

LA SEAC (SELECCIÓN DE EUSKADI DE ARTE DE CONCEPTO): LA DIFUSA LÍNEA QUE SEPARA AL GENIO DEL CARACHORRA

Por Jorge Luis Marzo

Publicado en *SEAC. Selección de Euskadi de Arte de Concepto*, catálogo de exposición, Artium, Vitoria, 2016.

1- “Somos la Selección de Euskadi. ¿Podemos hablar con el responsable?”

El 11 de diciembre de 1992, el pintor vitoriano Santos Iñurrieta era detenido por la Policía Municipal tras arremeter contra un grupo de esculturas del artista Agustín Ibarrola, instalado en la Plaza de la Virgen Blanca de Vitoria, justo cuando pasaba al lado el concejal de cultura de la capital vasca, Andrés Sánchez. Al ser arrestado, Iñurrieta declaró: “Quería que me detuvieran y de una vez denunciar la actuación de un departamento de cultura que se gasta unos siete millones de pesetas en la exposición de Ibarrola y no tiene dinero para promocionar de verdad la actividad artística de los jóvenes”.¹

Un juez consideró que la acción generaba “alarma social” por lo que ordenó el ingreso en prisión preventiva del artista en la prisión de Nanclares de la Oca. El magistrado creyó que los hechos podían ser considerados un “delito de daños”. El auto de prisión que dictó consideró como agravante su condición de pintor: “Si una persona de relevante condición social, que debe ser arquetipo para los demás, realiza actos de esa índole, el ejemplo que se da a la ciudadanía debe calificarse como deplorable”.² Al cabo de 48 horas, el juez José Miguel Martínez excarceló al pintor bajo fianza de 100.000 pesetas (600€). El togado criticó en su auto la actuación del artista, y descalificó el intento del autor de calificar el derribo de la obra de Ibarrola, compuesta de traviesas, como otra obra de arte. “Pretender explicar la acción del imputado calificándola de obra de arte a su vez”, manifestó el auto, “implica desconocer que la obra artística es un acto de amor y de paz y nunca puede ser motivo de

¹ GOROSPE, P. (1992). “El pintor Santos Iñurrieta derriba un grupo escultórico de Ibarrola”. *El País*, 12 de diciembre.

² GOROSPE, P. (1992). “Artistas de Vitoria protestan por el encarcelamiento del pintor Iñurrieta”. *El País*, 15 de diciembre.

enfrentamiento o violencia”.³ Y añadió que su actuación enviando a la cárcel al artista no había tenido como objetivo fundamental la de defender los intereses de Agustín Ibarrola, sino que “se había guiado por la necesidad de proteger la libertad de expresión artística y el derecho de los ciudadanos a la pacífica contemplación y crítica de una obra que forma parte de la cultura contemporánea”.

El caso de Santos Iñurrieta nos da la ocasión para observar uno de los problemas nucleares del papel del arte en la sociedad española surgida tras la transición: su condición de instrumento de cohesión. La justificación del juez de que “la obra artística es un acto de amor y de paz y nunca puede ser motivo de enfrentamiento o violencia” y de que no puede vulnerarse “el derecho de los ciudadanos a la pacífica contemplación de una obra de arte” expone sin medias tintas la cuestión. ¿En virtud de qué una obra de arte es un acto de amor y no puede ser motivo de conflicto? ¿qué tipo de política cultural refrenda esa presunción? Para responder a estas cuestiones, hay que comprender el relato que se tejió desde el poder a partir de finales de los años setenta.

La pluralidad de políticas culturales que contestó en los años setenta, por activa o por pasiva, las directrices ilustradas proyectadas desde arriba, y que en barrios, universidades, asociaciones o entidades independientes y autónomas dio forma a múltiples formas de gestión no burocratizadas, adelgazó entrados los años ochenta, cuando las prácticas sociales y políticas que nutrieron aquellas actividades quedaron enquistadas en una gestión cultural que las patrimonializó. La transición es el relato abierto de cómo la *cultura*, entendida ésta como el conjunto de experimentos de exploración sensible y social de una sociedad, se transformó en poco tiempo en la *gestión cultural*, el mecanismo garantista que el Estado se otorga para salvaguardar el derecho de los ciudadanos a ejercer la cultura. A la sociedad, se le decía que la cultura era de todos, que el patrimonio cultural era un bien común, y por lo tanto

³ GOROSPE, P. (1992). “Un juez de Vitoria excarcela a Santos Iñurrieta bajo fianza de 100.000 pesetas”. *El País*, 16 de diciembre.

susceptible de convertirse en espacio público, en escenario de democracia. La cultura se ofrecía para articular la nueva personalidad nacional: ser mejores ciudadanos y más preparados. Gracias al arte, mejorarían los niveles de coexistencia, educación, igualdad, participación y responsabilidad social. Cualquier ataque al patrimonio público, entendido éste ya no como expresión de la propaganda de estado, sino como supuesta promoción de la pluralidad social, pasaba a ser considerado una afrenta inadmisibles que socavaba el proyecto democrático colectivo. El artista, tal y cómo señaló el juez que se encargó del caso Iñurrieta, debía “ser una persona de relevante condición social, y arquetipo y ejemplo para la ciudadanía”.

Efectivamente, a Santos Iñurrieta se la trajo floja esta interpretación de lo público y del papel modélico del artista, al considerar la obra de Ibarrola ejemplo de las operaciones públicas para significar el espacio común únicamente a base de marca y espectáculo, ya fuera comercial o identitario, y no en base al fomento y apoyo de los tejidos artísticos emergentes. A Iñurrieta se la trajo al paio la idea de que una obra de arte es simplemente respetable porque es artística, subrayando implícitamente que las obras de arte vehiculan cuestiones que sí son susceptibles de conflicto y por lo tanto, merecedoras de activación social; hablando claro, merecedoras de actos iconoclastas, incluso considerándolos artísticamente. En menos palabras: si la obra de arte es el instrumento y resultado de una gestión cultural inaceptable, y esta –en última instancia- se escuda en la salvaguardia de la primera, ¿por qué demonios no atacar esa gestión cultural precisamente a través de la obra de arte que la representa?

No cabe duda de que a Iñurrieta se le fue algo la pinza, pero no más de lo que se le fue a toda una clase dirigente, que junto a sus adláteres privados, construyó un modelo de vida cultural a cobijo de cortocircuitos y resistencias, en la que la obra de arte era espejo de nuevas virtudes democráticas y no reflejo de los diversos musgos y pelajes que pululaban por doquier. Que la obra de arte acabara protegida por su propia artisticidad, garantizada por la

administración pública y sus museos, conllevaba una noción de práctica cultural abocada a convertirse en mero reclamo de consensos y mercados. De ahí, que la respuesta de numerosos artistas y colectivos a principios de los años 90 fuera la de comenzar a discutir abiertamente el modelo de política cultural.

La SEAC no fue en absoluto ajena a aquella dinámica que afrentaba el discurso modelador del pasado reciente (de hecho se definían como “Intelecto tallado en cortos, aunque durísimos años de bagaje perversor, devastador de inocencias utópicas, semilla de la prudencia”) y apelaba a una nueva conflictividad –desde la cordialidad suprema del bar de heavy-metal-, también desde nuevas perspectivas. Había que inventar parodias, nuevos modos de hacer el payaso y bailar junto al protagonista, quien acaba recordando que también es un comediante. “Como el primer Fofó” (el primero, ¡ojo!), se declaraban los seleccionados Beni, Pepo, Natxo y Fito (nombres bien circenses), estableciendo una analogía entre el arte y el circo con perversa inocencia. En 1996, al describir a Terrón, un alter ego o quinto miembro del grupo hecho de cartón-piedra y del que nos ocuparemos en breve, manifestaron que había una “difusa línea que separa al genio del carachorra, alienta el trabajo de quienes convencidos de haber dado con ‘la obra de arte’, pueden llegar a ver, por fin, su trabajo en la historia ilustrada de la majadería”. Declararon tener una “sincera preocupación por la difusión, por la creación de circuitos, por la disolución de las disciplinas, por la confusión de soportes”, pero, “sobre todo por la posibilidad de mantener una charla con al menos todo el mundo”.⁴ La alegría está en el payaso o en el muñeco del ventrílocuo. Se trata de toda una loa al bufón, quien en su chanza disparatada dice aquello que los demás sólo expresan en voz baja: viejas técnicas de infiltración y creación de desasosiego.

En junio de 1994, los cuatro de la SEAC se presentan en las obras de lo que iba a ser el Museo Guggenheim de Bilbao con la intención de realizar una

⁴ MILICUA, P. (com.) (1998). *Mutantes del paraíso*. Vitoria-Gasteiz: Sala Amarica-Diputación Foral de Álava, p. 124.

“inspección”. En seguida observan que las obras aún no están muy avanzadas. Se acercan a los obreros de las zanjas y departen con ellos cordialmente. Uno de los trabajadores que no podía salir con facilidad de un hoyo recibe la viril ayuda de los seleccionados mientras se dejan retratar todos por la cámara. En el lado opuesto de la obra, resalta una construcción de bellas líneas. Al llegar a ella, constatan que se trata de una oficina de atención e información del museo. Deciden ponerse la equipación deportiva correspondiente en las escaleras y se ponen bajo el brazo algunas revistas de arte, mientras suenan los tacos de las botas de fútbol en el suelo de noble madera: “Somos la Selección de Euskadi. ¿Podemos hablar con el responsable?”. Se presenta a recibirlos Juan Ignacio Vidarte, un gestor de la Diputación de Bizkaia con apenas experiencia estética relevante pero con notable olfato para las oportunidades, quien acabará siendo Director General del museo un año después. Vidarte les hace pasar a una gran estancia en donde se expone la maqueta del museo y de los alrededores. Frente a ella, con adusto y profesional ademán, discutieron los seleccionados sobre la disposición de los edificios y analizaron la vista general de la ría. Vidarte, naturalmente, no entendía nada. Pensó que se trataba de un equipo sub-21 de la selección vasca de algo y que habría que dar sólo explicaciones superficiales. Cual no sería su sorpresa ante la grave terminología museográfica y urbanística empleada por aquellos muchachos, que deslizaban agudas observaciones impropias de las habituales cabezas huecas de los deportistas jóvenes. En una de las fotos tomadas, se observa a Pepo, el primero por la izquierda, cómo hace el gesto de señalar un detalle en la esquina. Fito, la figura con bigote, parece acongojado, inmerso en disquisiciones técnicas de largo alcance, sobrepasado por dilemas aparentemente insolubles. Beni, en el centro de la imagen, sosteniendo un fajo de revistas, ha perdido la mirada en un punto indeterminado; parece estar contando algo con los dedos, pero es difícil de establecer. Y ya cerrando la escena, Natxo parece apuntar una opción alternativa con el brazo extendido. La visita guiada continuó hasta el final, sin que le quedara claro a Vidarte cómo interpretar lo desasosegado de todo el momento. Salieron los cuatro por la puerta y sin solución de continuidad se metieron en el viejo de Bilbao en donde

tomaron unas cañas y se hicieron fotos con unos forofos del Athletic y sus banderas.

Quedan sólo unas fotos de todo aquello, Vidarte aún le debe estar dando vueltas a lo que pasó (ojalá este texto aclare por fin sus dudas), y el Guggenheim sigue en pie. ¿Qué sucedió, entonces? La respuesta la encontramos en un breve texto que acompañó una de las *15 acciones como performance* de 1996, concretamente la titulada *Kunst (Könst)*: “Las escenas cómicas solo duran un instante”. El minimalismo, transitoriedad y casualismo – tres “técnicas” fundamentales en la obra de la SEAC- se definen también en uno de sus textos primerizos: “Frente al objeto, el valor de cambio, la colección y la especulación, la SEAC reivindica la idea de proyecto, la multiplicidad de historias, lo inmaterial y efímero como soporte”. No hay pretensiones de alcance, porque tampoco hay pretensiones de valor y menos de plusvalía. Toda referencialidad a la política, la gestión cultural o la institucionalidad artística existe en las acciones de la SEAC porque son factores perturbadores que afectan el desarrollo de un vida cultural mucho más plural, pero nunca son referencias que estén ahí por ser los objetivos últimos de las acciones, por ser militantes. Hay un texto de la Sele que es bien indicativo: aparece en los documentos que acompañaban las acciones *Situaciones Nurse* (1998). Dice lo siguiente: “El análisis... ¡importante!: Como paso previo a la toma de posición, la importancia del análisis radica en aquello que no contempla, en lo que al quedar evitado (por obviado, por ignorado), ha condicionado un ámbito de actuación. Como una mentira estadística de grandes proporciones, como una colección de datos falseados, desencadenadores de desastres sociales”. Creo que es uno de los argumentos más significativos del grupo: lo político, definido en términos de “desastre”, no ocupa en la reflexión más que el hueco, el intervalo significativo que se manifiesta por su propia ausencia. Está ahí aún sin ser expresamente contemplado. Lo verdaderamente importante para la SEAC son los signos presentes que enmarcan ese vacío, los signos creados *ex profeso*, reales y producidos por la propia acción colectiva, recuperando el mero poder de desatar derivas a partir de situaciones creadas.

La acción en el Guggenheim se enmarcaba en un conjunto de intervenciones o “acciones de presentación” -“ejercicios físicos y conceptuales” también las llamaban-, en las salas de varios centros y museos de Euskadi, y todas cortadas por el mismo patrón: presentarse en el sitio sin previo aviso, ataviados con la vestimenta deportiva y recorrer sus salas y ambientes combinando el ejercicio físico (estiramientos, calentamientos) y la discusión y reflexión sobre lo expuesto al tiempo que se tomaban fotos. Primero iniciaron la secuencia en centros de Vitoria, entre otras cosas, haciendo jogging junto a obras de Ibarrola y Oteiza o comentando un mural de Miró en el Museo de Bellas Artes de Álava; discutiendo “sobre aspectos de la representación” en la galería Trayecto o en la Sala América, o haciéndose una foto típica de selección deportiva frente al Palacio de Ajuria Enea. En Bilbao, además del Guggenheim, visitaron el Museo de Bellas Artes (en donde no se les permitió la entrada), la Facultad de Bellas Artes, la sala En Canal y también la sala Rekalde, donde se ejercitaron físicamente frente a cuadros de Schnabel.

Todas aquellas imágenes son, en cierto sentido, borrosas. Si bien aquellos actos no pueden ser considerados iconoclastas, como el de Iñurrieta, sí que perfilan una de las condiciones para que la iconoclastia se produzca: la inserción, la infiltración de actos banales, de “pura vida insustancial” en los templos de la autoridad, algo para lo que la autoridad no tiene un lenguaje establecido, viviendo, como vive, en el limbo de lo verdadero. Una gran parte de la actividad de la Sele se puede perfectamente definir gracias a un término procedente de la semiótica foucaultiana de los años ochenta, la *veridicción*, formulado con aguda consistencia por Greimas en 1983: la crítica de la verdad y la certidumbre requiere un proceso de extrañamiento para responder a las siguientes cuestiones: “¿En qué condiciones decimos la verdad? [...] ¿En qué condiciones aceptamos como verdaderos los discursos de los demás? ¿Cómo desciframos en ellos las mentiras y las imposturas?”. El *contrato de veridicción*, según Greimas, debe cuestionar “el saber adquirido en las trampas del saber y

de la certeza”.⁵ Foucault ya había señalado años antes la genealogía de algunas instituciones disciplinares que habían dado pie a la consolidación y difusión de relatos de autoridad contruidos para ser aprehendidos y apropiados por los sujetos. Una de estas instituciones es el museo, que desde su posición de reclamo democrático del saber y la instrucción a partir de la revoluciones burguesas del siglo XIX, se erigió en fuente de autorización social. Sólo hace falta recordar el letrero que preside algún museo americano: “Entre usted como visitante y salga como ciudadano”. Aquellas acciones de la SEAC buscaban cortocircuitar el espacio veridictivo del envoltorio institucional del arte mediante la inserción de lo pueril, de lo nimio, o lo que es lo mismo, mediante la intromisión de unos actos desinfladores que hicieran posible la descodificación de férreas disciplinas culturales hiperinfladas. Así cabe entender la nota que un admirador hizo llegar a la SEAC tras atender la acción *Están* (1996) y adquirir uno de sus elementos de mercadotecnia: “La obra del SEAC preside desde el sábado el salón de nuestra humilde casa y, como obra de arte auténtica que es, dignifica nuestra convivencia”.

En 1995, el grupo vuelve a incidir sobre la cuestión de la autoridad y la política cultural en una acción-videoperformance titulada *GDB*, acrónimo de “goma de borrar” y de “Guggenheim de Bilbao”, realizada en la sala Congreso de Bilbao. La acción consistió en el reparto de gomas de borrar selladas y numeradas entre los miembros de grupo y los asistentes. Igualmente, se repartió un folleto con textos que apoyaban el uso de la goma de borrar como herramienta de dibujo en vez de cómo simple herramienta de corrección, y cuyo cuadernillo central incluía unas casillas que había que tachar según un test que se proyectaba en diapositivas. Las respuestas realizadas por los asistentes eran entregadas en mano a los seleccionados o bien enviadas al Apartado de Correos de la Sele. Los miembros del grupo dibujaron con plantilla una gran silueta del Museo Guggenheim, y sobre ella escriben el palíndromo “Salomón no molas”, en referencia a Solomon Guggenheim, fundador original de la

⁵ GREIMAS, A. J. (1989). “El contrato de veridicción”. *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Gredos, pp. 119-131.

famosa colección. A continuación, y de manera frenética, borran el palíndromo con las gomas de borrar y más tarde la imagen del museo. La declaración que acompañaba aquella obra apuntaba: “Frente a una G.D.B. oficial, que en base a exclusiones y a interpretaciones sesgadas cimenta la ‘historia’, el SEAC propone un uso activo de nuestra (individual o colectiva) G.D.B. (la capacidad de organizarse es una cuestión de voluntad). G.D.B. para todos.”

Si Iñurrieta estaba preocupado por el malgasto de los fondos públicos de cultura en una política de gestos y marcas en detrimento de una inversión y fomento en las redes y musgos sociales y culturales emergentes de Vitoria, la SEAC planteaba, por sus propios autocondicionamientos, por su propia genealogía y filosofía, una forma de modelo cultural diametralmente opuesta a la procedente desde arriba: la autogestión, el trabajo en colectivo, la desvalorización (que nos desvalorización), la contingencia... todas ellas condiciones de producción y difusión que, como siempre en la SEAC, no se manifestaban militantemente en contra de la gestión cultural oficial, sino que simplemente suponían en sí mismas una alternativa real, una otredad, por el simple hecho de existir. Recordemos que los miembros de la IMA (Pepo y Beni) procedían de experiencias plenas de autogestión como el Gaztetxe, mientras que la Fundación Rodríguez habían gestado sus inicios bajo la premisa inalienable de la colaboración y el follón colectivos. Este es un tema de enjundia, el de la definición de lo político en la práctica artística española, y que, en lo que aquí nos ocupa, conviene retrotraer hasta los finales de los años setenta, porque de alguna manera parecería que lo que ocurrió con muchos grupos y colectivos a mediados de los noventa volvió a espejar algunos viejos problemas.

Una parte de la intelectualidad ilustrada de la transición percibió las manifestaciones contraculturales etiquetadas como *movida* como un obstáculo en su interés por una cultura que fuera utilitarista. Para amplios sectores periodísticos, artísticos e intelectuales, la juventud española, descrita habitualmente como *pasota*, simbolizaba una suerte de nihilismo que impedía

la consecución de los necesarios estándares de excelencia, racionalidad e institucionalización de la cultura que debían estar al servicio de la creación de una ciudadanía normalizada, democráticamente educada y partícipe en el sueño liberal. Juan Luis Cebrián, director y fundador del diario *El País*, dijo que las prácticas musicales, artísticas, comiqueras, etc. de aquella época eran “un subproducto cultural [...] de lo más pobre y, en ocasiones, de lo más reaccionario”.⁶ La cultura, para estos ilustrados, debía ser una herramienta para recuperar todo lo que de liberal se había perdido durante la dictadura, por lo que las actitudes y comportamientos que no persiguieran ese objetivo degradaban la democracia. El comentario de Cebrián proyectaba también la idea de que la urgencia por encaminar la función de la cultura como valor intrínseco de una ciudadanía culta debía pasar por la cooptación de la contracultura apolítica. José Carlos Mainer y Santos Juliá se lamentaban de que “mucho de lo que se entiende por una idea lúdica y espontánea de la cultura es simplemente incultura; no poco de lo que se piensa entre los postmodernos conduce en derechura al apoliticismo y no, como debiera ser, a la contrapolítica”⁷.

No se enteraban de nada. Muchas de aquellas prácticas creativas intentaban desmantelar -consciente o inconscientemente- el tejido de referencias morales urdido por las elites conservadoras de la dictadura y la transición. Casi siempre desde actitudes *underground* o contraculturales, numerosas fueron las producciones que desde el cine, el cómic, la pintura, la fotografía, la música o la literatura se aprestaron a poner en solfa y a dilapidar los vocabularios y significados del viejo discurso social: “La frivolidad era una cuestión de hacer terrorismo. Había que hacerlo, porque la cultura, en aquel momento, estaba minada de trascendencia”, decía el periodista Tomás Cuesta.⁸ Muchos creadores percibieron los beneficios de asumir elementos procedentes de la

⁶ Palabras de Juan Luis Cebrián de 1987. Citado en SÁNCHEZ, J. A. (dir.) (2006). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, p. 47.

⁷ MAINER, J. C.; JULIÁ, S. (2000). *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*. Madrid: Alianza, p. 90.

⁸ En GALLERO, J. L. (1991). *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ardora, p. 334.

imaginería más popular como forma de contestación, sobre todo social, alejada de las militancias más políticas. Héctor Fouce ha indicado cómo aquellas corrientes subterráneas “se oponían a la seriedad y ambición trascendente y liberadora de la izquierda, una estética que abre nuevos caminos a la expresión personal, sacralizada en aquellos momentos en los que todas las esferas de lo social estaban permeadas por la influencia política”.⁹ Esto es, se trataba de prácticas que vadeaban la política para emprender el camino de *lo político*. Dicho en otras palabras, una parte esencial de las prácticas subculturales de la transición, por el simple hecho de aparecer, cuestionaron el *status quo* del momento, convirtiéndose de facto en prácticas micropolíticas que se desplegaban por el territorio en búsqueda de alternativas de gestión, de producción, de difusión, de diversión. Las micropolíticas de los años setenta operaron normalmente en entornos no del todo politizados, más cercanos a grupos de amigos o de personas con afinidades técnicas y deseosas de desburocratizar que a células de partido, muy programáticas.¹⁰

Creo que es posible establecer un claro paralelismo entre lo que ocurrió en el periodo de la transición y lo sucedido a mediados de los años noventa. Mientras la juventud creativa en la transición realizaba prácticas de alteridad productiva que ponían en cuestión –por ninguneo, sin manifiestos programáticos- la trascendencia demandada por un sistema que blandía la cultura como una industria hacedora de ciudadanía y modernidad, en los años noventa se constituye un nuevo conjunto de sensibilidades hartas también, ya no de la moralina franquista o comunista, sino de un modelo cultural basado en las nuevas trascendencias propagandísticas vinculadas a la hiperbolización del arte y la creatividad como formas de generar plusvalía política, ciudadanista, urbanística, comercial. Entiendo que la SEAC debe interpretarse en el marco de ese contexto. Sus prácticas no son macropolíticas, con una agenda

⁹ FOUCE RODRÍGUEZ, H. (2002). *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España*. Madrid: Universidad Complutense, p. 61.

¹⁰ Esta cuestión de la definición de lo micropolítico en las prácticas e interpretaciones artísticas de la contracultura española de finales de los años setenta y principios de los ochenta, es analizada con mayor profundidad en MARZO, J. L.; MAYAYO, P. (2015). *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, pp. 396-400.

marcada y orientada a criticar LA INSTITUCIÓN, sino que tienen un carácter micropolítico, sin agenda sujeta a principios definidos más allá de las dinámicas ya comentadas de trabajo en grupo, apertura del entorno estético, hibridación total de códigos y formatos, confusión y desautorización. Y será, como veremos, la contradicción mal digerida de un acercamiento a la Institución Arte la que llevará en 1998 a la propia disolución de la Selección.

En esa línea de irrisión llevada a cabo por la Sele sobre el papel y el efecto de la política cultural sobre el tejido cultural, encontramos otro ejemplo en la acciones de “mecenazgo” emprendidas por el grupo. De hecho, la Fundación Rodríguez ya había llevado a cabo las denominadas “Rodribecas”, cuyo objetivo era “investigar, difundir y enriquecer este nombre [Rodríguez]”: “La beca”, decía la convocatoria, “facilitaba el acceso a toda una serie de documentos pertinentes para poder llevar el nombre de Rodríguez”. Como SEAC, se produjeron acciones similares, por ejemplo, en *Mecenazgo*, llevada a cabo en la Facultad de Bellas Artes de Leioa, en 1996. La cosa consistía en una suerte de conferencia en la que el grupo presentaba “de manera distendida” sus trabajos con apoyo audiovisual frente a una “nutrida asistencia” de alumnos, la mayoría estudiantes de último ciclo. En el acceso a la sala se repartieron tickets numerados a modo de entradas. Además de la presentación de su quehacer, los miembros del grupo “respondieron a preguntas y participaron de un vivo debate sobre cuestiones relativas al futuro del arte y al futuro de los estudiantes de bellas artes”. Al final de la sesión, la SEAC anunció medidas inmediatas para “ayudar al artista en formación”, consistentes en un programa de becas, por el cual, mediante sorteo costearía el pago de la asignatura de audiovisuales para el próximo curso. En el caso de recaer en un alumno/a de quinto curso, correría con los gastos derivados de los créditos que correspondiesen al seminario elegido por el alumno. Finalmente, “una bella señorita fue agraciada con la beca SEAC”, no sin quejas de otra candidata que se sintió engañada.

La ironía que irradian estas acciones no nos debe distraer respecto de algunos detalles: es de la práctica artística de donde nace toda política cultural, no de los *think tank* que se han convertido en un monstruo engordado que lo ha acabado engullendo todo. Tengo la impresión que en *Subjetiles 3 escenarios*, y en concreto en la acción *Sobre Sobre Sobre No solo no lo son* (Círculo de BB.AA. de Madrid, 1997), hacían una poco velada referencia a los sobres en los que van envueltos las becas y en los que conjuga buena parte de la verborrea de la gestión. En otro sitio, escribí sobre este asunto: “Hemos creado un monstruo. Lo hemos alimentado durante años de quimeras y sueños de excelencia, de calidad, de marca, de país y ahora se nos ha vuelto en contra. Se ha engordado una política cultural que ha acabado devorando la cultura [...] En nombre del derecho colectivo a la cultura, los gestores culturales la han patrimonializado situándola en un imaginario privatizado y vendido mediante un populismo industrial. Este monstruo empezó a nacer en forma de una ingente y voluminosa administración cultural que se arrogaba la facultad de decidir lo que podía ser y lo que no. La política cultural ya no se definía por dar soporte a las prácticas culturales, sino que la cultura era el producto de las políticas culturales”.¹¹ La beca de la SEAC recibida por la alumna mediante sorteo parodia directamente una gestión cultural que asume explícitamente el conocimiento de la excelencia y la calidad, de lo que verdaderamente *nos conviene*.

También los formatos espaciales creados por la institucionalidad fueron objeto (in)declarado de atención del grupo. No sólo la realización de acciones y performances en bares, calles y antros constituyeron una seña para-institucional del colectivo, sino que la parodia acerca de los formatos de exhibición también pasaba por una reflexión sobre los espacios codificados museográficamente. Ya hemos visto el conjunto de intervenciones cultodeportivas de la Sele en museos y salas de Euskadi. Pero acaso la imagen de los cuatro posando junto a la maqueta del Guggenheim dice más

¹¹ MARZO, J. L. (2013). *L'era de la degradació de l'art. Poder i política cultural a Catalunya*. Barcelona: El Tangram, p. 77. Existe traducción al castellano en: http://www.soymenos.net/La_degradacion_del_arte_en_Catalunya.pdf

cosas que las aparentes. En realidad, la idea de la maqueta como sustituto y al mismo tiempo espejo invertido de lo artístico en mayúsculas también formó parte de las querencias del equipo. En *Expresión de un deseo Joven* (marzo de 1994), ya apareció la diminuta maqueta de un vestuario con muñecos de *playmobil* a modo de avatares de los seleccionados y sobre cuyas paredes se proyectaban diapositivas. Vale la pena recordar que el uso de las maquetas a escala tuvo un gran predicamento en la década de los noventa en ambientes artísticos que deseaban cuestionar la caja blanca como vehículo de autorización y excelencia. Así, en 1993, en la galería Carles Poy de Barcelona, un espacio que se connotó durante aquellos días como punto de encuentro de artistas y comisarios con intereses críticos comunes respecto a las políticas artísticas y promocionales de las grandes instituciones catalanas, se llevó a cabo el proyecto *Sixta Lone*, una serie de intervenciones en una maqueta que reproducía la sala central de la Fundación Miró de Barcelona. La idea era que, por fin, algunos artistas podían “exponer” finalmente en la casa del maestro.¹² Naturalmente, las obras expuestas en aquella maqueta eran del todo “inexponibles” en las salas de verdad. Aquella iniciativa se inspiró en realidad en las actividades del espacio independiente Four Walls en Brooklyn (Nueva York), a finales de 1992. Entre ellas, figuraba la reproducción a escala del centro PS1, intervenida por quince artistas abiertamente críticos con el modelo cultural y político imperante en la Gran Manzana. En una línea similar, la exposición *Herejías*, celebrada en 1995 en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas, presentó una maqueta de la sala central del propio centro, que albergó una serie de exposiciones de artistas locales, y que sirvió en algún caso, para criticar al museo por ser mero vehículo de proyección internacional y moderna de las islas en detrimento de su tejido creativo y social real. Sergio Brito, Juan F. Alemán y Fernando Larraz realizaron una pieza en vídeo titulada *El espacio del CAAM*, en el que, adoptando el lenguaje y formato habituales de los programas televisivos de televenta, promocionaban una

¹² Exposición *Sixta Lone*, Galería Carles Poy, Barcelona. Del 30 de septiembre al 31 de octubre de 1993. Con intervenciones de Antoni Abad, Tere Badia, Nuria Canal, Joana Cera, Xavi Hurtado, Miquel Jordà, Jordi Martorell, Jorge Luis Marzo, Víctor Nubla, Asier Pérez, Tere Recarens, Juan Carlos Robles, Pepa Robles, Antonio Rodríguez, Montse Romaní, Montse Sampietro, Toni Serra. Ver programa aquí: http://www.soymenos.net/sixta_lone.jpg

maqueta hinchable de plástico del museo: “¿Cuántas veces ha deseado el poder de lo moderno, de lo actual, de lo último, de la moda? [...] ¿Para qué quedarse sólo con su envoltorio? Llévese a casa lo verdaderamente importante: ¡SU ESPACIO! ¡EL ESPACIO DEL CAAM!”.¹³

Esa constante contestación de la SEAC hacia los mecanismos de autoridad y excelencia se tradujo también en innumerables actos realizados durante jornadas, seminarios o talleres a los que eran invitados por instituciones culturales, académicas, salas o bares. De hecho, el “bolo” para-académico se convirtió en un formato habitual en sus acciones, en el que se combinaban descripciones y exposiciones de sus proyectos, debates con los asistentes y chanzas performativas que acababan inefablemente poniendo en peligro cualquier posible garantía académica o profesional. Así se constata en acciones como las realizadas en el evento-fiesta “Invierno Otra Vez” (IOV), organizada en 1995 en el espacio En Canal (Bilbao) por el colectivo Las Palmeras Salvajes (LPS); en *Están*, en el mismo espacio en 1996; en las Jornadas Folklore Non Liñal, en Vigo, en 1996; en el seminario sobre música y performance “Siempre pasa algo”, en Arteleku, en 1996, que giraba parcialmente en torno a un debate actualizado de la obra ya clásica *Del arte del objeto al arte del concepto*, de Simón Marchán Fiz, y que la SEAC lo convirtió en arrebató hardcore-punk; en el simposio sobre arte electrónico Ciberría 96; en los Encuentros de Video de Pamplona y del Festival de Video de Navarra (1996), y suma y sigue.

Sin olvidar las encuestas, ese fenómeno didáctico merecedor de algún ministerio propio. La SEAC se manejó con ellas como Mortadelo con sus disfraces, parodiando y mimetizando toda fórmula de consenso autorizado; por ejemplo, en *Encuesta de Arte*, en *Salomon no molas* o en *El cuerpo del delito*,

¹³ El proyecto “Maquetas” formó parte de la exposición *Herejías*, comisariada por J. L. Marzo, en el CAAM. La selección de los artistas que intervinieron la maqueta corrió a cargo de Clara Muñoz. Obras: *El espacio del CAAM*, de Sergio Brito, Juan F. Alemán y Fernando Larraz; *Elegir Raza Rígele Azar*, de Luis Navarro y José Ruiz; *Dogma de la herejía*, de Ángel Sánchez y Alfonso Crujiera. Ver MARZO, J. L. (ed.) (1995). *Herejías. Una crítica de los mecanismos*. Las Palmas: Centro Atlántico de Arte Moderno, p. 779.

todas en 1995. Por poner perspectiva al asunto, conviene señalar que la encuesta había formado parte del instrumental del llamado “arte sociológico” desde los años 1960, singularmente desde las perspectivas planteadas por el situacionismo, las prácticas fluxus y el conceptual. En España, los conceptuales del Grup de Treball, Isidoro Valcárcel Medina y otros habían usado la encuesta como forma de sustraer el debate estético de los círculos académicos, proponiendo nuevas miradas y relaciones desmitificadoras con la imagen y su estatuto de veridicción, de homologación. En Euskadi, el grupo CVA (Comité de Vigilancia del Arte), formado por María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza en 1979, había realizado *Coninferencia* (1982), una encuesta “cuyo fin aparente” –comenta Javier San Martín- “era la construcción de un artista ideal posible, mediante métodos estadísticos [...] lo cual evidentemente resulta contradictorio”. Esta ironía respecto al rol y condición atribuidos al artista ya se percibía en una de sus primeras obras, *Persona de calidad superior* (1979), en la que aludían con sorna al mito del artista como ser excepcional y elegido. Se trataba de un sello de caucho (en esto también se conecta con la SEAC), similar al que se utiliza para garantizar la calidad de determinados productos alimenticios: “Persona de calidad superior. Una unidad 1. Composición: Energía, colorantes y aromatizantes autorizados. peso neto: 50-100 kg. aprox. caducidad: 50-100 aprox. R.G.S nº....”. Según señalaron los artistas, el sello fue “construido con la finalidad de aplicarse sobre la piel de personas conocidas y desconocidas, preferentemente en lugares donde la visión del cuerpo gana en extensión (playas, piscinas, gimnasios, etc.)”.¹⁴

Lo de la autoridad –insistir en este punto es primordial- no iba con la SEAC. Doy fe. Era una noche de 1998 y me encontraba con Fito y Pepo en Barcelona, en la barra del bar Kentucky, sito en una estrecha calle del bajo Raval, cerca de Colón. Es un bar montado en los años cincuenta para dar cumplido servicio a los jóvenes marines de la Sexta Flota americana o a los camioneros que vomitaban la carga en el puerto: imagínese el ambiente. A finales de los

¹⁴ SAN MARTÍN, F. J. (com) (2004). *CVA (1980-1984)*. Vitoria-Lleida: Artium y Centre d'Art La Panera, pp. 145 y 151.

setenta, a la habitual clientela del barrio se sumó un personal algo más distinguido: anarquistas y performers como Ocaña, literatos de paso, fancineros, dibujantes como Nazario... Seguía siendo, en 1998, y a pesar de los Erasmus, el lugar ideal para tomar la espuela, para pergeñar todo tipo de obtusas actividades alejado de la Barcelona guapa y olímpica, a la sombra de la decoración que durante cuatro décadas se había adherido a las paredes y estanterías del bar sin perder un ápice la capa de polvo y la coherencia general. Un bar, por otro lado, no demasiado alejado del Jastepi, Los amigos, La Torre, el Irijo, el Abuelo, o el propio Gaztetxe, aquellos antros vitorianos en los que se fajó la SEAC, en un ambiente de bar de pueblo y vino barato frecuentado por músicos, grafiteros, comiqueros y demás. Acaso una mínima diferencia sea que en el Kentucky sonaba Laura Pausini en el jukebox y en el Casco Viejo de Vitoria hardcore punkorro.

Decía que estaba con Fito y Pepo. Habían llegado para hacer una conferencia de la SEAC al día siguiente en unas jornadas de Red Arte o en unas performances del Club 7, no lo recuerdo con exactitud. Eso de dar una charla al uso definitivamente no estaba en la agenda. Quedó claro desde el principio. De todas maneras, por la hora que era y el estado calamocano en el que nos encontrábamos todos, cualquier conferencia al día siguiente ya tenía todos los visos de descarrilar. Surgieron numerosas ideas, como, por ejemplo, que se presentaran como muñecos de ventrilocuo en las manos de alguien que quisiera poner voz, o algo así. Al final, sin embargo, acabó cuajando la idea de meterse tranquilizantes hasta el cogote, hasta quedar completamente groguis: la cosa consistía en aparecer en la conferencia en un estado de insuperable anomia y dejadez, incapacitados para hablar y al borde del sueño. Una vez dormidos, los organizadores los sacaríamos de la sala y se acabó. El problema apareció en los cálculos: ¿Cuántas pastillas eran necesarias para alcanzar aquel estado? ¿Cómo conseguir quedarse sopa en el momento indicado? Javier, un amigo y artista valenciano que nos acompañaba, muy versado en farmacopea, recomendó unas 5 o 6 píldoras, pero no le quedaba claro el efecto añadido que proporcionaba el alcohol y otras sustancias ya ingeridas. Nos

entró miedo de pasarnos de la raya. No nos pusimos de acuerdo y primó la contención. De la conferencia al día siguiente, ni me acuerdo, la verdad.

Retengo con claridad, eso sí, la tirria que les producía dar la chapa. Todo menos la chapa. Ponerse detrás de una mesa y platicar con semblante autorizado les producía a aquellos dos una especie de sarpullido espiritual, una aversión real. No obstante, no pararon de hablar durante largo rato y en un tono de lo más profesional de todos los detalles técnicos y efectos que quedarse dormidos en la conferencia podía acarrear. Como iba yo metido aquellos días en cuitas sobre el mundo de la magia y el ilusionismo, me vino a la mente enseguida una frase del estafador Félix Krull, el personaje de la última novela inacabada de Thomas Mann (1954), aquella que escribió durante cuarenta años: “La frivolidad no es lo mío, y menos aún en cuestión de travesuras; porque hay travesuras y bromas que deben tomarse muy, muy en serio..., o nunca saldrán bien. Una gran broma sólo llega a serlo cuando uno ha invertido en ella toda la seriedad del mundo.”¹⁵ El otro día, releendo los papeles y materiales hechos por la SEAC me encuentro con uno de los primeros, de 1994, que habla de “un serio intento de pasarlo bien”: “Lejos del ruidoso proceder de los miembros del ‘equipo A’, más cerca quizá de la camaradería de los Chiripitifláuticos, o del primer Fofó, el trabajo colectivo del SEAC es un serio intento de pasarlo bien; una propuesta real para tener un millón de amigos, por la construcción de situaciones, por la desmitificación del arte”. La mano del payaso, cuando se acerca inopinadamente, da escalofríos. Te cae la galleta y sigues riendo con cara de tonto.

2- “La imagen de marca nos obliga a parecernos a la imagen de marca”

Con el surgimiento de la SEAC (Selección de Euskadi de Arte de Concepto) en marzo de 1994, producto de la fusión de I.M.A. (International Mola Art) y Fundación Rodríguez, unas nuevas siglas se sumaban a la cada vez más tupida red de acrónimos en el tejido artístico español de la década. Esta cuestión, que a primera vista puede parecer baladí, espeja con propiedad toda

¹⁵ MANN, T. (2012). *Confesiones del estafador Félix Krull*. Barcelona: Edhasa, p. 322.

una serie de quehaceres artísticos que pretenden desbordar la estricta esfera artística e insertarse en relatos voluntariamente equívocos sobre la economía, la tecnología, las industrias culturales o el lenguaje comercial. Términos como “sociedad”, “fundación” o “productions” estarán cada vez más presentes en los proyectos y mensajes de una miríada de grupos y colectivos creativos del momento, a menudo usados en manifiesta parodia de los lenguajes sociales o productivistas de las entidades financieras o de las industrias de la información. No puede ser casualidad que en el Día D de la liberalización de los mercados financieros, que tuvo lugar en el llamado *Big Bang* de la Bolsa de Londres, el 27 de octubre de 1986, cuando se inauguró la conexión electrónica permanente y automática de la City con el resto de parques mundiales, el protagonista fuera el SEAQ (Stock Exchange Automated Quotation), un gran ordenador que automatizaba todos los procesos y que trabajaba 24 horas. Las siglas pasaron a formar un especie de orden propio, natural y práctico, en un momento histórico que la realidad claudicaba definitivamente frente sus signos operativos. El ámbito del arte no será ajeno a esa dinámica, y también en él el uso de siglas para referirse a las infraestructuras culturales alcanzará una gran difusión gracias al frenético anhelo oficial por homologarse en el circuito internacional (MACBA, MNAC, EACC, IVAM, CAAM, CCCB, MNCARS, CAAC, CGAC, IAACC, MEIAC, MUA...), y ya entrados los 2000, el efecto de las siglas logrará plena iconocidad (NMAC, MUVIM, MARCO, MUSAC, DA2, CENDEAC, CAC, CAB, CDAN, TEA, CA2M, KREA, MURAM, CREEA, DHUB, ECCO y DQTP –Dale Que Te Pego-).

La C de “centro” o de “contemporáneo” en estos acrónimos volvía a poner sobre la mesa el desplazamiento que algo más de una década antes, hacia principios de los años ochenta, se había producido en la definición de “vanguardia”, entonces ventriloquizada por la noción de “posmodernidad”. La vanguardia se dio por cancelada en amplios sectores culturales deseosos de rabioso liberalismo a causa de sus supuestas hipotecas ideológicas, propagandísticas y de militancia, dando paso a una posmodernidad ecléctica y publicitaria, exenta de “primeras líneas de combate”. Las omnipresentes Ces

son el símbolo de los nuevos lenguajes de la mercadotecnia cultural que absorbían a su vez la posmodernidad proyectándola a un estadio de productividad y señalética, de información y diseño, una dinámica a la que la SEAC no será en absoluto indiferente y que se convertirá en objetivo declarado de parodia de algunas de sus acciones.

La revista de historieta gráfica TMEO, cuyos autores compartían el mismo círculo de barras que los miembros de la SEAC, advertía en 1995 que la SEAC no era “ni una marca de automóviles ni un centro de estudios por correspondencia”.¹⁶ Estas alusiones a la SEAT o al CEAC enmarcan el grado de confusión que el grupo perseguía con su propia nominación. Mediante la sigla homofónica, quedaba clara la intención de ironizar sobre las dos orillas del río; por un lado, sobre la necesidad de crear una marca distinguible en el mercado de los ídolos artísticos; por el otro, trastabillar las técnicas informativas procedentes de la iconografía comercial, deportiva, política. En declaraciones del grupo realizadas en 1996, manifestaban: “El nombre encierra una paradoja: el concepto siempre se ha considerado lo más duro dentro del arte y, si lo enfrentas a un término tan populachero como el de la Selección de Euskadi, además con esas pintas que tenemos nosotros de futbolistas, pues...”.¹⁷ SEAC construyó su propia práctica en el solar que quedaba entre el círculo estético nuclear y la cotidianeidad banal que los signos de la vida pública proyectan; y al mismo tiempo, llevaba el solar a estos mismos espacios aparentemente antitéticos: “Marketing, representación; la imagen de marca nos obliga a parecernos a la imagen de marca. Un hombre elegante que ojea un magazine, una imagen limpia y culta, en la era del simulacro”, decían en la acción nº 10, titulada “Algo relativo a la imagen corporativa”, de la serie *15 actions*, en 1996. En la acción nº 1, “Posibilidades para nosotros con respecto al Marketing”, se manifiesta: “Donde la necesidad (creada o natural) nace, surge el evento, satisfacción de nuestros deseos a precio asequible. Más tarde

¹⁶ Anuncio publicado en la revista TMEO, nº 36, noviembre de 1995.

¹⁷ Declaraciones del grupo en ARRAIZ, H. (1996). “Selección de Euskadi de Arte de Concepto”. *Ostirala*, 31-5-1996, p. 14.

la estética y su publicidad harán atractivo e indispensable aquello que hoy por hoy es innecesario. El invento”.

Es en este marco de interacción equívoca y cortocircuito con las esferas comerciales y publicitarias en el que cabe entender algunas de las acciones emprendidas por la SEAC: la presencia constante de elementos aparentes de mercadotecnia durante sus actividades, por ejemplo en *Están* (Sala En Canal, Bilbao, 1995), en donde a través de un stand se pretendía divulgar y vender personalizados los productos de la SEAC. Era costumbre del grupo realizar y repartir kits de productos que incluían cintas de vídeo, camisetas, posters, casetes, pegatinas, cromos, tarjetas, boletines, etc., como si se tratara de campañas promocionales de cualquier tienda o servicio. Algunas de las imágenes más icónicas del grupo fueron realizadas casi en exclusiva para insertarse en los medios, parodiando el tipo de fotografía insólita que los diarios siempre anhelan publicar. No hay mejor botón de muestra de ello que la serie de fotos –en mi opinión, obra cumbre de la irreverencia inteligente del momento- que recogía las visitas del grupo ataviado con la camiseta oficial de la “Selección” al Museo de Bellas Artes de Álava, al Consorcio Guggenheim, a la Galería Trayecto y sobre todo la imagen de la Sele posando como un equipo de fútbol frente al Palacio de Ajuria Enea, en Vitoria. Todas ellas, imágenes especialmente concebidas para ser fácilmente consumibles en las páginas de los medios, cómo así en realidad fue. Del mismo modo, la SEAC se caracterizó por utilizar los medios, en especial a través de entrevistas, para difundir una imagen que uno, si fuera periodista, no sabría dónde colocar, si en la página de espectáculos o en la de cultura, ambivalencia que, en efecto, sucedía en los periódicos.

De forma similar se constituyeron las señas de numerosas prácticas artísticas de aquellos años noventa. Ya en los años ochenta, habían surgido iniciativas que perseguían cuestionar el lenguaje aparentemente neutral y economicista de las siglas, una cuita que, en realidad, procedía de la escena de raigambre conceptual de los años setenta. En 1979, el colectivo CVA (Comité de

Vigilancia del Arte), constituido por María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza, nacía como "empresa artística", un término con el que querían significar su intención de acabar con la noción romántica del artista como "carismático terminal". En 1981 nacía en Reus el grupo SIEP (Sàpigues i Entenguis Produccions), dedicado al arte postal y el fanzine. Las querencias sobre la ironización del lenguaje comercial y político como forma de atracción y/o deconstrucción estética se pueden encontrar en diversas prácticas del momento, como en las acciones de José Antonio Sarmiento o de Rafael Lamata y Alejandro Martínez Parra, estos dos últimos co-fundadores del colectivo burgalés A Ua Crag (contracción de Agua Crujiente, 1985-1996), referente de algunos miembros de la SEAC. Alejandro Martínez Parra, por ejemplo, llevó a cabo acciones como *¡Compro su nombre!*, realizada en un centro comercial, en el que se invitaba al transeúnte a grabar y vender su propio nombre y apellidos, tras lo que se le entregaba el certificado de la venta junto a una pequeña cantidad de dinero previamente acordada. El colectivo anónimo APS (Agustín Parejo School, 1982-1994) fue de los primeros en connotarse por el uso subversivo y camuflado del lenguaje y los formatos comerciales y electorales; ya lo contamos aquí en otra parte. Servicio Postal EMD, una especie de galería portátil gestionada por Manuel Saiz, daría pie a campañas de envíos de arte postal coordinados por J. M. Giró desde 1989, con el membrete de "El muerto vivo" (EMV), y que constituyó una labor crítica extremadamente ácida contra el sistema artístico y sus dispositivos publicitarios en todas sus dimensiones. EMV fue reconvertido en la imagen corporativa de MD (Marketing Directo), una especie de empresa de publicidad directa cuya principal actividad era enviar mensajes al mundo del arte institucionalizado. En la base de datos de MD existían diversas tipologías de artistas ("de apariencia", "formal", "de matiz", "de placer") a los que se le enviaba un MD concreto y personalizado. Giró planteó utilizar la estrategia del publicista que siempre se torna en pesadilla para el receptor en el vehículo por el cual irrumpir moleestamente en la esfera artística, a fin de espejar hasta qué punto la cultura se ha convertido en un negocio de mercadotecnia que la institución se afana en ocultar tras los supuestos valores espirituales que conlleva. Giró, así,

proyectaba su trabajo con la intención final de generar una microesfera pública en el mundo del arte que provocara una reflexión sobre sí misma, como se pudo apreciar en los envíos realizados en 1993, en los que aparecían impresos invitaciones a “Cenar con María Corral” y “Desayunar con Paco Calvo”, en referencia a dos de los personajes más influyentes de la escena artística española de la época. Mimetizando un coleccionable de biografías de los personajes más ilustres del momento que regalaba *El País*, Giro pretendía poner de relieve los lugares y las personalidades que filtraban el arte español.¹⁸

Vale la pena señalar que, en la misma línea de actuación de utilizar los mecanismos del marketing para subvertir su condición de comunicación unidireccional, Isidoro Valcárcel Medina desarrolló en 1992 el libro-postal *¿Es mailing mail-art?*. Sus páginas están formadas por el meticuloso memorándum de la relación epistolar mantenida a lo largo de un año con toda entidad responsable de cualquier misiva publicitaria nominal que recalara en su buzón. La intención era la de mantener un diálogo con quien se dirige a nosotros con nuestro nombre propio, y responder con cortesía a quien se manifiesta preocupado por mejorar nuestras condiciones de vida. Valcárcel desatendía la cosa prometida en estas circulares para atender en su literalidad a lo que decían prometer, proponiendo una relación bidireccional que clausuraba el orden ficticio de comunicación y desvelaba las falacias de la fantasía comercial, convirtiendo a los reclamantes de atención en reclamados.¹⁹

Durante los años noventa, la atención paródica respecto a los lenguajes y estrategias comerciales que estos grupos proyectaron en sus labores no dejó de crecer, sumando a ello una atención cada vez mayor hacia el lenguaje corporativo de todo tipo de medios. De la 12 VISUAL (en referencia a la ONCE –Organización Nacional de Ciegos Españoles–), que se definía por ser una

¹⁸ Este trabajo fue publicado en la revista *La situación*, editada por Horacio Fernández con la colaboración de José Antonio Sarmiento, nº 0, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993. Sobre J. M. Giró, ver (2005) “El arte como crítica del arte (1990-1995)”. *Desacuerdos*, nº 3. Arteleku-Centro José Guerrero-MACBA-UNIA, pp. 278-280.

¹⁹ Sobre la obra de Isidoro Valcárcel Medina, ver DÍAZ CUYÁS, J. (com.) (2002). *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; y (2004) “Isidoro Valcárcel Medina, selección de textos, obras y entrevistas al artista”. *S/T*, nº 7, pp. 307-361.

plataforma de debate y producción creada por videoartistas en Barcelona, nacerá a mediados de la década OVNI (Observatorio de Vídeo No Identificado), bajo la égida de experiencias neoyorquinas y que se conducía mediante el desmontaje y ensamblaje de imágenes y relatos procedentes de los medios de comunicación. Los miembros de OVNI recurrieron al criterio de crear “corporaciones” comunicativas de una sola persona como parodia a la manipulación económica ejercida por los medios audiovisuales: de ahí la Fundación Zero (Joan Leandre), Me pierdo productions (Nuria Canal), Psico TV (Toni Serra) o C.H.A.O.S. Macro TR (José Manuel Palmeiro).

Otros grupos y siglas con marcadas tendencias situacionistas y con similares intereses en cuestionar ciertas cadenas de valor provocadas por las nuevas estéticas globales del capital y del deseo, serán, sólo por citar algunos: 3TT (Fernando García, Víctor García, José Rosales), Preiswert Arbeitskollegen-Sociedad de Trabajo no Alienado, De-2, E.M.P.R.E.S.A. (grupo integrado por Javier Montero y Ángel y Pablo San José), Estrujenbank (Pintura y Hojalatería en General), LSD (de significado incierto: Lesbianas sin duda, Lesbianas sudando deseo, Lesbianas salen domingos), Figuera Crítica de Barcelona (FCB, las mismas siglas que el Fútbol Club Barcelona), LRG (La Radical Gai), ANCA (Associació de Nous Comportaments Artístic, en Valencia, impulsada por Bartolomé Ferrando), C72R, MNAP (Museu Nacional d'Art Portàtil), BNV-Carta de Ajuste, P.O. Box, TTTP (Technologies to the People) –un proyecto de Daniel García Andújar-, o STI (Sindicato de Trabajos Imaginarios) en Zaragoza, bajo la coordinación de Javier Cinca.

Al hilo de acciones como las protagonizadas por Preiswert en 1993 bajo el título *Llegó la hora del saqueo*, y que consistió en la intervención de vallas publicitarias de El Corte Inglés (al que se denominaba *Tendero Luminoso*, el “brazo armado de las PYME”), animando a la gente a dirigirse a este gran almacén y apropiarse de cuanto se pudieran llevar puesto, ya en los 2000, se sucederá la aparición de grupos y colectivos de claras militancias anticapitalistas, y que abrirán el melón de unas prácticas en el límite de la

tolerancia institucional, y cuyos nombres y siglas son fiel reflejo de sus objetivos y motivaciones: El Lobby Feroz, SCCPP (Sabotaje contra el Capitalismo Pasándoselo Pipa), Okupasa (gestora de okupación inmobiliaria que imitaba la estética de los anuncios de promociones inmobiliarias y proporcionaba "toda la información y contactos para que tú también puedas ocupar, llave en mano y por la puerta grande"), o Yomango (*Prêt-à-révolter*).

3- "Un millón de amigos"

La SEAC, ya lo hemos dicho, fue la suma de dos grupos, International Mola Art (IMA) y la Fundación Rodríguez. Sin embargo, el nacimiento de la entidad fue un acto no solamente colectivo *per se*, sino producto de una noción colectiva que lo impregnaba casi todo. La SEAC no se originó meramente por la adición simultánea de grupos o personas, sino sobre todo gracias a una lógica basada en la cooperación, la colaboración, la mixtura de formatos y ambientes, y el trabajo en red que bañaba muchas de las riberas sociales y también creativas del país a principios de los años noventa. Así que nos deberemos mover entre el colectivo y lo colectivo. Comencemos por el primero.

El IMA estaba formado por Juan Martínez de Ilarduya (Beni) y Pepo Salazar (Pepo), y se había fundado en 1991. Beni era grafitero, y no menor. "Dudax", su firma, es reconocida en Euskadi como un icono pionero de la escritura urbana. No es broma: algunos de sus murales aún existen, y sus trabajos siguen siendo un referente. También admiraba el *breakdance*, preparaba cosas de "ambiente", menudeaba el hardcore y trabajaba en una copistería de la familia, lo que representaba el acceso inmediato a unos medios de autoproducción, de diseño e impresión, nada desdeñables. Se describía entonces como "obstinado en su continuo cambio formal *quizás evidenciando una subestimación de la fuerza de una imagen*, [a la par que] regenta sus artísticos negocios y es un habitual de la noche vitoriana. Vive de la luz y es admirador de Wittgenstein, investiga constantemente el dicho popular, el palíndromo y el refrán. Cualquier plaza, las palomas o un dedo constituyen fuente de inspiración para él". Y

acaba afirmando: "La mejor manera de formalizar un concepto es el lenguaje, yo como mis compañeros, pretendo un arte directo".

Un día, Beni conoció a Pepo en el Salón de cómic de Angoulême, en Francia. Fue el detonante que dio lugar al IMA. Pepo se dedicaba a atender y participar en las elegantes veladas del Gaztetxe (mítico espacio okupa de Vitoria). Estaba siempre de asambleas y se encargaba a menudo de dibujar murales, diseñar carteles de actos, conciertos de punk, lo que se terciara. Dibujaba también cómics. De ahí lo de Angoulême. Entró a trabajar en el Centro de Diseño de Vitoria. El primer encargo que obtuvo fue la ideación de una campaña contra el consumo infantil de alcohol, que debió ser para él como poner multas por exceso de velocidad en una carrera de Fórmula 1. Otro encargo tuvo que ver con planes de promoción de empleo. Si Beni era de "aspecto robusto y triste mirada", Pepo contrastaba gracias a su "esbelta y delgada figura". Dicho por él mismo, "era de estafalario aspecto, y quiere dar a entender que el gusto es algo muy sui generis. Sus palabras evocan pronto metáforas de toda índole y se deduce de sus siempre particulares visiones y abruptos gestos, una formación autodidacta". Se declara "visceral e impulsivo, y rechaza ser un romántico [al tiempo que] tira su mechero al suelo": "He amado el arte desde los ocho años [sic] y he trabajado intensamente, ¡coño! Mi propia formación ha hecho que tuviese que analizar mil veces los conceptos, otros los apuntaron y olvidaron, cuando no malinterpretaron".

La Fundación Rodríguez, por su parte, se formó más tarde, en 1994, poco antes de fusionarse con el IMA. Formación constituida por Arturo Fito Rodríguez (Fito) y Natxo Rodríguez (Natxo), ambos coincidieron en el CINT (Centro de Imagen y Nuevas Tecnologías), un equipamiento montado en 1991 por el Ayuntamiento vitoriano con dinero europeo en el marco de un proyecto de potenciación regional mediante nuevas tecnologías y un poco a la estela del CIEJ (Centre d'Iniciatives i d'Experimentació per a Joves) creado por la Fundación "la Caixa" en Barcelona en 1987. Hay que destacar el papel que estos centros de producción tuvieron en sus respectivos contextos, pues de

ellos surgirán experiencias y encuentros que a la postre darán lugar a notables plataformas colectivas alternativas dedicadas al multimedia o el audiovisual, como la propia SEAC o la 12 Visual en Barcelona. Fito había entrado en el centro en 1991, primero como alumno en un curso de preparación para luego pasar a impartir la docencia en el Taller de Experimentación Audiovisual Teófilo Minguez, dedicado al videoarte, el audiovisual experimental, infografía para televisión, etc. Le gustaba la pintura, pero se sentía irremediabilmente atraído por las posibilidades que las nuevas técnicas electrónicas y digitales ofrecían. Se declaraba “visionario y vanguardista multidisciplinar, esteta y vividor rehusando anclarse en un medio determinado”: “No carece de lógica el que la obra sea diferente en cada medio, me importa un pito la opinión de los que nunca entendieron la pintura o los nuevos medios. Trabajo con el contestador automático desde hace mucho tiempo y sin embargo, sólo se me cataloga como pintor”. Fito también era habitual de los bares musicales y de movidas desordenadas, naturalmente.

Natxo también, y además, en opinión de Fito, era “el más físico de los seleccionados”. Entró como alumno –igual que Pepo- en el taller que impartía Fito en el CINT, hacia 1992, y comenzaron a colaborar. Natxo, muy interesado en las nuevas tecnologías de representación, compartía con Fito su vinculación con las artes habituales y un “extrañamiento” que ya apuntaba maneras críticas futuras. Era “amante de los niños”, y declaraba: “No primo ninguna actividad creativa, trato de subvertir la visión jerarquizada y normal de las cosas. Para mí es lo mismo una pieza en vídeo que dar clases de mate a un hermano pequeño, o que construirle un cabezudo-mortadelo”.²⁰

Las bellas artes no eran, como vemos, nada ajenas a las biografías de quienes acabarían formando la SEAC. Los cuatro habían estudiado arte: Pepo, en la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria, el resto, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, en donde Oteiza y Beuys eran entonces los

²⁰ Estas citas con las que se autodefinieron los cuatro seleccionados proceden de la entrevista “Bufocreación: El SEAC; una reflexión sobre el arte independiente”, publicada en *Norte Expres*, el 4 de junio de 1995.

héroes locales (Pepo señalará pletórico que la SEAC es un colectivo que se sitúa entre Oteiza y Martes y 13). A principios de 1994, los intereses “artísticos” de Pepo, Natxo y Fito empiezan a converger. Por otro lado, Beni y Pepo decidieron preparar unas visitas abiertas a diversos talleres de artistas de la ciudad, invitando a Fito a participar, que inmediatamente suma a Natxo. Será Fito quien comience a idear la producción técnica, que vendría del CINT y de colegas que prestaron proyectores de vídeo y monitores. En marzo de 1994, momento D del grupo, el IMA, Natxo y Fito, conciben el evento titulado *X-Ray Mission*, consistente en la realización de un programa de talleres abiertos por Vitoria, una deriva para-situacionista en forma de recorrido que debía ser completado por el público a través de instalaciones, vídeos, performances y arte público, todo ello registrado en un vídeo, que, tal y como figura en los anales documentales de la SEAC –increíble que no aparezca en el Larousse-, “se convirtió en un documento imprescindible para cualquier estudioso o aficionado en general”. Aquello supuso el pistoletazo de salida. Poco después, Fito y Natxo crean ya la Fundación Rodríguez, y se organiza la *X-Ray Mission Fiesta* para mostrar el vídeo y de paso oficializar un “Tratado de no agresión”, bajo el eslogan “¡COMUNICACIÓN!” y con la intención de “contactar de seres de otros mundos”. Durante la solemne ceremonia, se firmó el Convenio de Colaboración entre los cuatro representantes de los dos grupos, dando inicio oficial a la Selección de Euskadi de Arte de Concepto. En el evento, participaron muchas personas.²¹ Tocaron las bandas Bocanada (Vitoria) y Parole (Bilbao). Además de presentar al “entrenador psicológico” y al “secretario oficial” de la SEAC (Óscar Martínez de Ilarduya -alias Rakso-, y Javier Albéniz, respectivamente), se leyeron textos “fundamentales” al tiempo

²¹ Las personas y otros grupos que colaboraron en los proyectos de la SEAC son innumerables y sería una labor ingente enumerarlas aquí. Vale la pena señalar, como botón de muestra, a Javier San Martín (crítico y comisario), Kike Suárez (artista), Josu Rekalde (artista), Jesús Gestoso (artista), Parole (grupo musical), Mauro Entrialgo (dibujante e historietista), Pail (artista sonoro), The R (músico), ROBOT (músico), Primitivos (grupo musical), Gert Vort' in Holt (fotógrafo), Txusma Santaolaya (tecnólogo), Gabriel Villota (videoartista), Cristina Arrázola (videoartista), Javi Bilbao, Miren Barinaga, Erreakzioa (Estibaliz Sadaba, Azucena Vieites, Yolanda de los Bueis), Unax Menchía... no acabaríamos. La SEAC llegó incluso a tener un club de fans en San Diego (California), patrocinado desde 1994 por Igor Vamos quien después se convertirá en Mike Bonnano, uno de los miembros del grupo de guerrilla de la comunicación The Yes Men. Muntadas también era uno de los fans.

que hacía su aparición el EBE (Entidad Biológica Extraterrestre) –encarnado en Sergio, alias El Topo²², que ya había formado parte de la acción-instalación que Fito realizó en su estudio durante la *X-Ray Mission*, basada en la posibilidad de establecer un fluido diálogo con los selenitas- envuelto en dorada lycra y llevado en volandas por los rudos brazos de un guardaespaldas (Álvaro Martínez Torres) mientras recibía un vibrante aplauso por parte de una nutrida audiencia. No faltó el primer *merchandising* oficial del colectivo ni la birra. “Nunca se les vio tan elegantes”.

Hasta aquí, una somera aproximación a la gestación del colectivo. Pero, ¿y lo colectivo? En seguida definieron su horizonte al respecto: “Trabajar desde la autosuficiencia económica y conceptual para la búsqueda de un arte capaz, efectivo, instrumental, para la observación crítica del ámbito artístico, para la animación y la alabanza de la amistad”. Trabajando desde la "cultura del Rasgo" (término acuñado por ellos mismos), la SEAC se declaraba "gente maja que también intenta llegar a los *surfers*", otro de los colectivos con crecido arraigo en la escena marítima vasca de mediados de los noventa. En uno de sus primeros escritos-manifiesto, proclaman asimismo que la “SEAC pone en cuestión conceptos como el de la autoría en la obra-objeto de arte, los ‘salvíficos’ macroproyectos culturales, defiende las posibilidades creativas del trabajo colectivo, el intercambio”.²³

La más temprana expresión de lo colectivo en la SEAC se dio ya en una de sus primeras obras, *Expresión de un deseo joven*, instalación realizada en el Hall del antiguo cine Gasteiz en marzo de 1994. Y no ocurrió así solamente por las características propiamente formales o conceptuales de aquel trabajo –una proyección de diapositivas con palíndromos sobre las paredes de la maqueta de un vestuario hecho a escala de los muñecos-seac, con una banda de sonido que remezclaba el popular programa radiofónico “Carrusel Deportivo”, mientras

²² En el Espacio Exterior no hay costumbre de llevar apellidos, pero para quien le interesa profundizar, se trata de Sergio Peña.

²³ El texto, escrito en 1994, se reproduce de nuevo, con leves variaciones, en MILICUA, *op. cit.*, p. 123.

se invitaba al público a completar un álbum de cromos especialmente editado por los artistas-, sino porque aquella obra clausuró las jornadas “Modelos de gestión independiente para el Arte” celebradas en la Casa de Cultura de la capital alavesa aquel año. Aquellas jornadas representaron el germen de Red Arte, el primer gran esfuerzo por organizar una plataforma permanente de espacios independientes y colectivos de todo el Estado. El encuentro, organizado por Trasforma (Nekane Aramburu y Eva Gil), aglutinó a todos aquellos que a principios de los noventa habían optado por propiciar nuevas vías para la creación contemporánea tras los fastos de la década precedente y la devastación de una crisis galopante: artistas, gestores y comisarios que ante la falta de fórmulas para canalizar sus proyectos quisieron generar las suyas propias y aplicar nuevas formas de producción, difusión e intercambio de saberes. Algunos con el conocimiento suficiente de experiencias procedentes de Estados Unidos y Europa; otros a través de la intuición clara y definida de la imposibilidad de ciertos caminos. Entre ellos, figuraban nombres relativamente noveles como otros que habían caminado el aparente desierto de los ochenta: Espacio P, Ojo Atómico, Mestizo, L’Angelot, Acción Paralela, La Esfera Azul, Còclea, Purgatori, La voz de mi madre, El Luzernario, NASA, Contemporánea, Trasforma, HAAC de la QUAM en Vic, Cruce o BNV/Carta de Ajuste, incluso el Círculo de Bellas Artes de Madrid.²⁴ Más tarde se unirían otros. Y decimos “aparente desierto de los ochenta”, porque una cosa fueron las ganas de muchos de convertir la escena artística española en un sembradío de setas aisladas –como exige el mercado- y otra muy distinta la tozuda realidad de un musgo colectivo.

La SEAC fue consciente, desde el principio, de la existencia de modelos colectivos en los que inspirarse, no tanto en términos formales, como de articulación de voluntades. Un ejemplo fue A UA CRAG, uno de los grupos de lo que podríamos llamar “periferias geográficas”, fundado en Aranda de Duero (Burgos), en 1985. Integrado inicialmente por Alejandro Martínez Parra y Rafael

²⁴ ARAMBURU, N. (ed) (2010). *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980-2010)*. Autoedición: Vitoria-Gasteiz, p. 6

Lamata, dos alumnos y colaboradores cercanos de Pedro Garhel (fundador del Espacio P de Madrid), sumaría en breve a Julián Valle, Jesús Max, Pepe Ortega, Miguel Cid, Néstor San Miguel, Javier Ayarza y Rufo Criado. Colectivo de larga duración (se disolvería en 1996), lograría a principios de los años noventa su mayor intensidad gracias a toda una serie de intercambios y colaboraciones con otros grupos de Bélgica, Alemania, Holanda o Canadá; producciones que empezaban y finalizaban a menudo en su espacio de la Fábrica Moradillo de Aranda de Duero.

Las referencias a grupos y colectivos vascos de décadas anteriores tampoco estaban ausentes. Aunque, como furibundos antiesencialistas, la SEAC lanzaba mensajes voluntariamente ambivalentes respecto a la interpretación de la especificidad vasca y de su necesidad de constituir símbolos internacionales de representación (selecciones), siempre cerraban filas cuando se trataba de defender algunas de las prácticas de los grupos artísticos históricos de Euskalherria como Orain, Gaur, Danok y Emen. Así queda reflejado, por ejemplo, en el texto de presentación de *Del arte objetual al arte de concepto*, seminario realizado en Arteleku (San Sebastián), en 1996, título que nace de una lectura irónica del libro homónimo de Simón Marchán Fiz, publicado por primera vez en 1974 y revisado en 1986. Esa genealogía también fue constatada por Gabriel Villota en un texto de 1997 sobre la SEAC en la revista *Zehar*.²⁵ Por cierto, que será Villota quien subraye mordazmente la distinción colectiva de las prácticas de la SEAC en relación al individualismo rampante de algunos de los más insignes representantes de la cultura vasca, como es el caso de los cocineros. Refiriéndose a la acción *Menudo Menú*, realizada por la Sele en El Purgatori (Valencia, 1995), y en la que recitaban a ritmo de rap un listado exhaustivo de todo tipo de platos representativos de la cocina vasca, ordenadamente clasificados por especialidades, Villota escribe: “Nadie podría imaginar una Selección Vasca de Cocineros en la que Arzak, Argiñano, Subijana y Santotxena renunciaran a sus egos personales y se dispusieran a

²⁵ VILLOTA, G. (1997). “Una PICCA en la SEAC”. *Zehar*, nº 33, pp. 39-43.

trabajar en equipo, seleccionar sus recetas y ofrecer su menú personal por encima de todo”.²⁶

Efectivamente, la SEAC espejó un momento histórico en los márgenes creativos del país definido por una crítica frontal al genialismo impuesto por una industria cultural que se columpió desde principios de los años ochenta entre dos extremos: un mercado anhelante de marcas individuales y estilísticas fácilmente ubicables y unas administraciones parapúblicas concebidas como factorías de identidades culturales y sociales mercantilizables. ¿Podemos hablar, en este sentido, de una “generación”, de una cierta masa crítica surgida de la ebullición en el caldo del hartazgo y la impotencia frente a las correosas tutelas institucionales promovidas desde la transición o frente a la transida figura del artista aislado y maldito en su taller mientras espera la medalla? Esta misma pregunta se la hacía la SEAC en 1998, cuando acaso ya había una cierta conciencia de lo hecho y de lo visto por parte del grupo:

¿Existe en este momento un movimiento generacional que se identifique con el quehacer singular de la Selección de Euskadi de Arte de Concepto? A lo largo de la historia contemporánea, generaciones enteras han visto reflejadas inquietudes, deseos, pesimismo, y, por qué no, frustración en personas que compilaban en ellas mismas ciertas peculiaridades. Esta condición de “especial” las convertía en modelos o antimodelos para ciertos elementos de su ámbito. Así guerreros de fuerte brazo, magos de hábil truco, rockeros con riff resultón o eficaz estribillo han protagonizado décadas, movimientos, revueltas, top tens, campañas, representando a su generación. Una generación autoproclamada o... Una generación reclamada. Reclamada por aquellos que ven en vano su empeño en reproducir a la inversa ese proceso de metonímica identificación. Esfuerzos fatuos de representar a su generación. ¿Representa pues, la Selección de Euskadi de Arte de Concepto a una generación de jóvenes creativos, preocupados por la

²⁶ *Ibid*, p. 40

dimensión social de sus banales actos, interesados por la reflexión en torno a los lenguajes, los ismos sonoros de esta mitad de siglo o el devenir de un muñeco de cartón coloreado? ¿Es la Selección de Euskadi de Arte de Concepto fiel reflejo de lo que a su alrededor acontece, testigo de un complejo contexto social y cultural que influye y condiciona en todo aquello que en su regazo ocurre, al que no pide explicaciones pero rinde cuentas? ¿O constituye la actividad generada por SEAC una labor voluntariosa o crítica que, aunque huyendo de la trascendencia, se aleja de la que se supone afinidad standard de edad, cultural y social?²⁷

Yo considero que sí, que la SEAC reflejó indudablemente un acontecer singular en el espacio artístico español que, al mismo tiempo, re proyectaba la luz emanada de experiencias pretéritas de los años setenta y ochenta e iluminaba (también con sus matices, que habrá que ver) senderos que serán transitados ya en los dosmil. A principios de los noventa, apareció toda una batería de reflexiones sobre lo independiente, lo autogestionado, lo autónomo, lo alternativo, lo contrahegemónico que se planteaban la siguiente cuita: ¿Cómo transformar el espacio operativo y proyectivo del arte? Renacía una nueva sensibilidad que manifestaba un rechazo a la etiquetación profesional, estilística o disciplinar, que congela matices, hibridaciones y fugas; que cuestionaba los principios de mediación que confieren al producto artístico la cualidad de fetiche, de singularidad y de exclusividad; que miraba de superar los espacios de mediación codificados artísticamente –museos y galerías- que obligan a que los productos culturales sean percibidos únicamente en clave estética (un contradiscurso central en las prácticas de estela situacionista pero también conceptual de los años sesenta y setenta). Desde luego, en este mismo paquete de preguntas, iban incluidas sus propias paradojas: la financiación pública, la hipocondría de quedar sumidos en marginalidades ineficaces. Tere Badia elaboraría en 1992 un texto titulado “El hecho X. De lo alternativo a los alterespacios”, publicado al año siguiente en la revista

²⁷ MILICUA, *op. cit.*, pp. 121-122.

barcelonesa *De Calor*.²⁸ Según Badia, lo alternativo se define por su inaprensibilidad, por la fuerza de su constante mutabilidad: “[Lo alternativo] es motor de una actividad constante que en el encuentro con los afines actúa como espoleta de arranque de una acción determinada, la cual después se mueve rápidamente hacia otro lugar, pues sus conceptos base se encuentran en continuo desplazamiento. Y junto a ello, la desaparición de los roles establecidos, la imposibilidad de compartimentar la cultura y la creación, la anomia ante el calificativo o el clasificativo. Una situación de constante inaprensibilidad”. Al mismo tiempo, Badia planteaba el encaje de lo individual en lo colectivo: “El nacimiento de muchas de estas iniciativas responde a la voluntad individual de actuar en la creación de una conciencia colectiva [...] el hecho mismo de que sea una opción personal plantea la postura del individuo respecto a los problemas del entorno, entendido éste como aquel lugar de los grandes movimientos de masas donde todo queda diluido. Esta intención de intervenir en las representaciones y lenguajes ideológicos de la vida diaria hace que el artista, más que un productor de objetos, devenga también un manipulador de signos [...] La obra realizada de dicha manera incide en el contexto –físico, político y social- desde donde y hacia donde está hecha”. Estos nuevos puntos de partida, aunque no acabaron de ser del todo aprovechados durante los noventa a la hora de vertebrar los tejidos locales, más allá de manifestaciones puntuales y a menudo efímeras, sí que formaron parte del nacimiento de nuevas redes a mediados de la década.²⁹ Redes, como la impulsada por las jornadas “Modelos de gestión independiente para el Arte” de Vitoria a las que nos referíamos antes y que sirvieron de telón de fondo del nacimiento de la SEAC.

Es incuestionable que la eclosión fermentada de la acción colectiva de los noventa en el ámbito del arte vino adjetivada tanto por las influencias de prácticas anteriores como por nuevas estrategias antiformalistas que llevaban

²⁸ BADIA, T. (1993). “El hecho X. De lo alternativo a los alterespacios”. *De Calor*, nº 1, pp. 12-16. Puede consultarse en http://www.soymenos.net/de%20calor%201_low.pdf

²⁹ Sobre modelos de redes y colectivos en el sistema artístico, ver FUNDACIÓN RODRÍGUEZ (ed.) (2007). *Estructuras, redes, colectivos. Un segmento conector*. Vic: QUAM-07, H. Associació per a les Arts Contemporànies, Eumo Editorial.

en su seno cargas evidentes de crítica al ecosistema cultural, y por ende, al sistema social en su conjunto. La SEAC, en este sentido, en un claro espejo de ello. De la luz que viene por detrás, piénsese, por ejemplo, en las actividades de Passion D.I. (de las que nos ocupamos en otra sección de este texto), ZAJ, Isidoro Valcárcel Medina, en el arte postal³⁰ o en la exposición *Fuera de formato*, que realizada en 1983 con la intención de recoger las manifestaciones del accionismo y la performance de la década anterior y mostrar la pervivencia de algunos de sus planteamientos en una “segunda generación” de creadores que seguían trabajando con los soportes físicos menos usuales, fue completamente ninguneada, síntoma de que en aquellos momentos los intereses del estamento artístico (mercado, crítica, museo, público) discurrían ya por otros derroteros.³¹

En el cruce de prácticas artísticas como el activismo, la intervención en el espacio público, el arte procedente del situacionismo, y el activismo de sabotaje, camuflaje o infiltración, se emplazaron en la segunda mitad de los años ochenta una serie de proyectos cuya intención era múltiple: crear cortocircuitos en las reglas de mediación de la creación artística; desbordar la previsibilidad en la codificación de los espacios destinados al arte; subvertir las expectativas de la función de la práctica artística; y cuestionar los tejidos políticos, económicos y sociales subyacentes al modelado de la visión desconflictuada del arte promovida por los gobiernos socialistas o, en el caso

³⁰ El arte postal, por ejemplo, de naturaleza intrínsecamente colectiva, tendrá gran predicamento entre estos sectores. Algunos de los nodos que darían gran impulso a esta práctica fueron el Atelier Bonanova (coordinado por José Luis Mata), la Sala Metrònom, el Espacio P, J. M. Calleja, Darío Corbeira, José Antonio Sarmiento, Francesc Vidal (SIEP, Sàpigues i Entenguis Produccions), La Libélula Agencia de Envíos, Isidoro Valcárcel Medina, Poisson Soluble, J. M. Giro (Servicio Postal EMD, o EMV –El muerto vivo-), ± 491 (formado por Juan Gallego, “Vil” y Cristina Barrera, de la Universidad de Cuenca), Taller del Sol, La Papa, Neon de Suro, STI (Sindicato de Trabajos Imaginarios) en Zaragoza, Luis Sosa en Canarias. Llenaríamos páginas. Sobre arte postal en España, ver SARMIENTO, J. A. (com.). *Arte Postal*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Insular de Cultura; PARREÑO, J. M. (2002). *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense; LÁZARO, L. (2008). *Evolución del Mail Art en España*. Tesina. Barcelona: Universidad de Barcelona. Consultable en <http://boek861.com/prorema/pry/0%20tesina%20lazaroz%20mb%20181210.pdf>; y *Boletín Electrónico del Taller del Sol*. Consultado en diciembre de 2013: <http://www.boek861.com>

³¹ ALBARRÁN, J. (2008). “Del ‘desarrollismo’ al ‘entusiasmo’: notas sobre el arte español en tiempos de transición”. *Foro de Educación*, nº 10, pp. 167-184.

vasco, peneuvistas. Aquellas prácticas, tradicionalmente arrinconadas por la historia del arte, o catalogadas por ésta como meras bromas pasajeras poco profesionales o incluso como paraterrorismo incívico, representan, sin embargo, los antecedentes ya no solo de la SEAC, sino de una tendencia notablemente en auge desde los inicios de la década del 2000, ya no solamente en los ámbitos artísticos sino en espectros más amplios de sectores del activismo social y político.

Esteban Pujals ha hecho notar cómo aquellos grupos se movieron bajo una dinámica de “contagio” no siempre explicitada, en buena medida resultado de una reflexión sobre las influencias situacionistas de los setenta que se percibieron especialmente operativas en un momento en que las relaciones entre la oficialidad política y la oficialidad artística presidían la década, revitalizando el conjunto de valores conservadores que emplazaba al arte como simple coto de la endogamia de la excelencia individual, impidiendo así un desarrollo de la creación como modelo de crítica productiva, social y política.³²

El surgimiento de colectivos durante la década de los ochenta fue notable. Agustín Parejo School (APS, 1982-1994), se conformó a finales de los años setenta en Málaga, formado por estudiantes de magisterio, filosofía y letras. Juan Antonio Ramírez señaló del grupo que lo más importante era “que se consolidaron entonces ideas como la de que la creación no pertenece en exclusiva a los profesionales, o más aún, que puede ser perniciosa la noción misma de autoría individual (con su secuela de ‘genialidad’ narcisista y paralizante)”. Los proyectos de APS se condujeron fundamentalmente mediante técnicas de apropiación y manipulación de los códigos y entornos comunicativos de los espacios públicos, a fin de provocar disfunciones, por mínimas que fueran, en el aparato económico de la imagen, y anomalías en sus mecanismos de recepción. Sus intervenciones –como las de la SEAC– consistían en obras sobre soportes “blandos” de distribución masiva -

³² PUJALS, E. (2004). “El arte de la fuga: modos de la producción artística colectiva en España 1980-2000”. *Desacuerdos*, nº 1. Arteleku-Centro José Guerrero-MACBA-UNIA, pp. 152-153.

pegatinas, carteles, postales-, en vídeos y grabaciones musicales, pintadas, “cuadros”, y acciones en la calle.

Otro colectivo representativo de estas lides fue Estrujenbank (Pintura y Hojalatería en General, 1987-1993), un grupo madrileño que engrasó las dinámicas intervencionistas disruptivas, aunque con un pie dentro de las estructuras artísticas al uso. Integrado originalmente por los pintores Juan Ugalde y Patricia Gadea, y por el poeta Dionisio Cañas, su trabajo caminó entre la pintura, la música, el vídeo, la impresión gráfica, la instalación, los textos y la intervención. Cañas organizó en 1990, en un pueblo de Ciudad Real, la exposición *Cambio de Sentido*, con el objetivo de invertir el orden cultural centralista que pretende que los acontecimientos artísticos deben realizarse en los museos o las galerías de las capitales y de los grandes centros urbanos.³³ La muestra se ligaba a la vida social del pueblo, mediante una verbena y el toreo de unas vaquillas. Al mismo tiempo, el grupo creó la “Colección Estrujenbank de Arte Contemporáneo”, una serie de fotocopias de fotografías de edificaciones de mala calidad y de personajes anónimos y vulgares, a fin de reconvertir la alfabetización como categoría ideológica y práctica de dominación y defender una cultura “analfabeta”, oral y sígnica, y radicalmente ajena a la cultura dominante.

En 1990, algunos colaboradores de APS en Madrid, crearon una nueva red, Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo no Alienado), dedicado al activismo, mediante el grafiti de plantilla, intervenciones de vallas publicitarias y espacios callejeros, reparto de camisetas impresas o colocación de pegatinas, proponiendo una relación directa entre la máxima circulación y la menor inversión. El grupo se definía como “movimiento de masas con el propósito de recuperar el control de los canales de comunicación que constituyen el verdadero ecosistema contemporáneo”, mediante la re-expropiación de canales y lenguajes dentro del anonimato, la ejecución no artística y siempre efímera.³⁴

³³ Participaron en ella Agustín Parejo School, E.M.P.R.E.S.A., Libres para Siempre, De-2, 03 Cosas, Equipo Límite y Estrujenbank.

³⁴ Para una autodefinition más completa del propio grupo, ver (1993) “Nuestra Señora de

Algunos de sus grafiti hacían irónicas referencias a cuestiones políticas, como “Hacienda somos Tontos” o “Plan de Pensiones Roldán”, en referencia al político socialista Luis Roldán, involucrado en un caso de corrupción. En 1991, inauguraron la Galería Nómada Preiswert en el andén del metro de Atocha. Las obras expuestas eran dos vallas publicitarias de Sidra El Gaitero. Quienes compraron las obras, sólo obtenían una fotografía polaroid que atestiguaba la compra del “Prestigio Adquirido”. En 1993, iniciaron el proyecto *Llegó la hora del saqueo*, que consistió en la intervención de vallas publicitarias de El Corte Inglés (al que se denominaba *Tendero Luminoso*, el “brazo armado de las PYME”), animando a la gente a dirigirse a este gran almacén y apropiarse de cuanto se pudieran llevar puesto.³⁵

Otro colectivo destacado del accionismo artístico urbano, social y político de Madrid, fue el Grupo Surrealista, que realizó habitualmente operaciones sin firma, interviniendo el paisaje urbano, cubriendo paredes con constelaciones o estructuras moleculares, realizando “recorridos psicogeográficos” de corte situacionista, y editando la revista *Salamandra*. Una de sus acciones más conocidas fue, en la senda que la SEAC tomará en breve, la oferta de becas para artistas en unos encuentros culturales en el Círculo de Bellas Artes en 1993. Sería también en 1993, con la exposición inaugural de un nuevo espacio madrileño (El Ojo Atómico), titulada *Documentos para una historia de la heterodoxia en el arte*, comisariada por Tomás Ruiz-Rivas, cuando muchas de estas actitudes, comportamientos y prácticas se reunirían públicamente, expresando con ello una cierta conciencia colectiva en objetivos y quehaceres, subrayando la urgencia de un profundo cambio de paradigma en las dinámicas socioartísticas en España, y ofreciendo modelos expositivos y de gestión alternativos a los usuales.³⁶

Sarajevo” y “Nota biográfica”. Sección editorial. *El Europeo*, nº 46.

³⁵ Sobre esta acción ver CASQUEIRO, J. (1993). “Una panda roba ocho bolsos en un saqueo a El Corte Inglés de Preciados”. *El País*, 18 de octubre; y WERT, J. P. (2006). “Sobre el arte de acción en España”. SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 53.

³⁶ Participaron en aquella muestra: El Muerto Vivo, Image Makers, Public Art, Que Te Parta Un Rayo, Jaime Vallauré, Daniela Musicco, RR, Joaquín Martín Muñoz-Borja, Nieves Correa, Paco González Calleja, Soledad Hernández de La Rosa, Lucía Álvarez, G.A., Azucena Arce, Santiago Salvador, Julio Fernández Peláez, Der Verdebürro, Isidoro Valcárcel Medina, Luis

Ciertamente, en los años noventa, las prácticas colaborativas experimentaron un gran auge. Según escribe Paloma Blanco, dejan de lado el protagonismo central del artista para "poner el acento principal sobre los métodos de producción y distribución del trabajo, una 'fusión' en la que el artista y los movimientos sociales trabajan mano a mano buscando articular modos de intervención en función de las necesidades de los diferentes agentes y sectores implicados. Se trata, pues de una fórmula híbrida entre el mundo del arte, el activismo político y la organización comunitaria, proyectos asociativos en los que la socialización de la práctica artística y la creación de un proceso de diálogo e intercambio ponen su énfasis en la producción y distribución de estas prácticas y en el concepto de *empowerment* [empoderamiento]".³⁷ Paloma Blanco, en mi opinión, apunta con estas palabras a lo que es el elemento bisagra que diferencia en parte y sutilmente las prácticas de los años ochenta y principios de los noventa y las posteriores: el objetivo político. Si bien muchas de las prácticas colectivas de los ochenta y algo de los noventa que superaban y enfrentaban el marco encorsetado del mercado y la institución arte, impulsando derivas híbridas y solapadas con entornos no codificados artísticamente, apuntaron directamente a cuestiones e implicaciones políticas, tampoco es menos cierto que lo hacían en una dirección difusa, en la que primaba a menudo una comprensión crítica de lo cultural más que de lo estrictamente político. Muchos de aquellos grupos concebían el *detournement*, la deconstrucción y reconstrucción del espacio social de la cultura, con la vista puesta en un desborde de las prácticas culturales al haber sido estas secuestradas por una noción gremialista, estilizada, profesionalizada, cerradamente codificada, y estetizada del arte. Para ello, acudieron a contextos y entornos exógenos del arte, lo que de paso ofrecía posibilidades de inserción

Contreras, Preiswert, José Juan Martínez Ballester, E.M.P.R.E.S.A., Silvia Lenaer, Cándida Pérez-Payá, Ferre Sáez, Manuel Macía, Jordi Cerdà, Saga Male, Tono Framis, Dani Montlleó, Noel Tatú, Espacio P, Agustín Parejo School, Ignasi Deulofeu, J.M. Calleja, Nuria Manso, Pep Dardanyà, Brenda Novak, Borja Zabala, Carles Hac Mor, Esther Xargay y Joan Casellas.

Ver RUIZ-RIVAS, T. (ed.). *Catálogo del Ojo Atómico*. Madrid: El Ojo Atómico.

³⁷ (2001) *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. BLANCO, P. (2005). "Prácticas artísticas colaborativas en la España de los noventa". *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, nº2. Barcelona, San Sebastián, Sevilla: MACBA, Arteleku, UNIA, pp. 192-93.

crítica del ordenamiento social, político y cultural. Pero, al mismo tiempo, un gran número de aquellas prácticas no ponían tanto el acento en la eficacia política como en la desproducción estética. Esta es, a mi parecer, la cualidad distintiva entre los dos periodos. A lo largo de los noventa, surgirá una nueva sensibilidad que pondrá mucho más el acento en la eficacia directa, en la eficiencia activista, en la consecución de objetivos concretos. La cultura (el mal de la cultura) dejará de ser el vehículo o dardo del activismo artístico, y brotarán dianas precisas: espacios urbanos, gentrificación, situaciones de explotación, políticas migratorias, sexuales, de género, estafa financiera, comercial, guerra, mercantilización identitaria, pongan ustedes el nombre.

¿Por qué traigo esto a colación? Por el matiz al que aludía antes. La SEAC responde con algo más de precisión a lo ocurrido antes que a lo que vendrá después. No es un demérito. La SEAC participó de aquella voluntad de expandir los instrumentos estéticos en los órdenes de la vida y de meter a ésta en los estrechos vericuetos del arte, pero entre sus objetivos no figuraba la eficacia como condición de su quehacer. Es cierto que, como veíamos antes, el grupo escribía en sus primeros días que trabajaba hacia “un arte capaz, efectivo, instrumental”: “Prendemos exitoso un evento si alimentamos a la elite e interesamos al no iniciado. O si creemos que cualquier chorradita es arte, si está en nuestras intenciones un arte embaucador y eficaz, capaz de comunicación, capaz de influencia y manipulación, atento a las herramientas que hoy le roban protagonismo, etc. Así pues, hoy estamos dispuestos a la acción directa, el arte grueso”.³⁸ Pero creo que hay que interpretar con precaución el sentido de la efectividad. La SEAC pretendía ser eficaz en el deshacer los nudos de un concepto de productividad estética que obligaba al repliegue, al ensimismamiento, a la precisión lingüística, a la separación de gustos entre lo bajo y lo alto (“Después de una trayectoria forjada en polideportivos de barrio y bares heavies, SEAC es, hoy por hoy, el eslabón fundamental en nuestro país para comprender las articulaciones entre alta

³⁸ Extracto del texto "Expresión de un deseo joven", publicado en 1994 por la SEAC.

cultural y cultura popular”)³⁹. La chanza existía en la Sele porque era el mejor mecanismo para volatilizar claridades, respuestas, afirmaciones. Sin embargo, las metodologías artísticas (y fíjense que digo métodos y por lo tanto hablo de aplicabilidad) vinculadas a razones y causas concretas del espacio político (entendiendo éste como el espacio de los saberes compartidos al servicio de los problemas comunes), ciertamente puede utilizar la parodia y el palimpsesto semántico, pero por encima de todo proyecta legibilidad, algo que no está presente en las razones de la SEAC.

Como intento señalar, a mediados de los años 90 surgen nuevas formas de colectivismo artístico activista cuyos objetivos se definen por su interés en responder puntualmente a determinadas cuitas y situaciones, para lo que se desarrollan utillajes más apropiados. Industrias Mikuerpo (1994-1999), por ejemplo, utilizaba los mismos principios que grupos como la SEAC (disolución del emisor, producción colectiva en red, desplazamiento de la carga de sentido sobre el receptor, desmaterialización o reproducción infinita de la obra, desnaturalización de los códigos, generación de “ruido significativo”, etc.) pero sus objetivos se manifestaron en actividades de incisión precisa, más quirúrgica. Junto a Luther Blisset organizaron, por ejemplo, la Huelga de Arte en 1999. La convocatoria tenía un componente irónico y los organizadores nunca aspiraron, por supuesto, a provocar una movilización a gran escala. No obstante, ha sido señalado que, precisamente por lo gratuito y descabellado de la provocación, la huelga consiguió preocupar a mucha gente y provocó un debate considerable en los llamados circuitos marginales.

En 1998, surgieron numerosas iniciativas de colaboración entre colectivos artísticos y plataformas ciudadanas. Sólo en la Comunidad Valenciana, se formaron en 1998 *Cabanyal Portes Obertes*, *In-jerencias* o el proyecto *Barrio invisible*, a fin de responder a las amenazas urbanísticas que ponían en peligro los tejidos sociales populares. En Barcelona, un caso similar sería el colectivo La Figuera Crítica de Barcelona (F.C.B.), nacido en colaboración con la

³⁹ SEAC, Compact Disc, Gure Artea, 1998.

Plataforma Cívica d'Associacions de Veïns para protestar por el proyecto Barça 2000, que implicaba la construcción en la ciudad de un megaespacio privado de ocio por parte del club deportivo. En Sevilla, La Fiambrera Barroca llevará a cabo en 1995 iniciativas de acción de señalización y diagnóstico de barrios abandonados a la especulación. En Madrid, el Lobby Feroz colaborará en 1998 en distintas acciones con la Asociación de Vecinos de Lavapiés para protestar en contra de la cesión al Arzobispado de un solar junto a la iglesia de San Francisco el Grande para construir un aparcamiento y un bloque de oficinas. En 2001, el proyecto Las Agencias crea una serie de talleres en Barcelona, con la cobertura contradictoria del MACBA que pondrán en marcha una Agencia Gráfica, una Agencia de Medios, una Agencia Fotográfica, una Agencia Espacial y una Agencia de Moda y Complementos a fin de modelar respuestas concretas a la cumbre del Banco Mundial de Barcelona.

Ciertamente, la ironía y la parodia siguen formando parte del catálogo instrumental de estos grupos, pero los efectos se pretenden más definitorios. No en vano uno de los colectivos más notorios del momento que se denominaba SCCPP (Sabotaje contra el Capitalismo Pasándoselo Pipa), realizó acciones como Okupasa o Yomango que pisaban ya las rayas de la ilegalidad. O de la civilidad, entendida esta como el conjunto de legislaciones, asunciones e imposiciones que nos dicen qué tenemos que ser y hacer para convertirnos en buenos ciudadanos: Libres para siempre, Radical Gay, LSD, La Nevera, Fast Food, El Perro, El terrible burgués, Circo Interior Bruto, Precarias a la Deriva, o los diversos trabajos de Domingo Mestre o Santiago Cirugeda, por poner sólo algunas, fueron y son experiencias orientadas en este sentido.

No obstante, la SEAC también llevó en su seno una parte relevante de lo que acaecería a finales de la década y sobre todo durante los dosmil: la tensión institucional. En eso, hay algo de distancia respecto de algunas de las prácticas de los ochenta, que precisamente en nombre de una cierta eficiencia, acabarán en paralela colaboración con la gestión cultural oficial. No hay nada mejor para

explicar este asunto que los hechos que llevaron a la voluntaria disolución de la SEAC.

En 1998, tras cuatro años de singladura, la SEAC formaba ya parte del universo de referencias en muchos medios artísticos de Euskadi y España. Había sido invitada a diversas exposiciones celebradas en relevantes museos y centros de arte (Círculo de Bellas Artes o Centre d'Art Santa Mònica). El grupo decidió aquel año presentarse a los premios anuales Gure Artea del Gobierno vasco para el fomento de las artes plásticas y visuales. El problema surge cuando los seleccionados debaten sobre cómo y qué presentar para GANAR. Se encendieron todas las alarmas. ¿Qué les pasaba para que sintieran el riesgo de no ser RECONOCIDOS, o sea, de no ganar? ¿Qué línea estaban a punto de cruzar queriéndose presentar en casa de la autoridad y pretender llevarse la medalla por los MÉRITOS acumulados? El órdago que supuso aquella constatación paradójica fue el detonante de todo. “Gure Artea era todo lo que no éramos nosotros, la seriedad, la grandilocuencia”, me dijeron cuando hace poco les pregunté sobre el tema. Entiendo que no debieron ser fáciles aquellos debates, pero los hubo. Se presentaron y no ganaron. Se buscó lo que ellos llaman un “arbitraje” en la figura de Daniel Castillejo, entonces director de la Sala Amarica de la Diputación Foral y técnico del Museo de Bellas Artes de Álava. Se cedió todo el material producido al Museo (material que es motivo de la exposición que da pie al presente texto). Y el proyecto SEAC se canceló. En una cultura del SÍ, del LIKE, de la GRASA y el COJINETE, la SEAC fue fiel a sí misma, y muy especialmente en el momento en que el payaso estaba a punto de recibir la ovación. Imaginen. Cansado, a punto de acabar el número y frente al público, se limpia el maquillaje y se quita los zapatones. Los niños dejan de aplaudir, confundidos, y los padres piden a viva voz que les devuelvan el dinero de la entrada. La SEAC en su epítome efímero y descortés. ¿Su obra maestra?

4- “Os hemos tomado súper en serio”

Cuenta la leyenda que durante la performance *Alcalá* de la SEAC en la Sala Abisal de Bilbao, en 1998, los conocidos artistas I. A. y G. E.⁴⁰, que habían ido allí a hacer no sé qué o a ver a no sé quien, se les vio en la calle, a la entrada del recinto, muertos de vergüenza ante la posibilidad de que alguien pensara que habían acudido a ver aquella acción ridícula. Estaban Pepo -haciendo de “arte”- y Fito –en el papel del Dr. Gaisán, tomando prestado el nombre de un conocido traumatólogo vitoriano- en diferentes lados de un panel intentando comunicarse por una gatera, mientras Beni, con semblante de enojo desganado, dibujaba encorvado sobre una mesa de arquitecto a la luz de un flexo y dando órdenes de aparición de ciertos objetos que iban saliendo por la gatera empujados por un palo sostenido por Pepo –una naranja, un jersey perfectamente doblado, una morcilla ardiendo encima de un skate-, al tiempo que Fito exclamaba “¡Ya sale! ¡Ya sale! Queda instalado”. *Obviamente*, los diversos objetos influían en los trazos de sanguina realizados por Beni, quien, en un momento dado, hizo una señal advirtiendo que ya disponía de un resultado final o “conclusión estética”; un dibujo de un perro *setter* que fue introducido en la gatera mientras Pepo manifestaba con voz amplificada: “Tiene buena mano pero mal carácter”. Se abría el vino.

¿Qué revela esta situación? El desasosiego con el que muchos vivieron y viven ciertas experiencias desautorizadoras del arte. Digámoslo de una vez y sin rodeos: La incomodidad del público con el arte contemporáneo no es sólo culpa del arte sino su principal motivación. Un clásico *motto* de la vanguardia. Añádase que el olor a todo aquello que cuestione el tesón con el que muchos han construido el espacio del arte de un modo serio, aplicado, sensible, profesional, riguroso y sesudo despierta molestas comezones en un gran sector de la crítica (véanse los artículos del excelso Vicente Verdú) y del público. Los payasos, al circo. Los artistas, al arte.

⁴⁰ ¡Para qué liarla con los nombres completos! No me sobran los amigos.

“Os hemos tomado súper en serio”. Es una frase proyectada en una de las paredes de la Sala Arriola de Elorrio, durante la performance con la que la SEAC dio por inaugurada la exposición de la instalación *Elevación de fútbolín nº 2*, en 1997. Naturalmente, una declaración así sólo concita la risa de los presentes. Los que no se ríen, bien se largan o se quedan fuera fumando para reírse pero de otra manera. En *The XRay Mission*, hay una carta de Beni muy reveladora hacia los organizadores del evento, o sea, la SEAC: “Mi apreciado señor: no sé cómo felicitarle por su iniciativa, pero le compadezco de todo corazón. Esta cuestión de los objetos no identificados es de la más alta importancia. Pero los hombres que nos rodean son en su mayoría incapaces de imaginación. Su soberbia iguala su ignorancia, o su estupidez les hace incapaces de observación. Valor y adelante”. La “observación” y la “imaginación” –no hace falta ser una lumbrera para percibirla- no es aquí la capacidad de andamiar un relato que haga cuadrar las intenciones de los artistas, que las revele, para nada: es la facultad de dejar de ver lo que uno espera, sobre lo que uno ha creado expectativas y para lo que uno se ha preparado durante años de esforzada lectura. La SEAC lo tuvo muy claro: “Contra la trascendencia a través de lo espontáneo”; “Chanza frente a la hipérbole”. Más claro, el agua. En un texto titulado “Del ensimismamiento del código al chorizo de Cantimpalo (Una nueva era)”, redactado por la Sele en 1995, aparece una descripción de las actividades del grupo: “Eventos multimedia, instalación, acción, albañilería, escultura, pintura, debate, múltiples, diseño, proyecciones, espíritu boy-scout, animación sociocultural performable, estética postminimal con aderezos de imagen fallera, negación del pasado, arreglos de floristería, diseño espacial, disposición hacia el ridículo, reproducciones, grandes tiradas, autogestión, compromiso, música, nuevos medios, bodas, comuniones y banquetes”.⁴¹ Me quedo, sobre todo, con la “disposición”.

⁴¹ SEAC (1995). “Del ensimismamiento del código al chorizo de Cantimpalo (Una nueva era)”. *Boletín IMA + RDZ*, nº 0.

Nos podemos retrotraer cien años o más para encontrar los orígenes de una genealogía artística dispuesta a poner patas arriba la severidad artística de la modernidad, cosa que no vamos a hacer. De hecho, la propia SEAC ya intentó algo parecido, parodiando en “Historia del arte y nueva tendencias del siglo XX, según SEAC” el famoso esquema genealógico del arte moderno esbozado por Alfred Barr, el director del MOMA, en 1936. Pero vale la pena detenernos en periodos más cercanos y familiares para encontrar aproximaciones similares a los mismos asuntos; aproximaciones que, por cierto, brillan como clamorosos vacíos en la historiografía del arte español. Un buen ejemplo es -acaso también por la analogía deportiva que despierta con la SEAC- el que se produjo a mediados de la década de 1970, cuando un grupo de amigos, algunos de ellos exjugadores de baloncesto del Real Madrid y del Estudiantes, trató de escapar de la “seriedad” del arte conceptual llevándolo al terreno del juego. Configurado como Club Deportivo con el nombre de *Passion D. I.* (Deportes e Ideas, Conceptuales en la Palestra), se inscribió en la Liga Castellana de Baloncesto (Tercera Regional) en la temporada 1977-78, dispuestos a hacer espectáculos artísticos mientras competían: “Nació así un club deportivo” –escribió José María Parreño- “que pretendía convertir el deporte no en una lucha entre contrarios sino en un espectáculo artístico, en el que tuvieran cabida las más renovadoras tendencias del arte contemporáneo y surgió como contrapunto ideológico a la figura del deportista-gladiador-profesional que exige la alta competición moderna, con la posibilidad añadida de introducir acciones artísticas en el deporte, y para enriquecer la rigidez del reglamento y de las tácticas y movimientos de los deportistas, encaminadas únicamente a imponerse al adversario”.⁴²

El club repartía panfletos entre jugadores y público con el ideario y las intenciones. Se logró cierto entendimiento por parte de algunos equipos y árbitros, aunque el comité de competición llegó a multar al club por

⁴² Sobre *Passion* y *Aquassion*, ver PARREÑO, J. M. (1996). “Historia o historieta del arte de acción en Madrid”. En POL, M; VALLAURE, J. (com.). *Sin número. Arte de Acción*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, p. 26. En 2010, el Centre Cívic de Sant Andreu de Barcelona, les dedicó una exposición. Ver también <http://torneopassion.wordpress.com/passion-1977/>

antideportividad. Algunas de sus directrices –que podrían haber escrito nuestros Seleccionados- incluían: la Geometría (“valorar el espacio, la geometría es parte del juego y tiene mucho que ver con la plástica; cubrir una esquina es algo muy serio; hacer tangentes a una circunferencia; girar animado por la centrípeta para salir despedido”); la Competición (“no interesa ganar al contrario, interesa más contagiarle de ciertas actitudes, hacerle partícipe de las jugadas, formal y geoméricamente, y de sus movimientos en el espacio. Interesa ver cómo responden ante la falta de interés por ganarles, ante el interés por crear jugadas plásticas. Jugar con aquello que no está estipulado en las normas: fintar o hacer un drible a un jugador del equipo contrario, cuando se le ha superado, dejar el balón botando y recitarle un fragmento de un poema; llevar confeti o plumas escondidos para soltar o lanzar, por ejemplo, a la vez que se lanza el balón en un tiro libre y se anota; variables de tiros libres; tiro libre a modo de lanzamiento de peso, todo lo lejos que se pueda; usar el humor es fundamental”); Elementos interrumpidos (“que las jugadas se paren por una falta, por ejemplo, campo atrás, puede ser parte de la propia jugada ensayada, como la danza contemporánea, donde un movimiento brusco se para”). El equipo planteaba, además, una serie de jugadas: “Jugada Fuga” (“a la señal, todos los jugadores que defienden escapan del terreno de juego hacia diversas direcciones. Se produce un vacío, el equipo atacante no sabe qué hacer, se quedan solos, no están acostumbrados a que todo el mundo desaparezca”); “Jugada Mondrian” (“cuatro jugadores permanecen haciendo cuadrados sobre el espacio. El que tiene la pelota busca cómo pasársela a uno de estos cuadrados, cuando la suelta, comienza a hacer cuadrados él también. El que recibe la pelota deja de hacer el cuadrado e intenta buscar otro pase. Los jugadores del equipo contrario corren alrededor de ellos, dibujando líneas”); “Jugada Dadá” (los jugadores van avanzando en el espacio pasándose la pelota uno cerca del otro y diciéndose DA DA DA); “Jugada Cinta Moebius” (“los jugadores corren por el campo en forma de cinta de Moebius, el balón deambula entre ellos. Una cuadratura del círculo”). Tras la experiencia del básquet, se pasaron al waterpolo, inscribiéndose en la Primera División de la temporada 1978-79 bajo el nombre de Aquassion (Conceptuales en Remojo).

Advertían de sus intenciones al público y al equipo contrario antes de cada partido: analizaban las posibilidades estéticas de la indumentaria, del terreno de juego, de las reglas y de los árbitros. Finalmente fueron sancionados por el Tribunal de Competición y abandonaron una carrera prometedora.

En *Elevación de un futbolín nº 1* (bar Abuelo, Vitoria, 1996), la Selección presentó un futbolín peraltado por unos taburetes en el que no se podía ver el desarrollo del juego sino a través de un circuito cerrado de vídeo, medio por el que los participantes podían seguir (aunque difícilmente operar) lo que ocurría en la cancha: “La mediatización del juego, el deporte-espectáculo, los mass-media y el fuera de juego; [son] nuevas formas de entender la técnica”, manifestaron en ocasión de aquella acción-instalación. Fue Gabriel Villota quien se hizo la pregunta fundamental al reflexionar sobre la condición lúdica de la SEAC: “¿Qué es un juego y qué un juguete?”.⁴³ La mera madre del cordero, porque los que se ríen fuera, fumando, creen que no hay ninguna. Pues sí, la hay. El juego es una *acción* mientras que el juguete es un instrumento para desarrollar el juego. Esta diferencia suele confundirse. De forma que entendemos que jugar es proporcionar un juguete, mientras que jugar es realizar una acción, con o sin juguete, proporcionando diversión, disfrute y participación colectiva. Lo acabo de sacar de la página web Yuppiespark.com (“¡Diversión para niños, fácil para usted!”), o sea, es algo que sabe todo el mundo. Desde luego, lo sabían los que se quedaron dentro del bar Abuelo. Tal y cómo señalaba la SEAC: “Los seleccionados inauguraron el ‘nuevo método’ que la gente aceptó inmediatamente y de buen grado, estableciéndose enseguida nuevos criterios de juego, debates sobre estrategias y nuevas formas de entender la ‘técnica’”.

También en *SEAC bastante bien* (Centre d’Art Santa Mònica de Barcelona, 1997), el deporte se convierte en una excusa para jugar pero siempre con el impedimento de que pueda dar pie al más mínimo resultado. Si en *Elevación de un futbolín nº 1*, el hándicap (¡qué bella palabra deportiva!) pasaba por la

⁴³ VILLOTA, *op. cit.*, p. 41.

imposibilidad de mediación (la interfaz videográfica servía para complicar en lugar de simplificar), en *SEAC bastante bien*, la idea era que la cosa sucedía casi en secreto, en medio de la exposición, pero sin invitados. Sólo se podía mirar a través de una mirilla mientras los seleccionados se empleaban a fondo en hacer del deporte algo descabellado: “La inspiración de SEAC para esta exposición es el frontón y los diferentes deportes que acoge este espacio. Una construcción semeja la estructura de un trinquete [una cancha cerrada con una ventana en uno de los lados] [...] La instalación permite ver a través de esta ventana el frontón, pero no acceder al mismo. Del interior de la cancha sale el audio amplificado del juego de pelota. Bajo la ventana longitudinal abierta en el muro hay un banquillo de vestuario en el que se apoya un monitor pequeño con la grabación de un juego de pelota en el que no existen reglas y en el que se evoluciona por la cancha de manera caótica, de malas formas. Los jugadores usan una pala corta y llevan cascos guantes y protecciones de jugadores de hockey sobre hielo. El juego parece peligroso por momentos”.

Todo el universo conceptual de la SEAC es un cocido hecho de la parodia y de su contraparodia más seria, de la ironía y la aparente rectificación que da pie a pensar en trasuntos estéticos, de la cita y el *fake*, del reconocimiento de las categorías esenciales de los fenómenos culturales y el conocimiento de cómo los globos de colores siempre acaban explotando, desinflándose o subiendo a los cielos. Toda la SEAC es un asunto de transmitir un mensaje de optimismo ante la obcecación de que existe una lógica determinada para explicar las cosas. Me viene a la cabeza *The Way Things Go* (El curso de las cosas), la acción objetual grabada en vídeo por Peter Fischli y David Weiss en 1987, que aparentemente representa una única secuencia de eventos, pero que en la realidad supuso haberla de repetir doce veces, porque siempre fallaba algo. La única lógica posible es la teatralización de su ausencia. En *Situaciones Nurse* (Cuenca, 1998), en que la SEAC realiza una delirante (¿cómo llamarla?) acción en vídeo consistente en parodiar el “análisis”, mal vestidos todos de enfermera, nos hallamos ante la misma tesitura: lo absurdo de lo determinado y del edificio que lo legitima. Cada uno de los textos que acompañan esta performance son

sutiles máximas de mínima expresión, cuyo objetivo real e inconfeso es desmontar un cierto tipo de cháchara positivista presente en los relatos estéticos:

“No sabemos cuándo seremos atendidos en el aséptico espacio del ambulatorio, pero mientras, tenemos la capacidad de inventar situaciones, de cambiar el color de las rosas o leer los movimientos de los cuerpos con y sin bata [...] Descubrimos el tedio y su poder ‘transformador’, verificamos la importancia del análisis, como paso previo a la toma de posición, importancia que radica en aquello que no contempla [...] Tratamos con la máquina de la verdad, biopsias, psicoanálisis, citologías, cateterismo, mediciones y muestras que hablan de nosotros sin nuestro consentimiento, en silencio, casi a traición [...] Analizamos las variables psicológicas que afectan al desarrollo de los grupos, porque el individuo siempre está inmerso en uno o varios grupos que le permiten formar su personalidad, pero que le influyen a través de las normas, de los valores, de los comportamientos [...] Creemos en el ‘hecho festivo’, como expresión de las posibilidades creativas de la situación, en la cita (hora y lugar), como soporte, pero no olvidamos a los mártires del rock, no queremos olvidar lo aprendido con enfermeras y policías de tráfico, queremos ser consecuentes, al menos alguna vez. Un saludo a Bruce Dickinson”.

Fina cirugía realizada sobre una hormiga por las manos de Hulk.

Ironía, anti-trascendencia, ruptura de la expectativa de los códigos y formatos, pitorreo llevado con la más férrea disciplina, “lo efímero frente al valor de cambio” decían. Sigamos deportivos. 1995, *El cuerpo del delito*, Sanz Enea, Zarautz. Parodia supina de la instalación, del *circuito* del arte y de la hibridación de medios. Scalextric (formado gracias a la aportación voluntaria de tramos por parte de los amigos) y monitores y libros de arte que peraltan la pista. El coche del Scalextric siempre se despeña. Un cuadro basado en un capítulo de la serie

de televisión *Super Agente 86* cuya trama gira alrededor de una tela expresionista es el centro de la tramoya. El diálogo:

- Manos a la obra caballeros, no tengo mucho tiempo.
- Muy bien señor, este lo ha pintado el agente 22. Lo titula “Atardecer de una jirafa”.
- Bien, pero yo no lo titularía “Atardecer de una jirafa”.
- ¿Cómo entonces?
- ¡Basura!
- Señor Van Lleeven, ¿qué le parece este otro? ¿No cree que tiene gran fuerza, magnetismo y profundidad?
- ¿Creería que este cuadro ha sido comparado con las obras de Matisse?
- No.
- ¿Y si le digo con las de Miguel Ángel? ¿y con las de Charlton Heston?

Las referencias al futurismo, a Benjamin, están aparentemente presentes, “la belleza de la velocidad, la glorificación del hombre al volante, la pérdida del aura”, pero también “el mundo infantil, los resortes lúdicos del arte”, que no son otra cosa que lo mencionado hace un momento, el juego como acción, no como juguete:

“Más que un juguete de competición es la ingeniería recreativa y la consecución de un gran circuito propiciado por varios pequeños, lo que otorga al Scalextric el rango de juego por encima de la denominación de juguete. El reto, más allá de llegar primero a la meta, es salvar con habilidad las dificultades del juego previo de ingeniería. La magia, más allá de la velocidad de los coches, es la velocidad con la que ha pasado la tarde de lluvia. La asociación de imagen de un pincel y la de un lienzo en blanco es insulsamente inmediata. La de una jirafa y un Scalextric, no [...] Sí es cierto que el azar y lo inaudito, el palíndromo y la distorsión son materia de trabajo para este grupo [...] Es obra personal y colectiva;

no atiende a técnicas ni disciplinas. Es a la vez una frivolidad y un ejercicio de contención. Se recomienda llevar merienda”.

La ironía, el *witz* de la Escuela de Jena (perdón) pasa por descubrir que aún teniendo todas las piezas del puzzle este no se puede montar: sólo hay dislocación y esta sólo se puede ver desde una otredad, desde el muñeco del ventrilocuo. Hacerse otro para saber que no eres uno. *Se verla al revés* (Sala Fundición, Bilbao, 1996) es, en ese sentido, paradigmática, si es que el término paradigma tiene algún sentido en el trabajo de la SEAC. La Selección decidió construirse un compañero, un alter-ego. Terrón se llamó. Tras debatir sobre su personalidad, función y aspecto, Terrón vio la luz un día de mayo. Lo pusieron en la calle, solo, ungido con la rara altivez que da la soledad. Fue fotografiado en distintas situaciones. En algunas de ellas, se “observaba las dificultades para hacer uso del mobiliario urbano” y el sufrimiento “de las barreras arquitectónicas y padecerá su falta de adecuación a la escala estándar impuesta por el urbanismo dominante”. En la sala La Fundición, Terrón se presenta junto a una caseta de la que sale un audio “enajenante y estrepitoso”. Se oyen gritos de “¡social! ¡social!” y “la tremenda soledad de un Terrón, incapaz de dar con la virtud artística, completa la escena”. En el interior de la caseta hay una proyección de Terrón en la calle, proyección que solo puede verse desde el exterior de la caseta (otra vez lo inaccesible) a través de una ventana. “Un vídeo, en bucle, muestra mediante esbozos de dibujos animados al propio Terrón convertido en personaje de historieta, mostrando su incapacidad para la práctica artística en diferentes situaciones y en diferentes disciplinas artísticas”. La descripción que el grupo hizo del nuevo miembro no tiene apenas parangón en la literatura reciente del arte español. Vale la pena leerla en su integridad:

“La difusa línea que separa al genio del carachorra, alienta el trabajo de quienes convencidos de haber dado con ‘la obra de arte’, pueden llegar a ver, por fin, su trabajo en la historia ilustrada de la majadería. Terrón, nuestro amigo, es un artista ‘malo’. Por eso nos gusta, por eso es un

genio, pero sobre todo, por eso es nuestro amigo. Terrón, una de las propuestas en las que SEAC ha demostrado más sensibilidad, es un hijo, un hermano, un colega; en ningún momento intentamos demostrar las veleidades divinas de Frankenstein, ni el enfermo naturalismo de Antonio López, cuando retrata a ‘el hombre’; el nacimiento de Terrón ha sido tan natural como su digno final. Nacido del cartón y del papel de periódico, vestido de látex y spray, de aspecto tosco, (apariencia seria y reflexiva), Terrón se mantuvo siempre firme, junto a la caseta, en la misión que se le había encomendado. Pudimos conocer por la película que se hizo de su vida, sus enormes dificultades en la búsqueda del intenso instante de la inspiración artística, instante que no conocería nunca ni por asomo. Pudimos ver los dolorosos intentos de emular al Bruce Nauman performer de *Wall-floor Positions*; vimos igualmente sus frustradas incursiones en el mundo del video-arte; asistimos a su total incapacidad para poder plasmar su proyecto. Y, sin embargo, nos divertimos con él, al verle reír abiertamente de la paloma, y nos emocionamos al verle llorar conmovido por la música. Terrón es, en fin, irrepetible, una de esas bestias maravillosas que aparecen cada cierto tiempo”.

¿Qué más añadir, verdad?

5- “Esto de internet es una moda que pasará”

Señalábamos antes que el CINT (Centro de Imagen y Nuevas Tecnologías) de Vitoria fue uno de los lugares que propició el surgimiento del amor entre los Cuatro y cómo vertebró de alguna forma las pulsiones y querencias de lo que iba a ser la SEAC en relación al uso e interpretación artística de las nuevas tecnologías digitales surgidas a lo largo de los años noventa. Sin olvidar, desde luego, la copistería de Beni, matriz productiva de numerosos elementos gráficos elaborados por el grupo.

El catálogo de medios y formatos utilizados por la Sele es ingente: literatura, cómic, producción editorial, música (enlatada o en vivo), arte sonoro, diseño gráfico, pintura, escultura, vídeo, instalación, enología, acción, performance, fax, casete, CD, CD-Rom, página web... Es evidente que la voluntad del grupo por atravesar los márgenes discursivos de la disciplina artística pasaba también por integrar, reintegrar y desintegrar múltiples contextos y entornos, así como medios técnicos, formatos de producción y presentación, o modos de difusión. También pasaba por participar y colaborar con otros grupos, revistas y proyectos afines. Algunas de estas hibridaciones bien podrían caer en la definición que durante aquellos años hizo Nicolas Bourriaud del “arte relacional”: corriente que se caracteriza por dar una mayor importancia a las relaciones que se establecen entre y con los sujetos a quienes se dirige la dinámica artística que a objeto artístico alguno: trabajos que tienden a suceder dentro de actividades y contextos cotidianos. Si ellos están dispuestos, a día de hoy, a aceptar esta etiqueta descriptiva, es algo que habrá que preguntar a cada uno, porque temo que habrá disparidad de opinión, en la medida en que el arte relacional se ha acabado convirtiendo demasiado a menudo en mera excusa estética para que las instituciones hagan fiestas en sus salas. Me consta, de todas maneras, que en aquellos días no estaban al corriente del asunto.

“Esto de internet es otra de esas modas que pasará”, insiste mi madre. A mediados de los años noventa, no poca gente pensaba lo mismo. No se rían. Lo escuché a menudo en círculos artísticos, atónitos ante formatos creativos que exigían sentarse en el ordenador o tener internet. Yo escribí y envié mi primer correo electrónico en 1995 (y en una cuenta ajena). Recordemos que, en 1996, sólo 6 de cada 100 españoles accedía a la red. Fue en 1986, cuando una de las cuatro exposiciones inaugurales del Centro de Arte Reina Sofía (CARS), *Procesos. Cultura y nuevas tecnologías*, comisariada por Susana Mataix⁴⁴, mostró por primera vez obras basadas en diseño asistido por

⁴⁴ Con secciones a cargo de Paloma Navares (vídeo), Marisa González (Electrografía, Paleta digital y Centro de Cálculo) y Vicente Carretón (Holografía).

ordenador y grafismo electrónico, holografía, música electrónica, vídeo, videodisco, bases de datos en línea, videotex, CD-ROM, televisión por satélite y por cable, lógicas para microordenadores [software], novela interactiva, láser y esculturas de luz. En 1990, se celebró la *I Bienal de la Imagen en Movimiento* también en el CARS, esta vez con comisariado de José Ramón Pérez Ornia, quien, por cierto, se preguntaba “¿Dónde está el arte? ¿en las imágenes o en los programas informáticos que crean esas imágenes?”⁴⁵, revelando la ansiedad ante el hecho de que el talento, la excelencia o la sensibilidad se deslicen hacia meros aspectos técnicos que desencajen las categorías tradicionalmente centrales de la producción artística, como la autoría o la singularidad, favoreciendo el fantasma de una producción visual ligada a la despersonalización y a la deshumanización producida por las máquinas y sus operarios. El festival *Art Futura* nacería también en 1990, de la mano de Montxo Algora, que mostró la obra de algunos de los que serán protagonistas de la escena electrónica y digital de la década de los noventa: Miquel Jordà, Xavier Hurtado, Frank Aleu, Xavela Vargas, Sergi Caballero y Enric Les Palau. aunque pronto se reveló como una plataforma de difusión de la creación digital más comercial. En 1992 -ya lo hemos comentado-, surgió de mano de la Fundació “la Caixa” el Centre d'Iniciatives i d'Experimentació per a Joves (CIEJ) en Barcelona –que inspirará en parte el CINT vitoriano- y que quiso dar respuesta a las inquietudes tecnológicas de los jóvenes creadores catalanes. En 1994, se convirtió en la Mediateca de la Fundación, un proyecto inteligentemente dirigido por Carme Garrido y asesorado por Antoni Mercader. Ese mismo año, a la estela del impulso tecnológico y promocional proyectado por las Olimpiadas, surgirá el festival Sónar de Música Avanzada y Arte Multimedia de la mano del periodista musical Ricard Robles y de los músicos y artistas visuales Enric Palau y Sergi Caballero, que ofrecerá secciones sobre nuevos comportamientos artísticos multimedia y en la red.

⁴⁵ PÉREZ ORNIA, J. R. (1988). “Pintar con números”. *El País*, suplemento Artes, 18 de junio, p. 3.

También en 1994, y esto es relevante en relación a la SEAC, la comisaria y teórica de arte electrónico Claudia Giannetti abrió en Barcelona el espacio L'Angelot a fin de mostrar proyectos de artistas nacionales e internacionales basados en las nuevas tecnologías, a la vez que iniciará una original línea editorial en la que se ofrecerán debates y análisis sobre la cuestión. Giannetti estuvo en contacto con la SEAC gracias a los trabajos en CD-ROM del grupo, percibiendo el carácter precursor de sus formatos, en la línea que otros artistas españoles estaban tomando al adoptar nuevos medios, como el mentado CD-ROM, la programación, la interacción gráfica, el sonido, el cortocircuito en los videojuegos, la Realidad Virtual y, a finales de la década, en Internet: entre otros, Xavier Hurtado, Joan Leandre, Daniel García Andújar, Galería Virtual (Roc Parés i Narcís Parés), Miquel Jordà, Xavier Rovira, Zush, Xabela Vargas, Sergi Jordà, Daniel Canogar, Antoni Abad, Ricardo Echevarría, Kepa Landa, Konic Thtr o Marcel.lí Antúnez.⁴⁶ Comisarios y teóricos como José Luis Brea, Remedios Zafra o Juan Manuel Prada mostraron también gran interés en la posibilidad de que estos nuevos medios produjeran renovadas formas de reflexión e intercambio crítico, como las propuestas por la SEAC.

Lo que vengo a decir con este frenesí enciclopédico es que hay que poner en valor el carácter pionero de la SEAC en relación al uso de medios y formatos digitales. La web del grupo (<http://www.jet.es/kitto/seac.html>), hoy sólo accesible *offline*, se puso en marcha nada menos que a finales de 1995. Entonces apenas nadie usaba el Explorer de Windows, oigan. Todo iba con Netscape. Me comenta Natxo (que era un poco el *alma mater* técnica de la Sele para estos menesteres) que en Vitoria, por aquellos años, la gente tenía internet (vía modem) porque allí se había instalado una de las primeras empresas de España en dar servicio. Aparte de las universidades sólo había conexión para cualquiera que contratara el servicio en Vitoria, Madrid y Barcelona. Al haber uno en Vitoria (Jet Internet), no había que pagar "conferencia" telefónica. Y doy fe, porque en Barcelona me pasaba lo mismo.

⁴⁶ Para una breve historia del arte electrónico, especialmente de los años noventa, ver GIANNETTI, C. (ed.) (2000). *Arte Vision: Una Historia Del Arte Electrónico en España*. CD-ROM. Barcelona: MECAD.

Había que conectarse a un número local y vamos allá. En el resto del país, la solución era conectarse a algunos de los números de las tres capitales citadas, con el coste añadido que entonces había para las llamadas interprovinciales.⁴⁷

Si mi madre hubiera dicho a mediados de los noventa que “esto de los CD-ROM es una moda pasajera” no se hubiera equivocado. A menudo, ya ni podemos abrir aquellos discos en nuestros ordenadores: de entrada, porque estos ya no disponen ni de ranura (malditos USB y nubes). Pero en su día, el CD-ROM (Compact Disc Read-Only Memory) representó toda una nueva forma de imaginar la forma de relatar, presentar, distribuir, jugar y activar contenidos. El primer CD-ROM de la SEAC es de 1998 y se realizó a partir de una beca del MIDE (Museo Internacional de Electrografía) de Cuenca. Se trata de un catálogo interactivo de los trabajos del grupo, que incluye fotos, vídeos, textos, publicaciones, material gráfico y audio; y una performance –*Situaciones Nurse*– específicamente adaptada a este soporte. Además, como no podía ser de otro modo cuando hablamos de la Sele, incluía trabajos de otros autores próximos al grupo.⁴⁸

No deberíamos llevarnos a engaño con estos soportes, entonces situados en la esfera de la tecnología “avanzada”. La SEAC no blandía la espada de lo tecno porque cultivara querencias exclusivistas. De la misma manera que su aproximación a los formatos y códigos artísticos se inscribía en una pugna por borrar las fronteras entre lo *cool* y lo popular, entre lo profesional y lo social, por romper los compartimentos estancos y formalistas en que la producción artística había acabado instalándose, también la percepción y uso de los medios respondía a un abierto interés por hibridar el *low-tech* y el *high-tech*, el

⁴⁷ Señalemos, a modo de sugerente apunte, que por aquellas mismas fechas, Javier San Martín invitó a los seleccionados, pero por separado, a participar en el *Proyecto García*, sin imposiciones de formato o soporte. José Luis Brea se hizo eco del asunto, y colgó en su portal *Aleph* el trabajo de Natxo (<http://aleph-arts.org/art/>), una “galería” de imágenes en HTML – “rigurosa selección de los García más importantes de la red”- que se distribuía también en *floppy* de 3,5’. También Natxo participaría en la elaboración de la web del Festival de Vídeo de Vitoria en 1996. Y un poco más tarde también intervendría en la web de Arteleku, con la colaboración de Miren Eraso.

⁴⁸ Cabe indicar la relevancia de Aitor Aldama e Imago Producción Audiovisual S.L en la creación de este proyecto.

utilillaje de ferretería y el código binario. Así, formatos entonces ya obsoletos como el casete formaron también parte de las técnicas utilizadas por el grupo. Y otros, como el sacacorchos, siempre renuente a desaparecer, cobró renovada vida en las numerosas ocasiones en las que se escanció vino durante las actividades de los seleccionados.

6- “Las escenas cómicas solo duran un instante”

Si usted acudía a ver performances durante la década de 1980, es muy probable que a finales de la misma estuviera hasta las narices de soportar sesiones llenas de mirra e incienso, de trascendencia, de búsquedas de subjetividad en el interior del genio, de demiurgos y cuerpos mirando al techo con los brazos levantados y al borde del clímax; como si la auténtica performance fuera la que se produce en el saco amniótico del artista y sólo era cuestión de trasladarla por un momento afuera, a la sala de exposiciones, únicamente para recordarle lo anodino que es usted. Lejos parecían quedar aquellas cosas secas de los setenta, probablemente también difíciles de digerir.

¿Acabó la SEAC con aquella situación? Pues algo tuvo que ver. Ya hemos indicado que uno de los patrones vertebrales de las prácticas de los seleccionados fue el juego, esto es, la configuración de unas relaciones entre cosas y sujetos que contribuyera a una exploración colectiva de causas y afectos. Es una condición que impregnó completamente todo lo que la SEAC emprendía. En este sentido, pretender dilucidar lo que era acción o performance, instalación, obra objetual o cualquier otro formato es del todo innecesario, por lo inútil. Todo en la SEAC era acción, incluyendo el propio pensar. Es más, tengo la sensación de que cuando se vislumbró el riesgo de que ese rasgo definidor pudiera colapsar fue el momento en que pusieron fin al grupo. A lo que voy: primero; la SEAC planteó de forma singular y peculiar que la acción no era una fase, un rito obligado de paso de los artistas “emergentes” en pos de una posterior profesionalización –algo que ya en 1992 había

criticado Joan Casellas a la generación de los ochenta⁴⁹-, sino que se trataba de la piedra angular de un nuevo modo de concebir la producción y difusión de saberes alternativos a los oficiales. La acción no era un formato más en el catálogo disponible de medios de producción: era el formato de exploración e investigación fundamental de un proceso en red que quería despejar densas nieblas y certidumbres ontológicas mediante el experimento. Esta es la segunda radicalidad en el accionar del grupo: la performance ya no era la expresión del cuerpo ensimismado, sino del sujeto social abocado a resocializar procesos. Pepo definió en 1995 a la SEAC como “acciones socioculturales performadas”.⁵⁰ La SEAC, al igual que otros grupos y artistas del momento, proyectó un mensaje rotundo y ruidoso: ya basta de experiencias, vivan los experimentos. Los saberes no se transmiten y ya está; se ponen en solfa permanentemente para evitar su enquistamiento.

En esa dirección se condujeron numerosos colectivos y artistas de la acción por toda la geografía española. En 1988, Bartolomé Ferrando, David Pérez y Ángeles Marco comenzaron a dar clases de performance y arte de acción en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Ferrando influyó en el surgimiento de una avalancha de “accionistas” valencianos: Tusílago y un poco de blanco, y Comedor de ideas, que acabaron formando la Associació de Nous Comportaments Artístics (ANCA, 1989-1994), con un espacio propio y una programación regular. Domingo Mestre creará la revista *Fuera de Banda* (1995-2000), centrada en el arte de acción, y Pistolo Ariza formará en 1992 el colectivo El Purgatori, que contará con una sala propia y encuentros de arte de acción a partir de 1994, y en donde la SEAC hará bolos. En el País Vasco, serán notorios los trabajos de José Ramón Morquillas, Alberto Lomas - coordinador del Centro Abisal, dedicado a la práctica de la performance y de la instalación, y donde la Sele desarrolló proyectos-, Ramón Churruca o Fausto Grossi; estos dos últimos con trabajos que cultivaban una actitud insolente, pero que serán personajes cruciales en la evolución de la práctica de la

⁴⁹ CASELLAS, J. (2007). “Tú y ese otro asunto: Como reinventamos la acción de los 90”. <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/t-y-ese-otro-asunto-como-reinventamos.html>

⁵⁰ ESTEBAN, I. (1995). “Gomas, tijeras y cinta de vídeo”. *Por fin es viernes*, 29-12-1995, p. 10.

performance y su inserción “fuera de formato”. En Asturias, encontramos a Cuco Suárez y Nel Amaro; en Burgos, al colectivo A Ua Crag, ya comentado, bajo la batuta de Rafael Lamata y Alejandro Martínez Parra. Lamata realizaría en 1995, junto a Jaime Vallaure, la celebrada video-acción *El ABC de la performance*. En 1993 se abrió El Ojo Atómico, que junto a los espacios Válgame Dios, Cruce o Vaticano fomentaron una normalización de las producciones accionistas (en vivo o en vídeo) en Madrid y en el resto de España: Nieves Correa, Tomás Ruiz-Rivas, Jaime Vallaure, Fernando Baena, Pepe Murciago, Grupo Acciones y Tareas, Denys Blacker, Dionisio Romero, Graciela Baquero, Lucía Peiró, Nelo Vilar, C72R, Daniela Mussico, Elena García Oliveros, Pedro Bericat.⁵¹

Será en Cataluña en donde más se visualice una línea radicalmente minimalista en abierta oposición a ciertas soflamas expresionistas y existencialistas de la década anterior. La estética de la mediocridad propuesta por Joan Brossa o el minimalismo visual inspirado en el poeta futurista Joan Salvat-Papasseit produjeron un cambio de marcha en la escena performativa catalana, que abandonó el virtuosismo ampuloso y la narración y se acercó a la mínima infraestructura y expresión. Esa dinámica minimalista y post-situacionista que había sido apuntada en los ochenta por Carles Hac Mor, Esther Xargay (fundadores ambos en 1993 de la revista hablada *De Viva Veu*) o Pere-Lluís Plà Buxó, cobró un especial impulso en el cambio de década gracias a prácticas accionistas como las de Jaume Alcalde, Pep Aymerich, Borja Zabala, Joan Olivé, Andrés Pereiro, Valentí Figueres, Lluís Alabern, Quim Tarrida, Oscar Abril Ascaso, Sedcontra, Accidents Polipoètics (Rafael Metlikovez y Xavier Theros), Joan Casellas, Eduard Escofet, Noel Tatú, Isabel Roura, Rosa Suñer, Josep Masdevall, Didac P. Lagarriga y su MNAP (Museu Nacional d'Art Portàtil). A la estela de esas prácticas, Joan Casellas inicia en 1992 su proyecto de archivo *Aire*, al principio junto a Agnès Ramírez y Ernest Puig. *Aire*,

⁵¹ Sobre un análisis de las diversas tipologías de la performance española de los noventa, ver BAENA, F. J. (2013). *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada. Consultable en <http://www.fernandobaena.com/wp-content/uploads/2013/10/Arte-de-acción-en-España-1991-2011.pdf>

originalmente una revista postal, se presentó como una plataforma para la organización y producción de arte de acción, y acabará siendo con el tiempo un libro abierto sobre la memoria de la performance especialmente en Cataluña.⁵² Asimismo, y bajo la influencia de la exposición *En el espíritu de Fluxus*, celebrada en la Fundación Tàpies en 1994, un grupo de aquellos creadores fundarán el *Club 7* en 1996 (Óscar Abril Ascaso, Joan Casellas, Lluís Alabern, con apoyos posteriores de Marta Domínguez, Xavier Moreno, Andrés Pereiro, Cristina Zabala, Montse Romaní y Jordi Mitjà), que producirán innumerables actividades de performance, consolidándose hasta 2001 como uno de los referentes fundamentales de la escena española, y ofreciéndose como plataforma para la producción y difusión de la obra de decenas de artistas.⁵³ Otros artistas también adoptaron caminos más cercanos a un situacionismo radical y de infiltración, como Philippe Mestre o Tere Recarens.

Con sus matices, la SEAC compartirá con muchos de aquellos quehaceres una voluntad de autogestión (que Nieves Correa definió en la figura de un “artista gestor, nómada y recolector”⁵⁴); un marcado desapego por materializaciones susceptibles de insertarse en el mercado; el rechazo a la trascendencia; la crítica a la parafernalia tecnológica y a los efectos especiales de las performances-espectáculo; al naturalismo, al autenticismo; el reconocimiento de una deuda en relación a fluxus, a Zaj; o el interés por la hibridación con la poesía visual, el arte sonoro o la literatura de corte dadaísta o punk.

Como decimos, en la SEAC todo era accionar. No existe un solo trabajo del grupo que pueda caer fuera de esa condición, y todos los ejemplos citados en este texto deben ser analizados bajo esa interpretación. No obstante, acaso hay una obra que subraya con especial énfasis el interés de los Cuatro por examinar las realidades performativas y su emplazamiento en la definición

⁵² Sobre el archivo *Aire*, ver (2003) *Aproximació a l'arxiu Aire*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani.

⁵³ Acerca de la escena de la performance en Barcelona a principios de la década, ver CASELLAS, *op. cit.*, s/p.

⁵⁴ CORREA, N. (1998). "En defensa del artista gestor, nómada, cazador y recolector". *Fuera de banda*, nº 5.

interna del grupo. Todo, como es lógico, escrito con la tinta deleble, socarrona y aparentemente bufonesca de la Sele. Se trata de *15 Actions as a Performance* (1996). No creo que sea casualidad que el trabajo fuera precedido de una cita procedente del libro de RoseLee Goldberg *Performance Art* (1979): “Tal postura radical ha hecho de la performance un catalizador en la historia del arte del siglo XX; cada vez que una cierta escuela, ya sea el cubismo, el minimalismo o el arte conceptual, parecía haber llegado a un callejón sin salida, el artista ha convertido la performance en un modo de romper las categorías e indicar nuevas direcciones”.

La diferencia fundamental de este trabajo en relación a los demás es que se presenta a través de “variaciones”, como si hubiera alguna voluntad narrativa o discursiva desplegada a partir de un mínimo núcleo que va cristalizando en unos ínfimos recorridos. De apariencia manifiestamente teatral, lo que esta obra presenta es una producción y productividad absurdas, pero en el fondo condensa y proyecta un mensaje definidor. Son 15 mini-acciones supuestamente inconexas, casuales, eso sí, unidas por el inefable *riff* de *Smoke on the Water*, de Deep Purple. Sin embargo, es fácil apreciar cómo describen el propio laborar del grupo: en algunos casos, replican acciones ya realizadas con anterioridad, como en la acción nº 7, en la que citan a *Cultural Tribute to Zarauz* (1995), en la que el grupo consume cucharadas de Cola-Cao impregnando de cacao a los compañeros por la abrupta expulsión de éste al decir Zarauz (mi señora, que acaba de acercarse al ordenador mientras visiono de nuevo estas acciones, me ha comentado, partiéndose de risa, “Pero esto, ¿qué chingados es?”); como en la nº 4 o la nº 10, cuando vestidos con gabardinas o con guantes de látex en vez del atuendo deportivo, consultan con profesionalidad catálogos de arte, que llama a las acciones de presentación realizadas en los museos en 1994; como en la nº 14, que vuelven a uno de los temas originales del grupo, el del diálogo amable y generoso con seres extraterrestres. Pero en su gran mayoría describen paródicamente los “mecanismos de producción”: las reuniones para urdir las acciones, los procesos de trabajo colectivos, cortando cuerdas, grapando material gráfico,

llamando por teléfono, intercambiando posiciones o materiales, preparando los equipos, arreglando desaguisados, o como en la última acción, haciéndose una foto de promoción mientras analizan algún asunto. Son, en realidad, *reenactments*, recreaciones torrebrunescas del propio trabajo de producción, en las que se celebra lo mínimo como fuente de socialidad y aventura. La acción nº 12, titulada "Imposibilidad y prácticas adicionales" es descrita así: "Los medios limitados proporcionan el estilo, engendran la nueva forma y empujan a la creación". O la nº 15: "¿Ha intentado alguien definir un momento no necesariamente intenso, no demasiado largo, de un grupo de amigos que se sacan una foto? [...] ¿Cambian las cosas si este grupo de gente, aún siendo consciente del momento y ante el desinterés por darle definición, lo llaman performance?".

El tema del marketing y la publicidad ("la imagen de marca nos obliga a parecernos a la imagen de marca [...] en la era del simulacro"); la política cultural y la falacia del autor ("este feo asunto de los Barcelós"); la "falta de estilo"; el nomadear sobre objetividades inciertas; el "virus" de lo colectivo ("Barrio Sésamo", "hemos trabajado en varios colectivos artísticos y la verdad es que muy pocas veces se llega a congeniar en lo mínimo para lograr hacer algo interesante", "los hombres trabajan codo con codo en pos de la amistad y el trabajo en grupo", o "el trabajador de grupo como alter-personalidad"); el juego como motor exploratorio ("Diferentes formas de entender la cinética": "millones de personas bailan diariamente lo nuevo de algún nuevo DJ"); la fuerza de la instantaneidad ("las direcciones opuestas pueden llegar a soluciones idénticas. Las escenas cómicas solo duran un instante").

De algún modo, *15 Actions as a Performance* es lo más parecido a un documental sobre la SEAC, de un minimalismo anonadantemente casero, desprofesionalizado, que se ríe a mandíbula batiente de sí misma, del historiador que pretenda interpretarlos y del espectador, pero que, al mismo tiempo, establece en seguida complicidad con todo aquel que pasa por allí, casualmente, mientras abren otra botella de tinto. Con la SEAC, no puedes

quedarte afuera de la sala. Con la SEAC, no debes preocuparte por no haber entendido de qué va, no debes temer la incomprensión. Sus cosas fueron siempre motivo para vislumbrar que el arte y la vida son estupendas ocasiones para dejar de saber tanto de ti y para hacer un millón de amigos con los que pronto vas a armar follón de nuevo. Un follón que desdice, siempre y permanentemente.