



El arte de acción en Catalunya. Jordi Benito y su contexto

Sonia Lombao Méndez

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Tesi doctoral presentada per En/Na

Sonia Lombao Méndez

amb el títol

**"El arte de acción en Catalunya. Jordi Benito
y su contexto"**

per a l'obtenció del títol de Doctor/a en

HISTÒRIA

Barcelona, 14 de gener de 2015

**Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art**



UNIVERSITAT DE BARCELONA



AGRADECIMIENTOS

Al director de esta tesis, el Dr. Pere Salabert, por sus sugerencias y consejos sostenidos durante años. A GREGA, especialmente a Laia Manonelles y a Tania Alba por sus ánimos y valiosas indicaciones. A la Dra. Milagros Guardia y la Dra. Rosa Maria Subirana por su confianza en mi trabajo como becaria del *Màster de Estudis Avançats en Història de l'Art*. A mis compañeras becarias y el resto de personal con el que he trabajado durante los cuatro años de beca, por entender el espacio que he dedicado a esta investigación.

A gestores y personal de los archivos que he consultado tanto en Barcelona como en Besançon y Aviñón. A las personas entrevistadas -Jordi Benito, Esther Ferrer, Fina Miralles, Carles Santos, García Sevilla, Bartolomeu Ferrando, Rosa Clavera y Sagi Tarbal- por su sinceridad en las largas conversaciones que hemos mantenido. A mis amigos y a mi familia, por su apoyo desde que decidí venir a estudiar a Catalunya. Y, especialmente, a mi compañero Bernat Montoya, por su apoyo incondicional en el transcurso de este trabajo.

ÍNDICE

Agradecimientos

Índice.....	1
Resumen.....	5
Introducción.....	10
Objetivos	16
Metodología.....	17

CAPÍTULO PRIMERO: REFERENCIAS TEÓRICAS

RESUMEN DEL CAPÍTULO.....	21
1.1. Introducción.....	23
1.2. <i>Le happening</i> de Jean Jacques Lebel.....	25
1.3. Los artículos en <i>Serra d'Or</i> de Alexandre Cirici.....	31
1.4. <i>Del arte objetual al arte del concepto</i> , de Simón Marchán Fiz.....	38
1.5. La recepción crítica a partir de los años ochenta.....	50
1.6. Epílogo.....	63

CAPÍTULO SEGUNDO: REFERENCIAS DE LAS PRÁCTICAS

RESUMEN DEL CAPÍTULO.....	71
2.1. Vías de acceso al panorama internacional.....	72
2.2. El contexto norteamericano.....	87
2.2.1. Los conciertos de John Cage.....	92
2.2.2. <i>The Living Theatre</i> y Vito Acconci.....	96
2.3. El contexto europeo.....	109
2.3.1. Joseph Beuys y Wolf Vostell en el contexto alemán.....	111
2.3.2. El caso vienés.....	122
2.3.3. Jean Jacques Lebel en el contexto francés.....	142
2.4. Epílogo.....	162

CAPÍTULO TERCERO: EL ACCIONISMO EMBRIONARIO

RESUMEN DEL CAPÍTULO.....	175
3.1.El contexto político y cultural.....	176
3.2. De <i>Dau al set</i> a las primeras acciones.....	182
3.3. <i>Acciones-espectáculo</i> y <i>conciertos acción</i> de Joan Brossa.....	201
3.4. <i>Actions painting</i> del Grup Gallot.....	212
3.5. Los <i>happenings</i> de Gonçal Sobré.....	225
3.6. Epílogo.....	236

CAPÍTULO CUARTO: EL ARRANQUE DEL MOVIMIENTO

RESUMEN DEL CAPÍTULO.....	241
4.1. El contexto político y cultural.....	242
4.2. Clasificaciones.....	248
4.2.1. El arte de acción en el exilio.....	253
4.2.1.1. Los <i>Catalanes de París</i>	254
4.2.1.2. El <i>Catalan Power</i> de Nueva York.....	259
4.2.2. Acciones adaptadas al marco legal.....	277
4.2.3. El <i>Grup de Treball</i> o el arte como práctica revolucionaria.....	288
4.3. Epílogo.....	301

CAPITULO QUINTO: EL ARTE DE ACCIÓN ENTRE 1975-1980

RESUMEN DEL CAPÍTULO.....	304
5.1. El contexto político.....	306
5.2. La Contracultura en Barcelona.....	311
5.3. Cambios discursivos.....	320
5.3.1. García Sevilla.....	321
5.3.2. Fina Miralles.....	323
5.3.3. Carlos Pazos.....	328
5.3.4. Carles Santos.....	333
5.4. Epílogo.....	343

CAPITULO SEXTO: JORDI BENITO, UN EJEMPLO MÓDELICO

RESUMEN DEL CAPÍTULO.....	346
6.1. Notas biográficas.....	347
6.2. Valoraciones generales.....	349
6.2. Contexto cultural de Granollers.....	351
6.3. Los primeros trabajos.....	366
6.4. Accionismo político (1972-1976).....	373
6.5. Accionismo simbólico (1976-1983).....	385
6.7. Epílogo.....	399
Conclusiones finales	402
Índice de imágenes.....	408
Bibliografía	
A. General.....	417
B. Catálogos.....	426
C. Bibliografía específica sobre Jordi Benito.....	428
D. Webgrafía.....	431
ANEXOS	
1. Entrevista a Jordi Benito.....	433
2. Entrevista a Esther Ferrer.....	437
3. Entrevista a Fina Miralles.....	440
4. Entrevista a Carles Santos.....	445
5. Entrevista a García Sevilla.....	454
6. Entrevista a Bartolomeu Ferrando.....	459
7. Entrevista a Sagi Tarbal.....	462

RESUMEN

Este trabajo está dividido en seis partes, que se corresponden con diferentes aspectos, como las influencias o los cambios discursivos, que afectan al arte de acción en Catalunya. El estudio realizado en los capítulos primero y segundo me lleva a comprobar la existencia de líneas de influencia entre los movimientos europeos y norteamericanos con el caso catalán, que no sólo radican en la apropiación de formas similares, sino que confluyen en intereses generacionales que tienen una base teórica común. A partir de esta base teórica compartida se pone en cuestión la interpretación que ha predominado hasta la actualidad, que relaciona el origen del arte de acción con una evolución formal que procede de las primeras vanguardias, concretamente de movimientos como el dadaísmo, el surrealismo o el futurismo.

La investigación llevada a cabo demuestra que la relación con estos movimientos vanguardistas es -en algunos casos- de referencialidad, pero no se pueden entender como principios causales. Autores como Cirici, Marchán Fiz o Goldberg explican el arte de acción como un ejemplo más de la recuperación de las vanguardias, después de la amputación que supusieron en su desarrollo las guerras y los totalitarismos. Esta vinculación les lleva a situar en un mismo plano, la influencia de esta referencialidad con respecto a las vanguardias y las circunstancias de emergencia de los contextos en las que emergieron. El trabajo llevado a cabo y, sobre todo, la aproximación a las bases teóricas de los casos estudiados demuestran que no se pueden situar en un mismo plano de influencia, sino que es el apego al contexto el principio causal, y la referencialidad a las vanguardias de los años veinte estaría en un segundo plano.

Las primeras acciones en Catalunya son deudoras del ideario conceptual, cuyas bases son reinterpretadas por los artistas y los críticos del momento. Un ejemplo significativo en este sentido es la reinterpretación que hacen Victoria Combalá o García Sevilla de *Art and Philosophy* de Jossep Kossuth. Es un ejemplo del cuestionamiento generalizado al que es sometido el paradigma de la modernidad. Por una lado, desde la filosofía del lenguaje se

propone el rechazo a los significados apriorísticos, y se plantea como alternativa a esta cientifidad del lenguaje, la atención al contexto del hablante, que es el que, en último término, define la significación de las palabras o las relaciones entre estas y las cosas a las que se refieren. Por otro lado, emerge una teoría crítica con el marxismo, que parte de la crítica al materialismo y al discurso del progreso que le deriva, y propone como alternativa la mirada al pasado, a las sociedades primitivas y a los instintos primarios, para reforzar una autonomía individual que resista los males del modelo capitalista neoliberal.

Las acciones que derivan de una base filosófica conceptual en ocasiones no conseguían llegar a las masas porque su nivel de abstracción requería un alto bagaje cultural. Sin embargo, el segundo caso, es decir, las acciones que tienen como base el discurso de la decadencia -el rechazo al discurso del progreso- tienen un alcance mediático más amplio porque su nivel de abstracción no es tan elevado, normalmente el público participa de ellas, y suelen estar vinculadas a acciones violentas y catárquicas. A pesar de esta distinción que lleva a establecer un análisis bifocal del estudio de las acciones en Catalunya, se advierte que esta doble vertiente no va por separado. Así, por ejemplo, las primeras acciones de Francesc Torres derivan del primer supuesto, es decir, de la base filosófica conceptual, ya que su nivel de abstracción es alto, pero en las acciones posteriores también hay una alusión a las teorías críticas relacionadas con el psicoanálisis. El caso de Jordi Benito también demuestra esta doble influencia como se puede observar en las acciones del primer período, influenciadas por la teoría conceptual, y las del segundo que se pueden relacionar antes con la psicología. En estos casos la acción se convierte bien en un código lingüístico de adoctrinamiento, o bien en una especie de consuelo metafísico individual y colectivo.

La nueva propuesta de interpretación que propongo para el estudio del arte de acción esta basada en una metodología que me permite obtener una visión compleja del movimiento que abarca, por un lado, las corrientes filosóficas asociadas a determinados círculos intelectuales y, por otro, a los hechos sociopolíticos circundantes. Considero que ambos son principios causales del accionismo y en ellos está implícita la referencialidad a los movimientos de vanguardia.

Con respecto a la influencia de los hechos sociopolíticos se ha llevado a cabo un estudio sobre la evolución de los cánones estéticos del régimen franquista y las propuestas que

quieren ir más allá de los mismos. Considero necesario el conocimiento de este grado de tolerancia para advertir el grado de subversión de las acciones. En los años sesenta, a la dicotomía entre figuración surrealista y abstracción informalista se suman corrientes como el *pop art* y el arte de acción. En Catalunya, las acciones rompen con esta dialéctica porque, aunque parecían llegar de la mano del informalismo con los *Gallots*, también lo hicieron de la mano del teatro con Brossa y del *pop art* con Gonçal Sobré. Así, el accionismo se convierte en el punto de confluencia en un momento concreto y se entiende asociado a la política de apertura de los años sesenta. Sin embargo a pesar de la apertura, careció, frecuentemente, de la visibilidad y del soporte económico. Como la aceptación del arte moderno por parte del franquismo no se hace por convicción sino por interés estratégico, los no simpatizantes del régimen deciden ir más allá en la búsqueda de nuevos caminos, que ya se habían abierto en otros países. En el marco de este “ir más allá” es donde aparecen las primeras acciones. *ZAJ*, las acciones-espectáculo y los conciertos-acción de Joan Brossa, las pinturas acción de los *Gallots* y los *happenings* de Gonçal Sobré. Se inscriben en el margen de lo aceptado por el régimen y son fruto de esa apertura que es aprovechada para promover cierta agitación social.

A pesar de la implicación de un corpus teórico compartido con las corrientes internacionales, estos casos de accionsimo temprano no se pueden considerar el punto de partida o el origen del movimiento posterior. La estrecha relación entre Joan Brossa o Antoni Tàpies con Carles Santos no puede ser el principio causal del movimiento. Del mismo modo que no se puede entender el arte de acción en Nueva York como una continuación del dadaísmo o del surrealismo -derivados, en último término, del contacto entre Cage con algunos de los máximos representantes exiliados como Duchamp-; tampoco las acciones de Brossa o Gonçal Sobré son el punto de partida de los conceptuales de los setenta. Brossa es un referente para Santos, sin embargo ni los *Gallots*, ni Gonçal Sobré fueron tenidos en cuenta por la generación posterior. El caso de Brossa es significativo en este sentido porque adopta un papel paternalista con respecto a Santos. Le anima a viajar, a componer, a conocer la vanguardia norteamericana, y Santos lo recoge todo para llevar a cabo algo nuevo. Su incursión en el *Grup de Treball* es revelador en este sentido, porque las acciones revolucionarias que protagoniza se apartan de los dictados “estéticos” de Brossa. La violencia en las calles, el terrorismo, la radicalidad de los bandos políticos enfrentados ante

la inminente caída de la dictadura, les llevan a asumir un nuevo papel que se puede relacionar con la contracultura de Barcelona y que, en definitiva, confluye en la creación de una red social, amplia -de nuevos significados- que se diferencia de los círculos elitistas de los que provenían Brossa, Cirici o Tàpies.

Los accionistas responden a un cambio de paradigma estético, pero también epistemológico y social que tiene derivaciones internacionales. Ellos no conocían de primera mano los movimientos artísticos de la Segunda República -el espíritu dadaísta ni el surrealista- y se alejan de esa tradición porque no da respuesta a la emergencia de las circunstancias sociopolíticas. Aunque tengan presente algún referente en algún momento concreto, la lucha de la generación de los setenta era otra, y además esta correspondencia se evidencia cuando la evolución de los conflictos políticos y sociales se ponen de manifiesto en los cambios discursivos de los artistas. Con la caída de la dictadura se producen cambios formales e ideológicos en las acciones. Muchos abandonan el accionismo -como se evidencia en la gráfica del capítulo primero-, y otros cambian su discurso como Fina Miralles o García Sevilla.

De igual modo que los demás miembros del movimiento accionista catalán, Jordi Benito construye un discurso ligado al marco contextual que viene definido por hechos históricos y apuntes teóricos diversos. En este caso debemos destacar la particularidad de su ciudad natal, que es foco de confluencia de líneas discursivas políticas y estéticas confrontadas. Durante los primeros años sesenta en Granollers se enfrentan la ultraderecha franquista y los antifranquistas moderados -o reformistas- y a partir de 1973 se empieza a manifestar una oposición desde la izquierda radical. En el terreno cultural y artístico este choque de fuerzas se pone de manifiesto en los programas culturales que se ofertan en la ciudad.

A partir de 1973, Benito abandona el discurso inicial influenciado por el conceptual anglosajón y apuesta por visibilizar la represión social que sufren los grupos políticos como el PSUC, con el que simpatizaba. El segundo cambio discursivo tiene lugar tras la caída de la dictadura. Igual que se demostró en los casos de Fina Miralles y García Sevilla, la estrecha vinculación a los acontecimientos históricos que dieron lugar a la expansión de un proceso democratizador que afecta al arte y a la cultura, trae como consecuencia un cambio de motivaciones entre los artistas. Aquí, Benito inicia una etapa en la que se aparta de los

idearios políticos y, por lo tanto, de una de las tendencias generalizadas en el arte de acción de la época, y su obra es relacionada por la crítica con un submundo inconsciente en donde aparecen imágenes de custodias, toros sacrificados, sangre y otros elementos que forman parte de la escenografía de las acciones. A partir de la referencialidad a la obra de Beuys, Nitsch, Wagner o Goya, construye un discurso cuyo punto de partida parece estar en el subconsciente. Para poder explicar este cambio me inspiro en la teoría de las artes de Gustav Jung, porque ayuda a entender las diferencias que presenta con la etapa anterior y con sus contemporáneos.

Aunque estas acciones aparecen relacionadas con un imaginario individual, éste también depende de otro colectivo. Así, por ejemplo, el sacrificio del toro forma parte de ese imaginario personal de su inconsciente, pero a la vez, está relacionado con un imaginario colectivo. El toro y su sacrificio tienen un valor simbólico con significaciones diversas a lo largo de la historia y del contexto en qué se sitúe. La taurocapstasia en la civilización minoica, el taurobolio en la romana o la tauromaquia en España son algunos ejemplos en los que el toro adquiere un valor simbólico. La significación del sacrificio del toro puede relacionarse con el pueblo español -como lo había identificado Pablo Picasso- y su necesidad de salvación ante la corrupción del espíritu y el vacío ideológico que se impone con la caída de régimen. Ante esta situación, Benito parece asumir el papel de redentor -como lo había hecho otros artistas como Josep Beuys o Richard Wagner - que se sacrifica para salvar a la sociedad de la culpa.

INTRODUCCIÓN

Durante los años setenta, en Catalunya se produjo uno de los movimientos más significativos en el plano artístico. Una nueva generación de artistas realizó acciones que subvertían la tradición anterior, pero dado que quien llegó probablemente más lejos en este ámbito fue Jordi Benito, lo he tomado como un caso mayor en mi investigación.

El objetivo de este trabajo es explicar qué elementos dan lugar al nacimiento y desarrollo del arte de acción en Catalunya. ¿Cómo fue posible que en uno de los países menos desarrollados, tanto económica como culturalmente, como era Catalunya durante la dictadura de Franco, se produjese uno de los movimientos más sobresalientes de la época? Y, ¿por qué ha disminuido la fuerza de este intenso movimiento al finalizar la década de los setenta, cuando se ha establecido un régimen democrático y Catalunya empezaba a acercarse -en apariencia cuando menos-al nivel económico y cultural de otras potencias, como Francia e Italia?

Otra de las hipótesis planteadas al inicio de esta investigación ha sido la que da título a la misma; me refiero a la existencia de un auténtico movimiento del arte de acción en Catalunya en los años setenta. Después de realizar el estudio de la obra de Jordi Benito y acercarme a la de los demás miembros del *Grup de Treball* -trabajo que había realizado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA)- esta posibilidad queda confirmada, tanto por la cantidad de acciones documentadas, como por su coherencia discursiva. Otra de las cuestiones planteadas es la posibilidad de que este movimiento fuese una derivación de otras corrientes artísticas contemporáneas. Por ello, en el capítulo primero, y especialmente en el segundo, se ha dedicado una especial atención a las fuentes intelectuales y artísticas procedentes de otros contextos.

En este trabajo me propongo responder a cuestiones como estas, fijando mi atención en el contexto ideológico, político y social que hizo posible la aparición de este movimiento. También fijo una atención especial a las influencias principales del arte catalán, tanto en el plano nacional, como en el internacional. De este modo, trato de responder a cuestiones como las siguientes: ¿Aparece el arte de acción como

consecuencia del progresivo desarrollo que experimentan algunas expresiones artísticas, como el informalismo, desde la década de los años 50, o el surrealismo de los años veinte? ¿O bien surge a partir de influencias externas, como la corriente conceptual norteamericana? Pero, sobre todo, la respuesta que más me interesa es la que puede seguir a esta pregunta: ¿Hasta qué punto las inquietudes políticas e ideológicas de la generación de Carles Santos y Jordi Benito influyeron en la aparición del accionismo catalán en general? Este punto es especialmente importante, porque una de las hipótesis principales de este trabajo es que uno de los motivos del éxito del arte de acción en las décadas de 1960 y 1970 fue su capacidad de convertirse en una plataforma de transgresión para lo establecido en el orden moral y político. El deseo de expresar el desacuerdo con dicho orden constituyó el motivo común de millones de jóvenes de todo el mundo, desde Estados Unidos a Checoslovaquia, como quedó demostrado en las movilizaciones del 68 en Francia. Así pues, se produjo una especie de confluencia entre el deseo de protesta y una forma artística con una importante capacidad transgresora, una forma que, pasada la época de máxima ebullición social, entra en una cierta decadencia.

Para poder despejar las incógnitas planteadas, la investigación se estructura en seis partes. En la primera parte estudio algunos de los referentes teóricos del movimiento catalán, concretamente, centro mi atención en fuentes que se pueden considerar primarias y secundarias. Considero que son fuentes primarias aquellas que sirvieron de inspiración a los artistas mientras estaban produciendo las acciones, y secundarias aquellas otras que aportan información sobre el propio movimiento catalán. Así, *Le Happening* de Jean Jacques Lebel actúa como fuente primaria, y los artículos seleccionados de Alexandre Cirici y la segunda edición de *Del arte objetual al arte del concepto* de Marchán Fiz funcionan de fuentes primarias y secundarias porque sirvieron de inspiración a los catalanes y también aportan información sobre sus trabajos. Aunque existen otras fuentes que también han sido tenidas en cuenta, presto una especial atención a estos tres autores porque constituyen los apuntes teóricos que estaban al alcance de los artistas, y las pautas que seguían los estudios sobre este tema en sus inicios. Otras fuentes de este estudio parten del vaciado de revistas como *Serra d'Or*, *Gaceta del arte*, *Batik*, *Estudios Pro-Arte*, *Artes Plásticas*, *Destino*, *Qüestionsd'Art*, en las que publican críticos de arte como Daniel Giralt Miracle, Maria Luisa Borrás, Joaquin Dols, Mercé Vidal,

entre otros. Este recorrido sobre la recepción del arte conceptual catalán ayuda a definir las pautas a seguir de los tres primeros autores y su grado de consecución en trabajos posteriores, porque en estas críticas de la época se evidencia la influencia de teorías aplicadas al arte de acción en otros países. Estos estudios absorben y reproducen fórmulas que tendrán un eco internacional como lo demuestra, por ejemplo, *Performance Live Art, 1909 to the present*, de Roselee Goldberg, y otros estudios de alcance local como los artículos de Gloria Picazo y Teresa Camps.

Esta relación de teorías o apuntes teóricos nos lleva a la segunda parte, donde estudio los puntos compartidos -formales y conceptuales- del accionismo en Norteamérica y Europa. El estudio de la recepción crítica de la primera parte confirma la existencia de puntos de contacto con la realidad de diversos contextos como el anglosajón, el alemán, el vienés y el francés por lo que me he acercado a los contextos sociopolíticos y las características del accionismo en estos espacios. El estudio de este capítulo confirma la existencia de un corpus teórico fluctuante que sienta sus bases en el psicoanálisis, la antropología y la filosofía del lenguaje.

En la tercera parte estudio las primeras acciones en Catalunya y el contexto sociopolítico y cultural que las rodea. A partir de este accionismo embrionario se pueden prever algunas de las características del movimiento accionista posterior como puede ser la subversión de los procesos tradicionales. Sin embargo, también se demuestra la falta de continuidad, es decir, las diferencias entre unos y otros. Los ejemplos seleccionados de este estado embrionario son las acciones de Joan Brossa, las de los *Gallots* y las de Gonçal Sobré que, en general, no tienen la función de puntos de partida en el sentido estricto. A pesar de que no se puede demostrar un encadenamiento entre estas primeras acciones y las asociadas al conceptual, su estudio es significativo porque son ejemplos de arte marginal, periférico en el caso de *Gallots* y Sobré, que se presentan como seísmos aislados que serán recordados y rescatados cuando eclosiona el movimiento multitudinario del arte de acción.

En la cuarta parte propongo un trabajo interpretativo de los inicios del movimiento. Por un lado, estudio las acciones de artistas que están en el exilio, como los *Catalanes de París* o los que conforman el *Catalan Power* de Nueva York, y por otro, atiendo a los que

arrancan el accionismo desde Catalunya como Fina Miralles, Olga L. Pijoan y el *Grup de Treball*. A partir del estudio de clasificaciones precedentes como las aportadas por Pilar Parcerisas, Marchán Fiz e Inmaculada Julián propongo una distinción teniendo en cuenta el contacto directo con otros contextos y la adaptación al marco legal. En este trabajo se dan a conocer las aproximaciones de estudios precedentes que corroboran las coincidencias temáticas y fluctuaciones teóricas con respecto a los movimientos internacionales estudiados en el capítulo segundo.

En la quinta parte se estudian las acciones incluidas en un marco cronológico avanzado que se corresponde con la segunda mitad de la década de los setenta. Con este trabajo se puede comprobar el cambio discursivo de algunos de los accionistas estudiados en el capítulo anterior, como por ejemplo Fina Miralles o Carles Santos, y la aparición de nuevos casos como Carlos Pazos que demuestran una evolución temática asociada a cambios sociopolíticos.

Por último, la sexta parte, se corresponde con un estudio interpretativo de la trayectoria de Jordi Benito. Este estudio parte del trabajo de investigación realizado en el año 2007 para la obtención de la suficiencia investigadora, pero ha sido revisado y ampliado en algunos puntos. Este artista presenta un proceso evolutivo en sus acciones que nos permite establecer conclusiones dentro de la teoría del accionismo en general. Para este estudio llevo a cabo una reconstrucción documental de las acciones -como en los artistas estudiados en capítulos anteriores- y planteo un estudio interpretativo basado en la teoría del arte de Gustav Jung.

Tradicionalmente el arte de acción se ha presentado como el resultado de una evolución formal desde los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX. En este trabajo se ha tratado de ir más allá, realizando un estudio amplio en el que se han tenido en cuenta, tanto los precedentes artísticos, como la influencia de corrientes artísticas e intelectuales contemporáneas, o del contexto político y social. Los accionistas catalanes parten de un corpus teórico compartido con otros accionistas contemporáneos, con lugares comunes como el marxismo, la filosofía crítica con la modernidad y el situacionismo. Destacan las referencias a ciertos autores, como al ya mencionado Gustav Jung, Mircea Eliade, Antonin Artaud, Sigmund Freud o Roland Barthes; y por otro las de

Ludwig Wittgenstein en el conceptual norteamericano, que forman parte de la interconexión de ideas que arrancan el accionismo en los años sesenta. He partido de la base de que para entender correctamente el origen y desarrollo de este movimiento, tenía que recuperar tanto como fuese posible el ambiente cultural, intelectual y político de la época. Por ello, las entrevistas de los artistas (o ayudantes de éstos) constituyen una fuente fundamental de este trabajo.

La filiación al contexto sociopolítico responde a una de las cuestiones iniciales sobre la decadencia del movimiento durante los últimos años setenta, porque -como demuestran las estadísticas que aportó en los gráficos- con la caída de la dictadura y el advenimiento de la democracia el accionismo, en el sentido en que aquí me ocupa, va en detrimento. Por otro lado, la atención al contexto como base fundamental para entender el movimiento, parte del cuestionamiento de la interpretación que ha predominado hasta la actualidad, según la cual, el origen del arte de acción se encuentra en una evolución formal que procede de los movimientos dadaísta, surrealista, o futurista, como defiende Goldberg. La investigación llevada a cabo demuestra que se puede establecer una relación con estos movimientos anteriores, pero ésta aparece únicamente bajo determinadas circunstancias, que dependen, en último término, del contexto en el que se encuentra inmerso el artista. La derivación formalista es, en todo caso, un resultado pero no una causa, como demuestra el método de análisis que propone Foucault para los estudios históricos (Foucault, 1980). El enfoque que utilizo pone en cuestión teorías del arte de acción que defienden la evolución de la actitud dadaísta y futurista como el origen o principio causal del arte de acción de los años sesenta y, por otro lado, demuestra la especificidad del caso catalán, precisamente por responder antes a una filiación con el contexto sociopolítico que a la recuperación de las primeras vanguardias. El enfoque contextualista que desvela esta vinculación a las circunstancias de emergencia también me ha llevado a hacer distinciones entre las acciones teniendo en cuenta su carga simbólica.

Finalmente, debo advertir que este estudio no pretende hacer una incursión exhaustiva del accionismo en Catalunya a partir de un estudio pormenorizado de todas las acciones o todos los artistas que trabajaron en los años setenta. Lo que pretende es aportar una

interpretación nueva que parta del estudio de algunos casos significativos que contribuirána reforzar el estudio interpretativo propuesto.

OBJETIVOS

Con este estudio me propongo poner en valor el arte de acción en Catalunya y, especialmente, la obra de Jordi Benito. Para ello atiendo a la recepción que tuvo, sobre todo, en las publicaciones coetáneas a las prácticas. Considero importante estudiar esta recepción para comprender de qué forma se ha configurado la interpretación y el desarrollo del mismo. Este estudio se hace a partir del vaciado de revistas de arte como *Serra d'Or*, *Gaceta del arte*, *Artes Plásticas*, *Destino*, *Cuestiones de Arte*, en las que publican críticos como Daniel Giralt Miracle, María Luisa Borrás, o Alexandre Cirici. En estas publicaciones se evidencia la influencia de las teorías del arte aplicadas al arte de acción en otros países, lo que me lleva a acercarme a los puntos en común -formales y conceptuales- entre los movimientos de Estados Unidos y Europa coetáneos, y el accionismo catalán.

También me propongo hacer una reconstrucción de las acciones. Para lograr este objetivo aplico una metodología de estudio que se inicia con el trabajo de recopilación de datos sobre las acciones, continúa con la realización de entrevistas a los artistas, y termina con la adaptación de teorías del arte aplicadas al objeto de estudio, y da como resultado nuevos enfoques interpretativos.

Por otro lado, tengo el propósito de reconstruir la trayectoria de Jordi Benito porque es un caso que nos permite establecer conclusiones dentro de la teoría del accionismo. Para llevar a cabo este estudio, hago un trabajo de recopilación documental inédita, que incluye las publicaciones sobre su obra, las entrevistas realizadas a él y a sus colaboradores, y el estudio de documentos originales que se conservan en un archivo de reciente apertura en el Museo de Granollers. Con los resultados obtenidos en este proceso, se cumple uno de los principales propósitos, que es definir nuevas claves interpretativas a partir del estudio del accionismo catalán que puedan ser aplicadas al arte de acción en general.

METODOLOGÍA

La metodología de estudio aplicada pasa por diferentes procesos que se pueden resumir en: un trabajo de campo de recopilación de datos y fuentes documentales sobre las acciones y su contexto, la realización de entrevistas a los artistas o colaboradores que amplían estas fuentes documentales, y un trabajo de investigación de teoría del arte aplicada al arte de acción, que da como resultado un enfoque interpretativo nuevo.

Con la metodología de la primera fase de trabajo intento solucionar el problema del carácter efímero del objeto de estudio. Las fuentes para llevar a cabo la reconstrucción de las acciones son fotografías, registros audiovisuales, entrevistas y críticas descriptivas de las acciones. Así el diseño metodológico consistió en llevar a cabo una reconstrucción documental que incluye el vaciado de revistas como *Serra d'Or*, *Gaceta del arte*, *Artes Plásticas*, *Destino*, *Qüestionsd'Art* y diversos catálogos. Este método se ha basado en recopilar y clasificar esta documentación que se conserva en bibliotecas, hemerotecas y centros de documentación de museos como el MACBA, el MAS de Sabadell o el Museo de Granollers. En este sentido he de destacar la exposición "*Interiorisme i accionisme. Jordi Benito*" al Centre de Arts Santa Mònica y "*Meridià Granollers anys 70*" en el Museo de Granollers, así como el reciente archivo de Jordi Benito de este museo al que he podido acceder, y que aporta un carácter inédito a este estudio.

Para llevar a cabo esta reconstrucción, las fuentes documentales existentes eran insuficientes por lo que emprendí un proyecto con el que pretendía ampliarlas a partir de entrevistas a algunos de los protagonistas del movimiento. Las personas seleccionadas para realizar las entrevistas han sido Jordi Benito, Esther Ferrer, Fina Miralles, Carles Santos, García Sevilla, Bartolomeu Ferrando y Sagi Tarbal. En el caso de los catalanes el objetivo era ampliar la información sobre las características y motivaciones que les llevaron a realizar algunas de sus acciones; en el caso de Esther Ferrer y Bartolomeu Ferrando se trataba de completar la reconstrucción del contexto catalán teniendo en cuenta la perspectiva distante que ellos podían ofrecer. La entrevista a Sagi Tarbal era necesaria para poder completar la reconstrucción de las acciones de Jordi Benito porque, como colaborador y amigo, se había

implicado de un modo directo en ellas. Estas entrevistas son transcritas y forman parte de los anexos del presente estudio.

A partir de esta recopilación de datos he realizado la redacción de parte de la trayectoria de los catalanes relativa a las acciones y también a sus antecedentes nacionales e internacionales. Así, a partir de esta relación de datos he consultado la bibliografía sobre los *Gallots* de Sabadell, Joan Brossa y Gonçal Sobré, y también la relativa a los contextos anglosajón, alemán, vienés y francés, citados todos ellos en las fuentes consultadas en esta primera fase de trabajo. En este sentido he de destacar la exposición de video *re.act.feminism # 2 – a performing archive* en la *Fundació Antoni Tàpies*, del 16 noviembre 2012 al 17 febrero 2013, y la asistencia a las actividades relacionadas, porque me ha permitido conocer y comparar acciones de contextos diversos y esclarecer así las particularidades del caso catalán. El acceso a estas fuentes documentales de acciones de diferentes países ha sido importante porque ha contribuido a confirmar la hipótesis que planteaba al inicio sobre el grado de influencia de otros movimientos norteamericanos y centroeuropeos en el caso catalán. Aunque el hilo conductor del archivo era la temática feminista, el conocimiento de ejemplos anteriores, coetáneos y posteriores al accionismo en Catalunya me ha permitido obtener una visión ampliada del movimiento.

En este mismo sentido, con el método a seguir para estudio del arte de acción en EE.UU, Alemania, Viena y Francia, he ampliado el trabajo de campo sobre las fuentes consultadas. Así que -además de los servicios de documentación ofrecidos por la Universidad de Barcelona y otros centros documentales y museos de la ciudad ya mencionados- he podido utilizar los prestados por la Universidad de Aviñón, la Universidad de *Franche Comté* y el *Centre Pompidou* de París. Se pueden destacar las fuentes consultadas para el estudio de la complejidad sociológica e ideológica del Mayo Francés -uno de los contextos principales del accionismo- como por ejemplo el trabajo de Laurence *Bertrand* « *Les artistes et la révolution* » a *Les années 68. Le temps de la contestation*(2008) o el proyecto LIGEIA, un dossier semestral que dedica el primer semestre del año 2013 a las *performances*. En este proyecto colabora Bartolomeu Ferrando con un artículo sobre “*Des premiers faits performants en Espagne*”. También se debe mencionar la documentación relativa al trabajo

de Jean Jacques Lebel, figura fundamental en este marco no sólo por sus acciones, sino por aportar una de las primeras aproximaciones teóricas sobre el tema en Europa.

La documentación bibliográfica me ha llevado a iniciar un método de trabajo nuevo a partir del cual agrupar apuntes teóricos que se repiten en los contextos citados. Así que el diseño metodológico aquí afecta a las claves interpretativas del arte de acción a partir del estudio del caso catalán. Aquí el procedimiento de recogida de datos deja de ser un trabajo de campo y clasificación de datos, para convertirse en una labor teórica, de investigación de líneas de pensamiento dentro de la teoría del arte que se pueden aplicar a mi objeto de estudio. Este campo es interdisciplinario, ya que incluye estudios históricos centrados en la aplicación de la teoría del discurso de Foucault desarrollada en el campo historiográfico, estudios antropológicos, la influencia del psicoanálisis que afectan al acto creativo, y estudios filosóficos relacionados con el lenguaje o el consuelo metafísico (por ejemplo, las consideraciones de Gustav Jung sobre el acto creativo). Esta perspectiva de análisis multidisciplinar hunde sus raíces en los planteamientos de la Escuela de Frankfurt (Adorno) y la teoría del discurso de Foucault.

En esta fase de la investigación utilizo herramientas de búsqueda y organización bibliográfica digitales como las bases de datos de la Universidad de Barcelona, otras de carácter estatal como *Dialnet* y *Teseo*, e internacional como *Persée* y *Jstor*. El procedimiento de organización, anotaciones de las lecturas o recogida de extractos de las mismas son vinculados a cada capítulo mediante una hoja de cálculo en la que se cruzan referencias que me permiten realizar los epílogos. Este procedimiento me ha llevado a elaborar una interpretación de algunas acciones de Jordi Benito a partir de la teoría sobre el arte de Gustav Jung. A partir del significado de los objetos y las acciones se pueden establecer relaciones entre su proceso creativo y el inconsciente colectivo que describió Jung. Pero, en general, el corpus teórico que comparten los catalanes con el resto de movimientos accionistas se representa en una serie de lugares comunes como la concepción marxista del arte, la filosofía crítica con la modernidad en la que se incluye el situacionismo, y una crítica generacional a la moral cristiana y burguesa que se presenta en la influencia de movimientos como el *hippy* o el anarquismo.

En resumen, los diferentes métodos utilizados me han permitido ampliar, por un lado, el estudio de las acciones y su contexto, y por otro el estudio de las teorías del arte que se pueden aplicar para su interpretación. La labor de reconstrucción documental ha ido en paralelo a la exploración de las teorías del arte que aportan una nueva significación ligada al contexto sociopolítico. En los seis capítulos el primer método de trabajo se corresponde con las partes descriptivas y de clasificación de las acciones, y el segundo método con la parte interpretativa de las mismas. Así los cuadros que clasifican las acciones por años, título y lugar de realización, la introducción al contexto sociopolítico y las citas de los críticos que apuntan direcciones interpretativas, responden al estudio de reconstrucción, mientras que el final de cada apartado, así como los epílogos de los capítulos se corresponden con la labor interpretativa del segundo método descrito. Ambos métodos responden a la necesidad de aplicar una metodología que atienda al contexto como causa inmediata, a las interconexiones de corrientes de pensamiento derivadas de autores menores o movimientos periféricos, y no sólo a las circunstancias históricas.

La organización de este trabajo se hace a partir de seis capítulos compuestos por un apartado inicial o resumen en el que se hace una síntesis y se plantean las cuestiones iniciales que dan origen al mismo. En los capítulos tercero, cuarto, quinto y sexto el siguiente paso es una aproximación al contexto sociopolítico y cultural de las acciones estudiadas. A continuación se presentan los casos de estudio a partir de las fuentes mencionadas -documentos y estudios previos, coetáneos y posteriores- que sirven de punto de partida, y finalmente se añade un epílogo en el que se atiende a las fluctuaciones teóricas que se relacionan. Finalmente añadir que las pautas metodológicas utilizadas me han llevado a hacer una clasificación del apartado bibliográfico. Así se distingue: una bibliografía general en la que se incluyen obras utilizadas a lo largo del estudio tanto en el apartado de reconstrucción como en el de interpretación; los catálogos se citan aparte dado el volumen utilizado para la reconstrucción de las acciones; aparte se citan también recursos digitales y la bibliografía específica que he utilizado para la elaboración del sexto capítulo, referido a Jordi Benito como ejemplo destacado del movimiento.

CAPITULO PRIMERO: REFERENTES TEÓRICOS

RESUMEN DEL CAPÍTULO

En este capítulo se analizan algunas de las publicaciones sobre el arte de acción que tenían al alcance los artistas en Catalunya en los años setenta. Se trata de un estudio sobre las fuentes bibliográficas que, en este caso, son de dos tipos: primarias y secundarias. Son primarias las que juegan un papel importante en el mismo proceso de creación del movimiento del arte de acción catalán, y secundarias las que, en algún caso, aportan información sobre las acciones que se realizan en Catalunya en los años setenta. Las obras elegidas como referentes teóricos son: *El happening* de Jean Jacques Lebel (1966), los artículos publicados por Alexandre Cirici en la revista *Serra d'Or* durante el período 1968-1975, y *Del arte objetual al arte del concepto* de Simón Marchán Fiz (1974).

Aunque la producción editorial sobre el arte de acción es más amplia, creo que estas tres obras son significativas porque contribuyen a la creación de una base de referencia en Catalunya sobre este tema en los años sesenta y setenta. Esta consideración se debe a la importancia que estos autores tuvieron para los artistas. Lebel y Cirici son citados en diferentes ocasiones como inspiradores, y la obra de Marchán Fiz fue la primera aproximación al arte de acción internacional publicada en España. Las tres tienen carácter de fuentes primarias porque aportan información sobre el contexto artístico internacional, que ha contribuido al desarrollo del movimiento catalán. La mirada al exterior proyectada desde Catalunya fue capital en la construcción de un movimiento propio, no sólo en la renovación de la música y el lenguaje teatral, sino también en el de las artes plásticas. Un ejemplo claro de esta absorción es el movimiento conceptual, del que sin duda deriva el arte de acción.

Hacer un análisis de las fuentes sobre el arte de acción que se había surgido en América y Centroeuropa en los años sesenta es importante para entender la contribución catalana. Los artistas catalanes tenían acceso a esta información y ello ayuda a la definición de sus

propias trayectorias. Estas fuentes constituyen en muchos casos referentes teóricos, así el análisis que propongo en este capítulo nos acerca a estas aproximaciones que son el punto de partida del estudio del arte de acción en Catalunya.

La accesibilidad y la difusión de estas fuentes están marcadas por el contexto del régimen franquista. Por ello iniciamos este estudio con una introducción a este marco en el que se inscribe el mundo editorial que acogió las publicaciones citadas (1.1). Después reparo en la atención que hacen los tres autores a la definición y clasificaciones del arte de acción. En el último apartado estudio la pervivencia posterior de las mismas. Se estudia la continuidad del corpus teórico establecido por Lebel, Cirici y Marchán Fiz en autores posteriores que tratan en el tema de un modo general como Roselee Goldberg y Mildred L. Glimcher, y otras que se ocuparon del arte de acción en el contexto catalán como Gloria Picazo, Teresa Camps y Pilar Parcerisas.

El análisis que propongo sigue un orden cronológico, que parte del estudio de *Le happening*, de Lebel (1966) (1.2.), sigue con los artículos de Cirici publicados en *Serra d'Or* (1.3.), y finaliza con la segunda edición de *Del arte objetual al arte del concepto* de Marchán Fiz (1974) (1.4.). Después de hacer un estudio comparativo de los tres autores, a modo de conclusión, trato de visibilizar la continuidad de algunos de sus presupuestos en fuentes posteriores (1.5). La repetición de ciertas fórmulas o pautas de estudio, confirman la existencia de tendencias en este campo. Algunas de ellas son: la localización de los precedentes del arte de acción en movimientos de vanguardia como el futurismo, el surrealismo o el dadaísmo; la utilización de una terminología anglosajona -como *performance, event, body-art* en lugar de arte de acción-; o la recurrencia a estudios de antropología, psicoanálisis o semiótica como justificación de las motivaciones de los artistas.

El modo de hacer de estos tres autores, y de la crítica del arte en general, tiene que ver con la necesidad de demostrar la validez de la renovación que supone el arte de acción. Ahora la perspectiva que da el tiempo ofrece la posibilidad de hacer un análisis libre de la necesidad de poner en valor, o justificar su existencia, ya que, el arte de acción se ha institucionalizado y el público se ha familiarizado con él en los últimos años.

En definitiva, con este capítulo intento dar respuesta a preguntas como: ¿qué información tenían al alcance los artistas que conformaron el movimiento del arte de acción catalán?, ¿qué información aportaban estas fuentes que tenían a su alcance?, ¿cuáles eran las intenciones de los autores a la hora de construir su discurso?, y ¿qué continuidad tienen sus ideas en los estudios de arte de acción posteriores?

1.1. Introducción

En los años sesenta se producen una serie de cambios en el gobierno franquista que permiten cierto aperturismo, que será explotado por algunos sectores sociales. Por este motivo el contexto político afecta de manera determinante al artístico. Por ejemplo, la aprobación de leyes que regulen el control censor determina la vida social, artística y cultural. La Ley de Prensa de 1966 permite cierta flexibilidad que hace posible la edición y difusión de obras que fueron referencias importantes.

Al mismo tiempo, la sociedad accede al estado del bienestar y mejora el nivel de vida, lo que hace que se rompa el silencio impuesto hasta el momento por el dolor de la guerra, la represión, y que surjan -sobre todo por parte de los jóvenes- nuevas iniciativas artísticas y culturales. Con el fin de la fascistización y el inicio de la era de los tecnócratas en los años sesenta, se relaja la censura y son permitidas nuevas iniciativas culturales. Sin embargo, su difusión no fue fácil debido a la falta de apoyos institucionales, especialmente, cuando había críticas implícitas a la dictadura.

Esta apertura cultural por parte del gobierno produce la renovación de las artes plásticas, el cine, el teatro o la música, y del mundo editorial. En Catalunya se publican algunos poemas de Joan Brossa, también obras como *Arte de vanguardia. Un nuevo lenguaje*, de Valeriano Bozal (1970), *Teoría de la sensibilitat*, de Xavier Rubert de Ventós (1969), *La práctica de l'art*, de Antoni Tàpies (1971), *La iniciación al arte español de la posguerra*, de Vicente Aguilera Cerni (1970), y Alexandre Cirici publica *L'art català contemporani* (1970), uno de los primeros trabajos de síntesis de la historia del arte catalán del siglo XX. Mientras tanto, en la calle se oyen voces a favor de la libertad, la amnistía y el *Estatut de Autonomía* (Hernández, 2006).

Desde los años cincuenta, se publican también revistas como *Serra d'Or*, que ponen de relieve los fuertes lazos que había en Catalunya con el contexto artístico y cultural internacional. Además se distribuían en determinadas librerías, obras de autores franceses como Bataille, Artaud o Rimbaud.¹ En este contexto, llega *Le happening* de Jean Jacques Lebel a Barcelona que, junto con los artículos de Alexandre Cirici y el estudio *Del arte objetual al arte del concepto* de Simón Marchán Fiz, constituyen los primeros referentes teóricos del accionismo catalán.

Jean Jacques Lebel está en contacto con el ambiente bohemio parisino desde joven porque su padre es crítico de arte. Siguió clases de filosofía de Gilles Deleuze en la universidad y fue uno de los pioneros del arte de acción, no sólo en Francia, sino en Europa. *L'enterrement de la Chose* es su primera acción y data de 1960.² En 1966 escribió *Le happening*, un ensayo crítico que tuvo un gran impacto en el panorama artístico europeo. Sin duda, constituye uno de los primeros referentes del accionismo catalán, tanto a nivel teórico como de las prácticas.³ Aquí me centro en este primer ensayo crítico en el que Lebel hace un alegato a favor de las acciones a partir de diversos refuerzos teóricos como Bataille, Freud o Artaud. También es claro su interés por visibilizar las conexiones con otros países y distribuir documentación como imágenes y textos. Es un ensayo en el que hace una aproximación teórica, repara en los orígenes, las motivaciones y los escenarios de los *happenings* de una cuarentena de artistas que están trabajando en los años sesenta.

Alexandre Cirici i Pellicer es uno de los impulsores del movimiento conceptual y, por extensión, del arte de acción en Catalunya. Sus publicaciones a partir de los años setenta son importantes para reconstruir el panorama catalán. En este estudio me centro, sobre todo, en su labor como crítico de arte en la revista *Serra d'Or*, donde realizó una labor de difusión de artistas, ya reconocidos, como Joan Miró o Antoni Tàpies, y artistas jóvenes que se iniciaban en el movimiento conceptual. Estos artículos sobre arte conceptual catalán en general y, particularmente, sus alusiones al arte de acción, constituyen una fuente de gran valor en este estudio.

¹ En los años sesenta hay en Barcelona determinadas librerías que venden, de manera clandestina, estos libros publicados en el extranjero.

² En el capítulo segundo, en el apartado dedicado a Francia, analizo esta y otras acciones de Lebel.

³ La traducción al español se hace 1967 por la editorial argentina Nueva Visión de Buenos Aires.

Simón Marchán Fiz estudia filosofía en la Universidad Complutense de Madrid y, a principios de los años setenta, establece vínculos con el círculo catalán. Publica en 1972 *Del arte objetual al arte del concepto* con la ayuda del artista Alberto Corazón. Este libro se convierte en un clásico porque da a conocer en España los nuevos movimientos internacionales. En la primera edición, el autor propone, a partir de una selección de artistas y obras, pautas a seguir en la definición y clasificación de las prácticas más recientes. Y, ante la falta de información que había durante la dictadura franquista, se convirtió en un referente para quien tenía interés en las nuevas tendencias. Sin embargo, interesa sobre todo resaltar el capítulo dedicado al caso español, que no aparece hasta la reedición de 1974. Como señala el autor, en el momento de la primera edición (1972) se estaba produciendo el nacimiento de nuevas propuestas y, por lo tanto, era demasiado pronto para hacer un estudio sobre el mismo.

En este capítulo hago una síntesis de las aportaciones que hacen Lebel, Cirici y Marchán Fiz porque los tres autores recurren a diversas teorías y ejemplos prácticos para desarrollar estas primeras aproximaciones teóricas sobre el tema. Lebel hace un primer acercamiento al accionismo en Europa y Norteamérica; Cirici y Marchán Fiz establecen conexiones entre estas y el caso catalán. Estos estudios iniciales, coinciden en la utilización de ciertos conceptos -*happening, performance, event*-, pautas de análisis, referencias y ejemplos prácticos, pero también se pueden atisbar diferencias en sus planteamientos. En general, hay una defensa de las prácticas nuevas frente a un público incrédulo que cuestiona su validez, y diversos puntos disidentes que trataré al final, donde realizo un análisis comparativo de estas tres aportaciones claves. En el último apartado estudio la pervivencia de sus aportaciones en estudios posteriores.

1.2. *Le happening, de Jean Jacques Lebel*

Le happening ha tenido difusión en los años setenta en Catalunya, sobre todo, a partir de la traducción al español en 1967.⁴ Lebel con este ensayo hace una crítica a la situación

⁴ Por ejemplo Bartolomeu Ferrando afirma que: "La noción de *happening* yo la había leído en un librito de Jean Jacques Lebel, un librito interesante pero tampoco muy extenso, en que hablaba de sus acciones en París, de su contacto con Allan Kaprow y Marta Minujin." El artista valenciano se refiere al año 1973, cuando estudiaba en Barcelona y pudo consultar la traducción al español, que existía desde 1967. Véase Anexo 6: «Entrevista a Bartolomeu Ferrando».

artística y cultural de su época, y defiende el arte de acción como salida a la misma. Trata de explicar y poner en valor las acciones realizadas por él y otros artistas entre 1960 y 1966, año en el que publica este ensayo.⁵ Las experiencias durante seis años le llevan a formular una especie de manifiesto sobre el *happening*, en el que hay un interés por remarcar la manera espontánea en la que se relacionan artistas de diferentes países, sin dogmas ni escuelas que los determinen. En definitiva, Lebel remarca la dimensión que, en estos primeros seis años, ha alcanzado el *happening*.

Inicia su línea discursiva enfrentándose a la situación que ocupa el arte en la sociedad, planteando nuevas funciones en las que el *happening* se erige como el único medio que cumple sus expectativas. En la crítica a la situación artística y cultural de su época, Lebel se refiere, sobre todo, al control establecido por la industria cultural. Afirma que esta industria somete, aliena y explota a los artistas por medio de intermediarios que se creen con la capacidad de determinar lo que debe ser arte, e imponer este criterio de modo generalizado en la opinión pública. En este contexto, el arte gira en torno a dicotomías como *sujeto/objeto*, *explotador/explotado*, *espectador/actor*, y el artista se convierte en un empleado comercial, que se somete al Poder. Este sometimiento hace que el arte pierda su capacidad de comunicar, como había sucedido en el caso del socialismo realista ruso.

Un ejemplo de arte que ha sido sometido a la industria cultural es el *Pop Art* que, según Lebel, aunque en su origen era crítico con la sociedad capitalista norteamericana después se ha adaptado a las exigencias de la moda y el mercado. Como refuerzo de esta crítica a la industria cultural utiliza la identificación que hace Theodor Adorno entre producción cultural y producto comercializable. Como ejemplo menciona a Marc Chagall y Andre Masson, por haber sometido su obra a las directrices del gobierno de la República francesa. Lebel insiste en la idea de que el poder reprime y controla, y los artistas deben alejarse de él, despreciando los valores políticos, estéticos y morales que encarna.

Acusa también a sus contemporáneos de haberse rendido política y espiritualmente, de "*comportarse como si no hubiera pasado nada después de Duchamp*". Ensalza las virtudes de las máscaras africanas de Picasso en *Las Señoritas de Avignon*, de lo que se deduce su

⁵ Lebel, a pesar de las ofertas editoriales de hacer reediciones del libro, ha decidido no reeditarlos para que se conservase como fuente documental en su estado original (Lebel y Michaël, 2009: 9).

admiración por las vanguardias, cuyas utopías, apunta, nos han cambiado la vida. Admira, sobre todo, su irreverencia, ese poner al revés, invertir, violar lo establecido. Marx con respecto a Hegel, o Lautréamont con respecto a Vauvenargues, son ejemplos de ese proceso de inversión en filosofía y en literatura, respectivamente. Como sabemos, el conde de Lautréamont ha sido considerado uno de los percusores del surrealismo francés, sobre todo por su obra *Los cantos de Maldoror* (1868). A pesar de la polémica que Lebel mantuvo con André Bretón, este ejemplo es importante porque está poniendo en valor el surrealismo como un referente.⁶ En este sentido reconoce el acierto de Mircea Eliade al ver en los movimientos artísticos de vanguardia un comportamiento y un pensamiento mítico, que según Lebel, después sería neutralizado y reprimido por la cultura industrial.

No es extraño que Lebel cite a Mircea Eliade, porque sus estudios sobre religiones eran una referencia para los movimientos contraculturales de los años sesenta. Su visión comparativa de los cultos de diferentes culturas, además de cuestionar las religiones dominantes, puso de relieve elementos comunes que se manifestaban en mitos, sueños o visiones. Esta teoría de Eliade le sirve a Lebel para justificar su intento por recuperar la función mágica del arte a través del *happening*, de hacer acciones como si fueran rituales religiosos donde se manifestara lo trascendente. El arte debía recuperar la función mágica que tenía en la prehistoria, aquella que propiciaba buena caza, lluvia en períodos de sequía, buenas cosechas. Debía reconquistar el *espacio mítico* que había ido perdiendo a causa de la implantación paulatina del modelo económico liberal en la sociedad, que había sustituido el valor mítico por el comercial.

Este ataque a la cultura industrial y a los valores sociales impuestos por el poder entronca con el movimiento contracultural, que tuvo sus inicios con la literatura de la *generación beat* norteamericana de los años cincuenta, y su continuidad después en los movimientos *hippy* y *punk*. Lebel traduce al francés algunas novelas de los escritores que encarnan esta generación como William Burroughs, Allen Ginsberg, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, lo que revela su interés por extender en Europa las características principales de la misma, es decir, el rechazo a los valores clásicos de la sociedad, el uso de las drogas, la libertad sexual, el estudio de las religiones orientales, cuyo

⁶ Es remarcable que Lebel hace una acción en homenaje a Lautréamont en 1967 en Montevideo (Uruguay) (Lebel y Michaël, 2009: 22-25).

hilo conductor es la crítica a la idea de progreso institucionalizada en el siglo XIX con el despegue de la industrialización.

Lebel también reconoce la influencia de Levi-Strauss porque sus estudios, igual que los de Eliade, contribuyeron a poner en tela de juicio la idea de progreso. Levi-Strauss pone en duda la superioridad de la sociedad industrializada sobre las tribales. Sus trabajos de campo sobre pueblos indígenas de la selva amazónica -como los *caduveo* o los *bororo*- causaron un fuerte impacto entre la intelectualidad francesa en los años sesenta. Por ejemplo, su obra *El pensamiento salvaje*, publicada en 1962, supuso una conmoción en las ciencias humanas porque reconocía que el mal llamado “primitivo” utiliza las mismas reglas estructurales mentales que las del pensamiento moderno o científico.

Esta teoría refuerza la propuesta del *happening* como lenguaje artístico porque, según Lebel, es un lazo conector entre la sociedad industrial y la tribal que pone en cuestión la superioridad de la primera. En la misma línea está la influencia de Sigmund Freud, sobre todo, en la defensa que hace en *Totem y Tabú* (1913) del animismo como el sistema intelectual, considerándolo superior a los dos posteriores: el religioso y al científico. La creencia en el alma de los objetos cotidianos, animales y elementos del mundo natural es adaptada por Lebel al *happening* para devolverle al arte la inspiración perdida, el espíritu, la función mágica que había tenido en la prehistoria.

Para acercarse a esa concepción espiritual del arte tribal, y poder vincular la magia al arte de acción, Lebel resalta la importancia de la percepción. En este punto cita las teorías del filósofo francés Merleau-Ponty, quien defiende el cuerpo como una apertura perceptiva al mundo, y la capacidad creadora de los sentidos. Es uno de los fundadores de la fenomenología la percepción, una corriente para la cual el concepto realidad se relativiza, se cuestiona como entidad autónoma. En este sentido, Lebel subraya la importancia del consumo de alucinógenos porque al alterar las funciones de la percepción, permite que se tome conciencia de la misma. También invita al consumo de drogas alucinógenas porque activan en el cuerpo la capacidad perceptiva que permite explorar la realidad, lo que evidencia la importancia del cuerpo como catalizador. Afirma que al igual que la fenomenología, los alucinógenos permiten al individuo un contacto *ingenuo* con el mundo.

A pesar de sus diferencias, algunas de las posiciones defendidas por Levi-Strauss, Freud, Mircea Eliade y Merleau-Ponty coinciden en cuestionar la concepción del mundo por parte de la sociedad industrializada. La difusión de estudios sobre otras culturas, religiones, costumbres y modos de vida, ponen en duda los valores de esa sociedad, moderna, consumista y, sobre todo, los de aquella fe en el progreso que se inicia a finales del siglo XVIII con el despegue de la era industrial y el asentamiento del modelo económico liberal. Según Lebel, se experimenta una sensación de apocalipsis, una especie de tormento que destruye la posibilidad de la complacencia con la sociedad en la que viven. La única salida es volver a los orígenes y buscar lo esencial del ser humano, que parecen conocer mejor las sociedades no industrializadas. Lebel propone como solución la experiencia intuitiva defendida por los estudios de fenomenología, motivada por el consumo de alucinógenos, y materializada a través del *happening*.

Ante esta situación, la idea de Lebel es que el arte debe asumir la lucha contra el control, y el sometimiento opresor dominado por el mercado y la idea de progreso. El arte debe combatir estas limitaciones, debe expresar lo que ese control cultural oculta, y para ello debe violarlo. El artista debe explorar terrenos prohibidos y desconocidos por él mismo para después poder hacer lo mismo con la sociedad de la que forma parte. Conociendo la parte del inconsciente individual se llega a conocer la parte inconsciente de la sociedad, es decir, el inconsciente colectivo. Según Lebel, los artistas, junto con los criminales y los revolucionarios, son los únicos capaces de soportar, asumir, expresar y reaccionar en contra de las consecuencias del sentido perdido que se está experimentando los años sesenta. Defiende que: «*L'art est une r gression illégale par rapport   la de la société industrielle*» (Lebel, 1966: 18).

Para justificar la violaci3n de las normas sociales y, en definitiva, la ilegalidad, recurre a algunos autores que defienden la inversi3n de la norma -como propona el arte de las vanguardias- o su incumplimiento como única soluci3n posible. Las citas a Freud, Artaud, Marcuse, Bataille, o a William Faulkner refuerzan su discurso basado fundamentalmente en la pertinencia de un arte transgresor que ponga en cuesti3n la moral social dirigida desde el poder. Por ejemplo, del novelista norteamericano Faulkner resalta su cuestionamiento sobre la posibilidad de la existencia de una mayor libertad sexual en época de guerra,

hambre, incendio o inundaciones. Es significativo que este escritor es citado también por Vito Acconci como su primer héroe literario (Moore, 2003: 74). De Freud, resalta la idea de que las prohibiciones (tabúes) activan, en el inconsciente, los deseos; de Artaud, la concepción de un Teatro *de la crueldad* que sacude los sentimientos primarios del espectador con escenas de gran violencia.

Así, siguiendo a estos autores, Lebel considera que los artistas deben violar las normas, poner al revés lo establecido, permanecer en la clandestinidad, intelectual y económica. Considera que los poetas más inspirados han vivido toda su vida como *maquis* -aludiendo a los anarquistas y comunistas españoles que huían a Francia durante la dictadura franquista- porque toda actividad creativa debe llevar implícito el riesgo, y por lo tanto, la función principal del *happening* ha de ser violar la ley, porque sólo de ese modo podrá reconquistar el espacio mítico y espiritual perdido.

Desde esta actitud beligerante, Lebel defiende el *happening* como el medio para combatir la situación de opresión que sufren los individuos, porque propone una colaboración y no un monólogo; no es un discurso unilateral como sucede en la pintura, sino que cuenta con los medios para poder llegar al inconsciente colectivo. Entre los precedentes de arte de acción, alude a la *action painting* porque profundiza en la experiencia de la pintura hasta eliminarla, quedándose sólo con la experiencia, la acción. Aquí Lebel presenta el origen de este tipo de acción como una evolución operada en el ámbito de las formas, frente a otras partes de su obra, en las que presenta el *happening* como el resultado de una ruptura ideológica.

Para Lebel, el iniciador del *happening* es Allan Kaprow y otros artistas del contexto norteamericano como Red Grooms, Jim Dine, Claes Oldenburg y Robert Whitman. Del contexto europeo menciona a Wolf Vostell, Bazon Brock en Alemania, el grupo *Gutai* en Japon y Vinkenoog Hegues en Holanda. Entre los miembros del *Workshop de la Libre Expresión* en París destaca a Ferró, Daniel Pommereulle, Tetsumi Kudo y sus propios

trabajos en Venecia, Paris, Londres o Amsterdam. Aunque en el texto no cita trabajos concretos de artistas, menciona que también Polonia y Argentina son focos de interés.⁷

En cuanto a la posibilidad de hacer una teoría sobre el *happening*, Lebel defiende la idea de que no se puede generalizar, porque cada artista aporta un contenido diferente y tiene su propio modo de hacer. Muchos abordan temas políticos y sexuales, pero otros no. Advierte de las grandes diferencias entre sus acciones y las norteamericanas, porque cada *happening* posee una red de significaciones ligadas a un contexto social y psicológico determinado. Señala también que hacer una clasificación del *happening* es difícil, y puede crear confusión entre los que no están bien informados. Alude a la necesidad de difundir información sobre el tema, y por esta razón publica el pequeño ensayo que me ocupa. En cuanto a los espectadores, advierte que es necesario que tengan un espíritu libre de prejuicios porque, según él, no hay juicio estético o moral que no dependa del estado afectivo del que juzga. El sentido lo da el estado de la percepción porque no hay percepción objetiva ni científica.

En síntesis, Lebel alerta sobre la necesidad de una catarsis por parte de la sociedad, e indica los pasos a seguir para lograr un nuevo estado libre de prejuicios y límites morales impuestos. Las acciones contribuyen a la consecución del cambio social, y, por este motivo, el *happening* es para Lebel el medio idóneo para conseguir ese nuevo estado liberado de las presiones de los mercados y las políticas gubernamentales opresoras.

1.3. Los artículos en *Serra d'Or* de Alexandre Cirici

Al finalizar la guerra civil, Cirici se exilió a Montpellier, donde estudió Historia del arte y, cuando regresó a Barcelona, en 1941, trabajó como docente y fundó varias escuelas de Arte.⁸ Sus publicaciones ponen de manifiesto un interés por la arquitectura gótica y modernista catalana, la abstracción y los nuevos lenguajes de las artes plásticas, el diseño, la política.

⁷ Aunque en el texto no hace referencia al caso argentino, en la galería fotográfica incluye una acción en la que participa Marta Minujin.

⁸ Cirici es uno de los creadores de la Escuela de arte FAD (en la actualidad es la escuela Elisava), que parte de los presupuestos académicos de *Bauhause*, y también funda en 1967 la escuela de arte Eina.

El hilo conductor de su obra es el apego que procesa a la realidad catalana, por ello centra sus investigaciones en el arte local de todas las épocas, lo que lo destaca como autor de los primeros trabajos de síntesis de la historia del arte catalán.⁹ A nivel político, cabe destacar su participación en la creación de la Asamblea Nacional de Catalunya, y tras la muerte de Franco, en la configuración del Partido Socialista de Catalunya (PSC), en el que fue elegido senador en las elecciones de los años 1977, 1979 y 1982. Con un lugar destacado en el ámbito cultural y político de Barcelona, ocupa puestos como el de presidente del patronato de la Fundación Miró en 1975. Político, crítico de arte, profesor, empresario... De sus múltiples facetas, aquí interesan las que promueven el movimiento conceptual catalán y que aparecen ligadas a su ideología catalanista y antifranquista.

Desde joven colabora en círculos culturales como el *Club 49*, la AAA (Asociación de Artistas Actuales), el *Hot Club*, *Dau al Set*, y más tarde, con el Instituto Alemán de Barcelona.¹⁰ Participa en los ciclos de actividades que éstos organizaban, lo que le permitió ampliar la visión sobre una realidad internacional prácticamente desconocida en la España franquista. Una de las muestras de este contacto continuo con la realidad artística e intelectual extranjera es la organización, durante el curso inaugural de la *Escola Eina* (1969), de unas jornadas de debate sobre semiótica y arte en las que invitan al *Grupo 63*, formado por intelectuales italianos destacados por un compromiso ideológico marxista como Gillo Dorfles y Umberto Eco. Cirici muestra un especial interés por la obra *Ópera Aperta* (1962), de Umberto Eco.¹¹ Al tiempo que Eco publicaba esta obra, Roland Barthes, otro de los autores citados por Cirici, proponía que la obra debe ser siempre abierta para que no muera.¹²

⁹ En 1956 publica *L'escultura catalana* y *L'arquitectura catalana*, en 1959 *La pintura catalana* y, como he señalado en la introducción, en 1970 publica *L'art català contemporani*.

¹⁰ Todos son grupos formados por amigos, artistas e intelectuales catalanes, que les unían el deseo de experimentar con nuevas formas de expresión, que rompen el molde tradicional y difunden la creación contemporánea. Por ejemplo, *Dau al Set* fundado en 1948 por los pintores Joan Ponç, Modest Cuixart, Antoni Tàpies, J.J. Tharrats, el poeta Joan Brossa y el ensayista Arnau Puig. Aunque tiene una efímera existencia, se desintegra en 1957, está considerado como uno de los primeros referentes de la vanguardia artística posterior a la posguerra española junto con el grupo *Pórtico* de Zaragoza (1947), la *Escuela de Altamira* de Santander y Madrid (1948) o ya posteriormente el grupo *el Paso* de 1957.

¹¹ VVAA (1984): *Homenatge de Catalunya a Alexandre Cirici*. (1914-1983). Barcelona. Universitat de Barcelona.

¹² Roland Barthes, del mismo modo que Eco, centra su investigación en las posibilidades de la obra literaria de ser considerada desde diversos puntos de vista, nunca unilateralmente. Influenciado por Saussure y Levi Strauss, entiende que una obra tiene múltiples posibilidades de interpretación. Considera que la intención de

Su interés por Eco y Barthes está en relación con el apogeo de los estudios de semiótica que despiertan una reflexión en torno a la diversidad de interpretaciones, el relativismo de la percepción y las posibilidades de la obra de arte como acto comunicativo. Además de invitar a Eco a sus ciclos de conferencias, la colaboración de Cirici en países como Italia, Canadá y México, amplía su campo formativo en torno a estos nuevos comportamientos artísticos. En 1961 pasa a formar parte de la *Asociación Internacional de Críticos de Arte* (AICA).¹³ En 1970 participa en los encuentros internacionales sobre arte y percepción organizados en Toronto, y allí coincide, entre otros, con Marshall McLuhan, el filósofo Rudolf Arnheim, y el crítico de arte Harold Rosenberg.¹⁴ Estos encuentros sirven para dar aliento y proyección internacional a la realidad catalana.¹⁵

En 1970 es profesor en la Universidad de Barcelona, donde imparte asignaturas como *Arte del siglo XX*, *Sociología del Arte*, *Semiótica Visual* y *Códigos Artísticos*.¹⁶ En esos momentos algunos de sus alumnos son artistas que están empezando (como García Sevilla) y lo destacan como el principal introductor en la universidad de las tendencias artísticas más actuales.¹⁷

Su interés por el arte como sistema de comunicación fue aplicado a través de sus artículos, clases y las muestras de arte que organizó. La difusión de sus ideas llegó a muchos

un autor al escribir una obra, no es el único sentido válido a partir del cual se puede interpretar un texto, ya que en la literatura se pueden encontrar otras fuentes de significado. Puesto que el significado no está dado por el autor, éste debe ser creado activamente por el lector a través de un proceso de análisis textual. Una de sus principales conclusiones es que el texto ideal debiera ser reversible, es decir, abierto a una gran variedad de interpretaciones diferentes.

¹³ En 1978 Cirici sería elegido presidente de esta asociación no gubernamental fundada en 1951 en París

¹⁴ Herbert Marshall McLuhan es reconocido sobre todo por acuñar el término *aldea global* que describe la interconexión humana a escala global generada por los nuevos medios de comunicación. Rudolf Arnheim, en *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador* (1954) defiende que el hombre moderno está permanentemente acosado por el mundo del lenguaje. Plantea la existencia de ciertas cualidades y sentimientos que captamos en una obra de arte que no pueden ser expresadas en palabras. El crítico de arte norteamericano Harold Rosenberg, en *The Tradition of the New* (1959), revela su pretensión política de acreditar a los Estados Unidos como el centro de la cultura internacional y a la *Action Painting* como la más avanzada de sus formas culturales.

¹⁵ La información sobre la trayectoria de Cirici se extrae de las notas biográficas de Mercé Vidal y Alicia Suárez en el catálogo del *Homenatge de Catalunya a Alexandre Cirici (1914-1983)*. Barcelona. Universitat de Barcelona. Maig-juny 1984. pp 30-40.

¹⁶ En 1964 publica *Art i societat* una obra significativa porque pone de relieve las preocupaciones que aparecen en sus críticas sobre la obra de arte como medio de comunicación. En este sentido Vicens Furió considera a Cirici un pionero en el estudio de la sociología del arte. Afirma que esta obra es -junto a la de Enric Jardí *Esquema d'una sociología de l'art*- un antecedente bibliográfico sobre el tema publicado en España (Furió, 2000).

¹⁷ Véase Anexo 5. «Entrevista a García Sevilla».

jóvenes que jugarán un papel destacado. La documentación mejor conservada y más significativa de esta influencia son sus artículos y los testimonios de los artistas. Su amplia visión del arte en el extranjero y su interés por la realidad catalana le hace centrar su atención en las prácticas que aparecen en Barcelona, e incluso definir, en algunos casos, su devenir. Por ejemplo, Jordi Benito señala que el arte conceptual en España existe gracias a él:

En los primeros tiempos había críticos que iban por delante mío. Por ejemplo, el Cirici, yo le tengo una gran admiración. En una ocasión cuando empezaba en esto, leí un artículo que hablaba de Jordi Benito y del Body-Art, y yo como no sabía inglés no sabía que significaba Body-Art, entonces fui a la casa de mi vecino y le pregunté que significaba y me lo explicó. Con esto te quiero decir que algunos críticos entonces tenían un conocimiento muy superior al mío. Yo era un chaval artísticamente inculto pero con intuición. Siempre hablo muy bien del Cirici, estoy muy contento de haberlo conocido. Era catedrático y yo creo que el arte conceptual en España existe gracias a él. Estoy convencido. Tenía el soporte, las herramientas, no era artista pero era quien convocaba a la gente.¹⁸

Como crítico de arte, Cirici tuvo una intensa actividad en revistas como *Qüestions d'Art*, *Estudios Escénicos*, *Destino*, *Gazeta del Arte*, *L'hora*, *Camp de l'Arpa* o en los *Cuadernos del ciclo de arte de hoy*. En 1960 inicia una colaboración ininterrumpida con *Serra d'Or*, (publicada en catalán desde 1959), cuyo temario abarcaba: política, diseño, arquitectura, economía, artes plásticas, cine, teatro, literatura. Se convirtió en un trampolín para los intelectuales catalanes de la segunda mitad de siglo XX, y posibilitaba cierto activismo cultural dentro de los márgenes de la censura. En 1966 Cirici pasa formar parte del consejo de dirección de la revista y empieza a publicar alrededor de un artículo por mes. Aunque escribió sobre diversos temas relacionados con el arte y la cultura, aquí me centraré en aquellos que narran la crónica de las prácticas *conceptuales*.

En 1968 empieza a alternar artículos sobre el arte del siglo XIX y principios del XX - Picasso, Gargallo, Miró o Tàpies son algunos de sus objetos de estudio- con otros sobre las primeras manifestaciones de lo que él denomina arte pobre y conceptual, como los inflables de Joseph Posantí o la obra de Angel Jové.¹⁹ En los artículos publicados durante el período 1968-1975 atiende a la aparición del arte conceptual en Catalunya y, por extensión, al arte de acción. En este marco cronológico se puede apreciar diferentes etapas; primero se centra en el descubrimiento de los catalanes estableciendo vínculos con artistas internacionales.

¹⁸ Véase Anexo 1. «Entrevista a Jordi Benito».

¹⁹ Cirici, A (1968:21-25). *Los inflables de Josep Posantí*. *Qüestions d'Art*. Barcelona. Número 21. Any IV. Cirici, A (1969:51-52). *Angel Jové, de la flor de la paret a la de plàstic*. *Serra d'Or*. Barcelona. Número 119. Any XI.

Así, publica artículos como *“Jordi Gali, entre Burrouhgs i el duo dinàmic”*, *“Silvia Gubern, altra Ono”*, *“Antoni Llena i l’art pobre”*, *“Xifra i el retorn al ceremonial”*, *“Metallenguatges de Santos, Portabellera, Beni”*. En los dos primeros títulos citados se observa la voluntad de vincular los artistas catalanes con grandes figuras del panorama internacional, lo que constituye uno de los elementos más característicos de su labor crítica. Pilar Parcerisas cita a Joaquim Dols para señalar dos etapas en la labor de Cirici en *Serra d’Or*:

En primer lugar, el periodo comprendido entre 1969 y 1970, que (Dols) califica de «descubrimiento» de la práctica y, posteriormente, 1971 y 1972, cuando aplica dicho «descubrimiento» al análisis de la praxis de los artistas. (...) El crítico intentó dibujar una línea que pudiera trazar las coordenadas para enlazar la heterodoxia de estas prácticas (conceptuales) con la historia más reciente del arte” (Parcerisas, 2007: 340).²⁰

En estos artículos tiende una especie de puente entre Catalunya y el mundo que sirve de impulso a los jóvenes que leían sus artículos con entusiasmo, ya que difundía información nueva, estimulante e inspiradora para ellos. La exaltación era mayor si Cirici escribía sobre sus obras.²¹ Por ejemplo, Fina Miralles señala en este sentido:

*Sort que vam tenir del Cirici, perquè el Cirici va ser l’única persona que escrivia i que deia que això estava passant, perquè si no no haguéssim existit.*²²

Cirici también difundía la utilización de una terminología nueva y, en este sentido, Pilar Parcerisas afirma:

Cirici fue bastante singular en su forma de abordar la materia artística, creando nomenclaturas propias para conceptos que ya estaban establecidos a nivel internacional, y adaptándolas a las especificidad de cada artista (Parcerisas, 2007: 339-340).

En consonancia con la ideología marxista, Cirici apunta que en las obras de los catalanes hay una crítica al artista que entra en el circuito comercial del arte. Esta idea recuerda a la cita que Lebel hace de Adorno cuando critica la industria cultural. Lebel, a través de Adorno, insiste en la idea de que el poder reprime y controla a partir de la imposición de ciertos valores estéticos, políticos y morales que se difunden a través de la producción artística y cultural. Cirici reproduce un discurso similar de crítica al artista manipulado por los dictados del mercado.

²⁰ Parcerisas, además de estas aclaraciones de Joaquim Dols, señala las acusaciones dirigidas a Cirici por parte de artistas mallorquines por dar una visión incompleta del contexto insular (Parcerisas, 2007: 340).

²¹ Es citado por muchos de los artistas catalanes entrevistados -Benito, García Sevilla, Fina Miralles- como el verdadero promotor del movimiento conceptual catalán (Anexos).

²² Véase Anexo 3. « Entrevista a Fina Miralles».

En esos momentos, en el ideario del movimiento *hippy* en Norteamérica y del Mayo Francés, subrayan la misma crítica a la sociedad de consumo y la idea de que los artistas deben evidenciar lo que el poder se ocupa en esconder, la suciedad, la vejez, la muerte. Esa debía ser la función del artista. Por ello, insisten en la idea de que se debe mostrar el error del sistema capitalista que busca reafirmarse a través del arte. Para Cirici, igual que para Lebel, el artista debe oponerse a esta manipulación de las clases dominantes; tiene que rebelarse contra ese dominio para poder abrir nuevos caminos en los que la libertad del individuo -y no el poder adquisitivo- sea el motor de inspiración. El artista ha de encabezar la lucha para que se produzca ese cambio. Para ello deberán utilizar el arte como un medio de comunicación que ponga en evidencia los mecanismos dirigidos desde el gobierno que manipulan a los individuos. En este sentido, se hace evidente la influencia de la ideología marxista -basada en la dialéctica de opresores y oprimidos- en unos términos muy similares, tanto en Cirici como en Lebel.

Otra de las ideas de Cirici presentes en los artículos de *Serra d'Or* es la evolución formal que va del objeto *surreal* al objeto pobre y de este al conceptual. La inmaterialidad es el final de este proceso evolutivo que se inicia en el surrealismo, pasa por el informalismo y acaba en el conceptualismo. Esta idea de desmaterialización de la obra como característica principal está presente en Sol Lewitt o Lucy R. Lippard. También Lebel consideraba al *happening* deudor del *action painting* y anima a los lectores a volver la vista a las vanguardias como el cubismo, el dadaísmo o el surrealismo para rescatar el carácter mítico.

En estos artículos Cirici refleja que el arte de acción es una derivación, un apartado más dentro del arte conceptual. Esta consideración se hace evidente cuando cita como referente el *Teatro de Orgías y Misterios* de Herman Nitsch, y el *Teatro de la Crueldad* de Artaud, también citado por Lebel (1966: 28). Destaca la importancia de la semiótica en las prácticas artísticas conceptuales, que está presente, por extensión, en el arte de acción.²³

A partir del año 1971, las ideas defendidas por Cirici se llevan a las prácticas en diferentes muestras de arte. Por ejemplo, el concurso de *Art Jove* en Granollers o *Informació d'art concepte* de Banyoles fueron muy significativos porque se empezaba a conformar un grupo

²³ Sus reflexiones de carácter general sobre el movimiento conceptual están en relación directa con el arte de acción porque, como he dicho, es considerado por Cirici, como una derivación.

de artistas que llevaba a la práctica el ideario de Cirici. Por ejemplo, estos artistas catalogaban de idealista todo lo que pretendía separar el arte del contexto socio-político, porque se debían asumir responsabilidades con la sociedad. En sus escritos reproducen el discurso de Cirici sobre el papel superficial que juega el arte en la sociedad, la manipulación de los medios de comunicación, o la importancia de relacionarse con el contexto artístico internacional. Eran un grupo de artistas que, guiados por Cirici, reflexionan sobre el papel del arte en el tardofranquismo.²⁴

La repercusión que tienen las críticas de Cirici en el ambiente artístico es decisiva en el devenir del mismo, y, como señala Parcerisas siguiendo a Joaquim Dols, se puede ver una evolución en este período inicial. A medida que va adquiriendo información, la relaciona con la obra de los catalanes y, a partir de 1974, se produce un cambio porque empieza a historiar el movimiento conceptual catalán, lo que implica una toma de conciencia de la trayectoria del mismo. Apunta cuestiones como las influencias, el marco cronológico y las líneas teóricas que lo sustentan, haciendo una recapitulación de carácter retrospectivo.²⁵ Aquí me centraré en las corrientes y en los autores que cita, porque ponen de relieve cuáles son sus referentes.

En esta retrospectiva, cuando se refiere al arte de acción, afirma -concretamente en el artículo "El arte conceptual en Catalunya" (1975)- que el año de su entrada en Catalunya es 1966, y el artista responsable es Gonçal Sobré. En el *Congreso Internacional del Happening* de Granollers cita como precursores a los *Gallots* (Illa, 1979). Los siguientes serían *Los catalanes de París* con sus ceremoniales de 1969. En cuanto a las líneas teóricas, continúa destacando la importancia de la semiótica. Sus reflexiones sobre la función del lenguaje y sus implicaciones en el arte como acto comunicativo es una constante. Para defender su postura cita a Barthes, a Kossuth y Wittgenstein. En este sentido también destaca la postura de Victoria Combalía en "*La poética de lo neutro*" (1975), o García Sevilla, porque

²⁴ Estas ideas conforman la base ideológica del *Grup de Treball* y se retoman en el capítulo cuarto.

²⁵ Cirici, A. (1975:22-23) *El arte conceptual en Catalunya*. *Gazeta del Arte*, nº56, 28 de diciembre.

reproducen el mismo interés por la obra de Kossuth y la influencia de las teorías sobre *el juego del lenguaje* de Wittgenstein.²⁶

Aunque Cirici se había formado en Francia durante la posguerra, en sus artículos se puede observar un importante interés por el foco de Norteamérica. Su presencia activa en grupos vanguardistas de posguerra como el *Club 49*, confirma el interés por reforzar la idea de continuidad, por ello entiende el arte conceptual norteamericano como la última fase de un proceso que se inició en las vanguardias.

Cirici funciona de puente entre Catalunya y el extranjero porque alimenta con información inédita a los artistas que tienen una visión limitada por el control censor de la dictadura franquista. Sus aclaraciones sobre el papel del arte en la sociedad tienen una óptica marxista porque están cuestionando el enriquecimiento del artista aburguesado a partir de los engranajes del sistema capitalista implantado en el mercado artístico. Pero, llegados a este punto, cabe hacer una distinción entre la propuesta de Lebel y la de Cirici. En este cuestionamiento, Lebel va más allá al proponer como solución la vuelta a los orígenes, a la búsqueda de lo instintivo del ser humano a través de la acción. Por el contrario, Cirici defiende un tipo de arte más directamente relacionado con una lucha política concreta.

1.4. Del arte objetual al arte del concepto, de Simón Marchán Fiz.

Simón Marchán Fiz publica *Del arte objetual al arte del concepto*, en 1972, con el objetivo de recoger algunas de las propuestas del panorama internacional del momento. Fue una de las primeras aproximaciones a la realidad artística de los años sesenta publicadas en España. Interesa sobre todo porque es el primer estudio que establece diferentes categorías en el arte de acción. En la segunda edición de 1974 añade, además, un capítulo dedicado a las prácticas artísticas en España, en el que incluye el arte de acción en Catalunya. Este libro se convirtió, junto a los artículos de Cirici, y más tarde *La poética de lo neutro*, de Victoria

²⁶ Tanto en las entrevistas realizadas a los artistas como las citas en los artículos de Cirici, así como otras fuentes como *La poética de lo neutro*, de Victoria Combalá (1975), se evidencia la teoría lingüística de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) pero no de forma directa, sino a través de el impacto que tuvo en Catalunya la obra teórico-práctica de Joseph Kossuth (1945).

Combalía (1975), en referencias obligatorias para los interesados en el arte nuevo. Pilar Parcerisas define este trabajo como:

El primer estudio y análisis que apareció en España sobre las nuevas corrientes efímeras, pobre y conceptuales (...) constituyó un referencia básica en el momento de su aparición y treinta años después aún no ha caído en la obsolescencia (...) reunió en un análisis sistemático las nuevas corrientes de los años sesenta y setenta(...) Entre diversos capítulos dedicados al arte internacional, el tercero de la edición de 1974 se tituló "Nuevos comportamientos artísticos en España", un primer compendio histórico de un movimiento que aún se hallaba en curso (Parcerisas, 2007: 350-351).

El autor, además de ofrecer un mapa de las prácticas y las teorías del arte nuevo en sus escritos, tuvo una presencia activa en las manifestaciones del movimiento conceptual catalán.²⁷ La muestra de Banyoles es un ejemplo del gran despliegue de prácticas y debates que se produjo en 1973. Como he señalado en el apartado anterior, en este año se multiplicó la actividad artística conceptual con muestras de arte, reuniones, publicaciones, que acaban de dar forma definitiva al movimiento.

Además de su participación en muestras como la citada de Banyoles, Marchán Fiz organiza en Madrid -junto al editor de su libro Alberto Corazón- el *Ciclo de Nuevos comportamientos Artísticos* en 1974, otro ejemplo de su protagonismo. Este ciclo es la continuación de los debates que se habían iniciado en el Instituto Alemán de Barcelona en los primeros meses del curso 1973-1974 y se llevó a cabo gracias a la colaboración con los institutos de cultura británico, alemán e italiano de Madrid (Parcerisas, 2007: 283).

La primera edición del libro *Del arte objetual al arte del concepto*, de 1972, se agotó y el autor decidió publicar en 1974 una segunda edición ampliada, que incluía un nuevo capítulo que -siguiendo el nombre del ciclo- se tituló: "Nuevos comportamientos artísticos en España". En las notas a esta segunda edición, explica que no pudo tratar este tema en la primera porque ese intervalo de dos años -1972-1974- fue definitorio para el desarrollo del movimiento en España.²⁸

²⁷ Por ejemplo, con motivo del concurso *Informació d'art concepte* de 1973, de Banyoles, Marchán Fiz, escribe un texto titulado "A modo de Propuestas" en el que resume el movimiento conceptual catalán a partir de treinta y ocho definiciones, tales como: "El arte conceptual no es una moda ni ganas de tomar el pelo, aunque pueda convertirse en una moda y ganas de tomar el pelo", o "El arte conceptual es una transición de la estética de la obra como objeto a la estética de la obra como proceso... el objeto no posee un sentido unívoco, como en la tradición, sino un valor de medio, de vehículo, de algo inconcluso... el arte conceptual condena el objeto tradicional... y su valor de cambio en la sociedad capitalista...".

²⁸ Este capítulo sería revisado y ampliado por Pilar Parcerisas en la obra citada *Conceptualismos políticos, poéticos y periféricos* (2007).

En este apartado Marchán Fiz demuestra, de igual modo que Cirici, que el arte de acción en Catalunya es una ramificación del arte conceptual. Sin embargo, cuando trata el contexto de Norteamérica o Europa, distingue otras tipologías de acción alejadas del conceptual. Marchán Fiz define el arte de acción como una tipología de los *nuevos comportamientos artísticos*, y dentro de la misma establece diferentes tipos, concretamente considera que hay tres: el *happening*, *fluxus* y el *accionismo*. A parte trata el *land art*, y otras acciones que califica como *mitologías individuales*. En el apartado propiamente dedicado al arte conceptual incluye otras dos variantes: el *arte del comportamiento* y el *body-art*. Mientras que para Cirici todo el arte de acción era conceptual y para Lebel no había distinciones entre *happening* y acción, Marchán Fiz hace estas distinciones:

El *fluxus*, el *happening* y el accionismo, como *collage* de acontecimientos, incorporaban las acciones cotidianas, relacionales socialmente, que tenían como escenario el espacio de la sala, la esfera pública de la calle, las plazas y otros enclaves físicos, mientras que el *body art* y las *performances* ... y el arte del comportamiento retornaban al cuerpo humano y los objetos (2012: XXXII).

Su estudio obedece a la intención generalizada entre los especialistas de arte de los años setenta de clasificar para justificar y poner en valor estas prácticas nuevas. Su interés por establecer diferencias, presente a lo largo de todo el estudio, responde a la intención de hallar la especificidad de cada obra, que era su objetivo principal (Marchán Fiz, 1990: 9). Este interés por lo específico se distancia del carácter aglutinador de Lebel y Cirici. Por ejemplo, Lebel utiliza el término *happening* para referirse a todas las prácticas de acción y Cirici utiliza términos como *happening* o *bodyart* sin hacer distinciones concretas. Marchán Fiz primero se ocupa del *happening* y cita a los primeros autores que trataron el tema, como Michael Kirby quien lo definía como:

Una forma teatral concebida premeditadamente en la que elementos alógicos, inclusive la actuación no subordinada a modelos, se organiza en una estructura dividida en compartimentos (1990: 195).²⁹

²⁹ Michael Kirby publica en la editorial Dutton en 1965 *Happening: An Illustrated Anthology*. Una obra en la que se recogen por primera vez escritos de las acciones y producciones de artistas norteamericanos como Jim Dine, Red Grooms, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Robert Whitman. Marchán Fiz no cita la obra original sino una cita de Aldo Pellegrini en *Nuevas tendencias de la pintura*, Buenos Aires, Munchnik, 1966, p.238.

Con la expresión “forma teatral”, Kirby se refiere a la obra *El teatro y su doble* de Artaud, y sobre todo al efecto psíquico que el *Teatro de la crueldad* produce en el espectador. Sin embargo Marchán Fiz señala, por otro lado, que el *happening* se aleja del concepto de teatralidad:

Pues en el *happening* no se escenifica una acción, sino que más bien es una escenificación del material complejo, como *collage del material*, donde se introduce también el movimiento y la acción humana (1990: 196).

Para aclarar esta definición cita la obra *Kunst Haute* (1965) de J. Claus, traducida por *Arte Hoy*, y resalta la idea de interdisciplinariedad del *happening* por la implicación de medios diversos como el plástico-visual, musical y teatral. Además de las definiciones de Kirby y Claus, Marchán Fiz anexa un apartado final -titulado *Antología de escritos y documentos*- en el que incluye diferentes textos originales para aclarar su clasificación. Dos de ellos hacen referencia al arte de acción, y son un manifiesto sobre el *happening* firmado por diferentes artistas europeos, y un fragmento del ensayo *Le happening* de Lebel.³⁰

Del mismo modo que Lebel y Cirici, Marchán Fiz entiende la acción como una derivación de la pintura. Cita *Le happening* para señalar que estas prácticas son un medio de expresión en el que: “se coloca físicamente a la pintura en su verdadero contexto subconsciente” (1990: 195). Lebel se está refiriendo al *happening* como un paso más allá de la *action painting*, siguiendo la concepción evolutiva que está presente tanto en Lebel como en Cirici. Marchán Fiz señala como origen de la acción las vanguardias. Su definición de *happening* es la siguiente:

Es un acontecimiento, una forma privilegiada del neodadaísmo, una prolongación lógica de los “ambientes” (...) es la escenificación que se extiende a una acción con objetos de la realidad (como los *ready-mades*)... con la intención de apropiarse la vida a través de una acción (1990: 193).

En esta definición se advierte -igual que en Lebel y Cirici- la concepción de una historia evolutiva de las formas. Aunque dice que es pronto -porque su estudio es contemporáneo a

³⁰ Reproduce este manifiesto incluido en la edición española de *El happening* (1967: 99-102). Además cita otros documentos como una entrevista a Wolf Wostell, y fragmentos de obras como *Arte Povera 1967-1974* de M.A. Pistoletto, *Especulaciones 1967-1970* de Mel Bochner, *Sentencias sobre el arte conceptual* (1968) de Sol Lewitt, *Aportaciones a un programa técnico pictórico* (1970) de D. Deleuze y L. Cane, o *Arte y filosofía* de Joseph Kosuth (1969).

las prácticas artísticas- hace la siguiente línea evolutiva: *collage-assemblage-ambiente-happening*. La concepción evolutiva operada en las formas vuelve a aparecer cuando señala la deuda de Allan Kaprow con Jackson Pollock.³¹ Igual que Lebel, considera a Allan Kaprow el padre del *happening* y, en la búsqueda de los precedentes, menciona a Duchamp, Pollock y la herencia del *collage*. Marchán Fiz afirma que el *happening*: “emerge de lo que permite el material, en la tradición del “principio *collage*”... se desarrolla como un *collage* de sucesos” (2012: 295). Entonces para el autor el *happening* es el resultado de la emancipación de formas anteriores: la pintura de acción, los materiales del *collage* y los *readymades* de Duchamp.

En su clasificación de las nuevas tendencias, el accionismo queda encuadrado dentro de las categorías: *happening*, “mitologías individuales” y el arte conceptual (donde incluye el arte del comportamiento y el *body art*). En el *happening* distingue dos tendencias: la americana y la europea; y tres modalidades: el *happening* ritual, el *happening* político y *fluxus*. Para el autor el *happening* ritual forma parte de la tendencia europea e incluye acciones que presentan semejanzas formales con determinados aspectos de los rituales religiosos como la templanza del oficiante, los sacrificios de animales, la liberación de los impulsos inconscientes y reprimidos. En definitiva, son prácticas propias de actos religiosos pero aisladas de ese contexto y el *accionismo vienés* es el que mejor explica esta modalidad, ya que con sus acciones han intentado penetrar en la psique humana a partir de la teoría del inconsciente colectivo s de C. G. Jung.³² También asocia a esta modalidad la teoría psicoanalítica freudiana, concretamente, señala el instinto de destrucción (o de muerte) - descrito por Freud- que está presente en la película surrealista *El perro andaluz*, en el *Teatro de la Crueldad* de Artaud y en lo absurdo de S. Beckett, E. Ionesco, J. Genet.³³ A pesar de que advierte que el *happening* y el teatro parten de perspectivas diferentes, también

³¹ La acción *Happening en 16 partes*, de Kaprow, aparece citada por Marchán Fiz como la primera práctica del accionismo norteamericano.

³² Lebel alude al inconsciente colectivo pero no cita a Jung; sin embargo, Marchán Fiz sí lo cita.

³³ Durante las décadas de 1940, 1950 y 1960, las obras de estos autores pusieron en cuestión la sociedad y al ser humano tras la Segunda Guerra Mundial a partir de tramas que parecen carecer de significado, diálogos repetitivos y falta de secuencia dramática, que a menudo crean una atmósfera onírica. La incoherencia, el disparate y lo ilógico son también rasgos distintivos. Por ejemplo, los personajes tienen constantemente un gran obstáculo para expresarse y comunicarse entre ellos. Algunas de las obras más conocidas de este género son *La cantante calva* de Eugène Ionesco o *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. En España un autor contemporáneo exponente del absurdo es Manuel de Pedrolo con diversas obras, y hasta cierto punto, el más actual José Sanchís Sinisterra con obras como *El cerco de Leningrado*.

relaciona el concepto freudiano del *instinto de muerte* con el *Teatre of Cruelty* de Brook, el *Living Theatre* y la obra *Marat-Sade* (1963) de Peter Weiss.³⁴

Otra de las referencias al psicoanálisis de Marchán Fiz es el austríaco Wilhelm Reich, a quien menciona para explicar la obra de Otto Mühl y *La Religieuse* de Lebel, en las que se presenta el libertinaje como consecuencia de la represión sexual. Wilhelm Reich es la cabeza visible de la corriente *freudomarxista*, que trató de aunar presupuestos psicoanalistas y marxistas. Así, por un lado, defiende que la libertad sexual es proporcional a la salud mental, de manera que un individuo psicológicamente sano es el que disfruta de su sexualidad con libertad, sin traumas, ni inhibiciones. Por otro lado, su vinculación a la ideología marxista tiene que ver con su concepción del capitalismo como generador de enfermedades mentales ya que, para Reich, la mayor parte de la población sufre patologías o neurosis a causa del dominio de unas clases sociales sobre otras. La clase dominante necesita que la dominada sufra atrofias porque así garantiza su pasividad y evita el cuestionamiento de su autoridad y, según Reich, solo se podrá abolir esta sociedad de clases a partir de una revolución socialista.³⁵

Por último, otro de los ejemplos citados de esta modalidad ritual es Joseph Beuys, por su manera mesiánica de entender la actividad artística. Para aclarar este punto, Marchán Fiz cita de nuevo a Lebel y subraya que el artista, al liberarse de los nudos culturales, puede conectar con el inconsciente colectivo (1966: 16). De igual modo que los rituales religiosos, las acciones de Beuys buscan la transformación de la conciencia del individuo, reivindican el derecho a la “vida psíquica”, es decir, a las emociones humanas que son oprimidas por nuevos dirigismos mercantiles; están orientadas a la búsqueda de nuevos mitos para recuperar esas emociones humanas perdidas. Para definir esta modalidad ritual, el autor reproduce de modo literal ideas del discurso de Lebel como que se debe recuperar la función mágica que el arte había perdido, es decir, la función de transmitir fuerzas míticas que deben constituir una forma de rebelión contra la sociedad.

³⁴ Esta última obra narra la persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representada por un grupo teatral integrado por enfermos de un manicomio burgués y bajo la dirección del Marqués de Sade. Es una representación del sufrimiento del ser humano que plantea la duda de si la verdadera revolución se produce cambiando la sociedad o cambiándose a uno mismo.

³⁵ Se apartó de su maestro Sigmund Freud porque no había cuestionado nunca el principio de realidad, es decir, no se había planteado la posibilidad de transformar la realidad, el cambio de la sociedad a partir de una revolución. Estas ideas entroncan con el pensamiento marxista.

La modalidad política de los *happenings* forma parte de también de la tendencia europea y cita como iniciadores a Vostell, Lebel, S. B. Brock, a Beuys. Aquí, advierte que es problemática la relación entre *happening* y política y para precisar estos términos afirma que: “Lebel tras aclarar la profunda disidencia contra todos los regímenes, recuerda que *el factor político de su lucha... jamás debe reemplazar su intención psíquica*” (1990: 204). Por otro lado, cita la exposición alemana “Intermedia” de Heidelberg (1969) como un ejemplo significativo, porque hubo una intención de transformar el *happening* en algo revolucionario, sin embargo se quedó en un juego.³⁶ Con ello quiere demostrar la falta de conciliación entre arte y política, porque considera que los *happenings* no podían producir el cambio que la sociedad aclamaba. Para ejemplificar esta idea pone como ejemplo a Lebel, quien era un combatiente en las calles en el Mayo Francés y, durante esta lucha, había entendido que el único lugar para producir el cambio era mundo real y no el artístico.³⁷ Únicamente las apropiaciones del espacio público que supusieron la ocupación del Odeón, la Sorbona y del Barrio Latino, o el incendio de la Bolsa de París, podían ser entendidos como ejemplos claros de *happening* político. Así, para aclarar este punto, Marchán Fiz afirma que *El happening político* es una crítica simbólica a un problema concreto, pero advierte que en momentos concretos y de gran agitación como el Mayo Francés, algunas acciones han banalizado los sucesos políticos.

De la modalidad de acción *Fluxus*, destaca su vinculación al hecho musical porque este movimiento se caracterizaba, como su nombre indica, por el flujo de una actividad de contornos movedizos entre música, artes plásticas, arquitectura, teatro, *Videoart*. La distingue del *happening* (político o ritual) porque la acción *fluxus* discurre de un modo improvisado, es simple -sentarse en una mesa puede ser una acción *fluxus*- y permite que el público pueda distanciarse de ella. Explica que el lituano George Maciunas organizaba los primeros festivales *fluxus* en Alemania, concretamente en Wiesbaden, y que fruto de su relación con el músico y ultraradical trotskista norteamericano Henry Flynt, creó en 1963 la vertiente norteamericana de *fluxus*. No es extraño que Marchán Fiz conceda importancia a este

³⁶ “Intermedia” fue un encuentro de artistas como Joseph Beuys, Dick Higgins, JJ Lebel, Robert Filliou, George Brecht, Ben Vautier, Nam June Paik, Klaus Rinke, Cristo o Sigmar Polke, en la ciudad alemana de Heidelberg. <http://www.intermedia69.de/> (Consultada el 15/08/2013).

³⁷ Esta idea es reafirmada en el rechazo de Lebel a la invitación de Wolf Wostell a la exposición “*Happenings y Fluxus*” de Colonia en 1970-1971.

movimiento -hasta el punto de crear una tipología de acción que lleva su nombre- porque en los años sesenta jugó un papel clave por su carácter internacional.³⁸ Otro rasgo que destaca es que manifestaban en contra de la separación entre arte y vida, contra el arte como artículo comercial y contra Allan Kaprow y el músico *Stockhausen*.³⁹

A modo de conclusión del apartado dedicado al *happening*, apunta tres puntos conflictivos en este terreno: el papel del público y los términos anti-arte y arte-vida. Por una parte, señala que el público, al seguir las consignas del artista, se vuelve más activo, co-partícipe y, de este modo, contribuye a la superación del aislamiento al que siempre había estado sometido, pero también advierte que esta superación del aislamiento del público no debe confundirse con la identificación entre ambos.⁴⁰ Por otra parte, el término anti-arte, responde a la deuda del *happening* con el dadaísmo y, concretamente, se refería a la *declaración de la realidad o alguno de sus elementos como obra de arte* (1990: 207). Uno de los ejemplos de esta actitud son las acciones *fluxus* porque eran en muchas ocasiones gestos de negación del objeto artístico. Por último, la identificación arte-vida también es deudora de la tradición dadaísta. Siguiendo a Lebel, afirma que esta identificación es ilusoria, porque en momentos clave de lucha social como el Mayo Francés son incompatibles, irreconciliables. El arte tenía connotaciones demasiado burguesas para hacer la lucha obrera y, la estetización de la realidad que suponían las acciones, tendía hacia a una banalización que, los artistas comprometidos, no podían asumir. Un ejemplo de esta identificación banal, según Marchán Fiz, son los rituales festivos de Allan Kaprow o Robert Filliou (1971) porque:

Resumen diversas formas pre-burguesas y primitivo-burguesas de las fiestas. El ritual estaría ligado al juego (...) el artista corre precipitadamente el peligro de forjarse la ilusión de que las condiciones particulares de su supuesta liberación- y en esto ha sintonizado con algunas propuestas de la ideología de la Nueva Izquierda libertaria- son las condiciones generales de la liberación social (1990: 208).

Esta misma crítica que hace Marchán Fiz a Allan Kaprow y a Robert Filliou, o *fluxus* también a Kaprow y a *Stockhausen*, la hace Bartolomeu Ferrando a las acciones de los Catalanes de París. Lo que demuestra que había una oposición generalizada a las acciones

³⁸ Algunos de los integrantes son Yoko Ono, Nam June Paik, Shigeo Kubota, Ben Vautier y Joseph Beuys.

³⁹ *Fluxus* está en contra de Allan Kaprow y *Stockhausen* porque consideran que forman parte del mercado y la industria cultural contra la que se oponían.

⁴⁰ Con esta advertencia responde al ataque que recibían las acciones porque el número de asistentes era reducido y, en muchas ocasiones, eran amigos del artista.

festivas que se justificaban desde la identificación de arte y vida. Es un rechazo a las acciones que -con el pretexto de identificar el arte y la vida- se ponen al servicio de políticas que contribuyen a normalizar y realzar tabúes sociales. Estas le recuerdan a los desfiles o acontecimientos deportivos del nazismo y el fascismo porque su efecto integrador anula la capacidad crítica y reflexiva de la sociedad. Al contrario, la identificación arte-vida en las acciones debe tener una derivación ética y, en este sentido, señala a Vostell como el principal representante europeo, resaltando la función ética y educativa de sus *happenings*. A pesar de ello, subraya que no pueden determinar la vida social, sino todo lo contrario, es la realidad social el punto de partida del modelo artístico, sobre todo en esta modalidad política de los *happenings*. Para argumentar este punto cita el caso de los futuristas, que viven como un goce estético la destrucción que suponía la Primera Guerra Mundial; son un ejemplo de arte inseparable de la vida, aunque lo hagan propugnado ideas fascistas. Por esta razón, Marchán Fiz insiste en que no puede existir la unión entre arte y vida, porque los artistas no pueden convertirse en mesías de una nueva moral, sea fascista o libertaria.

Una vez terminadas la clasificación de los *happenings* se ocupa de la modalidad “mitologías individuales”, un término con el que Harald Szeemann, en la V Documenta de Kassel, define obras centradas en experiencias individuales, y que Marchán Fiz describe como acciones se caracterizan por utilizar “la temática del yo propia del existencialismo y del expresionismo”. Además apunta que se relaciona con el concepto de superhombre en *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, por concebir a la persona misma, al cuerpo del artista, como obra de arte. Por ello fotografías, objetos personales y el cuerpo mismo del artista son presentados como si fueran esculturas.

Por otro lado, distingue en la categoría del arte conceptual: *el arte del comportamiento* y *el arte del cuerpo* (*behaviour art* y *bodyart*), que se diferencian del *happening* porque abandonan los elementos de improvisación de raíz dadaísta. Las acciones que incluye en estas categorías son menos pretenciosas que los *happenings* porque “como categoría general tiene sus premisas en el arte de “acción”, como la modalidad más objetiva del mismo” (1990: 235). El arte del comportamiento evidencia las relaciones que existen entre el contexto artístico y el real, y el *bodyart* es entendido como una escisión del arte del comportamiento que atiende a “la materialidad del cuerpo y a su dimensión perceptual”.

Como ejemplo de *arte del comportamiento* cita las acciones como limpiar su propia calle de Ben Vautier, que tratan de:

Disolver los patrones habituales del comportamiento y provocar formas de aprendizaje perceptivo y vivencial, reflexivo y creativo de la conciencia individual y social. La propuesta última es una liberación de la percepción y del comportamiento en relación con las ataduras y los esquemas habituales, como experiencias libres de prejuicios como contrapeso del comportamiento orientado hacia el consumo y del conformismo en las sociedades actuales (1990: 237).

Mientras que el objetivo de estas acciones “del comportamiento” suponen un rechazo a la sociedad de consumo a partir de la reproducción de pautas de comportamiento fácilmente identificables; en el *bodyart* distingue cinco modos diferentes de abordarlo y que relaciona con: la antropología, la fenomenología, la cinésica, los nuevos medios y la imagen social del cuerpo. Por ejemplo, las implicaciones antropológicas del *bodyart* son características de los accionistas vieneses, también incluidos en la modalidad ritual del *happening*. Igualmente hay un encuentro con la modalidad *mitologías individuales* pues algunos artistas, como Timm Ulrichs, son incluidos en la modalidad “antropológica” del *bodyart*. Un ejemplo de *bodyart* con implicaciones antropológicas es la acción *Reading Position for Second Degree Burn* (1970) de Dennis Oppenheim en la que se expone al sol con un libro en el pecho, el calor le deja la marca en la piel del contorno del libro. Marchán Fiz relaciona esta obra con la iconografía de los martirios, las pinturas de El Bosco, Peter Brueghel y Goya, con las prácticas en sociedades primitivas en las que hieren o deforman órganos humanos. Estas acciones siguen unas premisas -antropológicas y psicoanalíticas- que entienden el cuerpo en relación con la sociedad en la que se encuentra. Afirma que el cuerpo humano aquí “posee una historia cada vez más congruente como medio de apropiación perceptiva e intelectual del mundo” (1990: 242).

Para explicar las relaciones entre *bodyart* y fenomenología cita a Edmund Husserl, Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty. Repara en la idea del cuerpo como algo diferente de la esfera de nuestra subjetividad, como testimonio originario de la experiencia, vinculado a experiencias íntimas, con otras personas o con el espacio. Como ejemplos destaca *Seedbed* (1972) de Vito Acconci, *Vertical roll* (1973) de Joan Jonas. Sin embargo, señala que el que mejor ejemplifica este modelo ha sido Dan Graham, en acciones como *Two consciousness projections* (1972) porque a partir del contraste entre intenciones del artista y lo que el

público espera de la acción, ponie de relieve una función didáctica apoyada en ideas defendidas por Husserl y Sartre, como que la intencionalidad se expresa a través de la percepción.

La cinésica atiende a los gestos y su implicación social y como ejemplo cita las esculturas-cantando de Gilbert & George y a Klaus Rinke, porque intentan codificar el comportamiento humano a partir de una especie de abecedario gestual. Afirma que esta modalidad es la que más se vincula con el movimiento conceptual porque las acciones tienden hacia investigaciones semióticas que entienden los gestos (la risa, gritos, expresiones faciales, la expresividad de las manos) como enunciados lingüísticos. A diferencia del *happening*, las relaciones entre *bodyart* y cinésica recuperan la función metafórica, por lo que, a partir de estas investigaciones, se podría crear un diccionario de gestos de significados de conceptos abstractos como el amor, odio, libertad.

Por último, en el apartado “*Bodyart* e imagen social del cuerpo” repara en los modelos dirigidos, estereotipados, en los que el cuerpo es entendido como un signo con un valor de cambio. Aquí cita al psiquiatra alemán Paul Näcke y a Freud porque, en la sociedad del capitalismo tardío, sus estudios señalan el cuerpo -no como un instrumento de trabajo, como habían interpretado los marxistas- sino como canalizador de contradicciones sociales.

41

Para finalizar esta aproximación al recorrido y clasificación que hace Marchán Fiz del panorama internacional, es interesante destacar el apartado en que se ocupa de la situación española. Primero advierte de la mala acogida que tienen estos “nuevos comportamientos artísticos” por parte del régimen franquista. Sin embargo, a pesar del contexto “inmovilista y reaccionario”, destaca la existencia de focos de innovación en ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia, y la apertura de nuevas galerías como un síntoma significativo del cambio. Aunque, por otro lado, asocia el auge de las galerías entre 1970 y 1971 en España a la aproximación a los modelos “neocapitalistas” que absorben también la comercialización del arte. Ante esta situación de ahogo cultural y mercantilismo animado por la emergente sociedad capitalista, distingue tres actitudes: la primera es la del artista que entra en el

⁴¹ Paul Näcke (1851-1913) conocido por sus estudios sobre la psicología narcisismo (1899). Estos tuvieron influencia en Freud. También ha publicado estudios sobre la homosexualidad.

circuito mercantil, la segunda es la del que se rebela contra ese circuito mercantil pero se expresa mediante objetos tradicionales -como cuadros y esculturas-, y la tercera es la del artista que critica la situación artística y social mediante nuevos medios de expresión. Esta última actitud es representada por el arte conceptual que, según el autor, es eminentemente catalán y está activo desde 1971.

Marchán Fiz afirma que Catalunya es la región con una participación más activa y que tiene su más temprano exponente en un colectivo de artistas que Cirici había acuñado como *El grup del Maduixer*. Señala influencias de la tradición surrealista, la pintura matérica de Tàpies, el minimalismo, la nueva abstracción. Aplica la clasificación anterior al caso catalán, hace una descripción de algunas obras y señala que las acciones se multiplican en 1972. Estas, en Catalunya, se han alejado de la modalidad de *happening*, son una derivación del arte conceptual, es decir, ejemplos propios de *arte del comportamiento* y *bodyart*. Concretamente afirma que Antoni Muntadas, Lluís Utrilla, Francesc Abad forman parte de la categoría “arte del comportamiento”, y Angels Ribé, Robert Llimós y Jordi Benito son ejemplos de *body art*.

El modo de proceder en su estudio, la clasificación abierta a múltiples casos que se cruzan o se repiten en diferentes categorías, responde a su objetivo principal: atender a la especificidad de cada obra. El conocimiento de primera mano de los movimientos catalán e internacional hace que *Del arte objetual al arte del concepto* se convierta en una fuente indispensable para el presente estudio, no sólo porque trata aspectos claves como mimetismo del panorama catalán con respecto al internacional, sino también porque nos acerca la visión sintetizada que se tenía en la época de las prácticas experimentales en el extranjero. Así, para hacer más nítida esta visión y comprobar el grado de certitud de esta deuda, es necesario aproximarse a los referentes internacionales del arte de acción en Catalunya que, aunque en parte son mencionados aquí, me ocupo de ellos con mayor detenimiento en el capítulo segundo.

1.5. La recepción crítica a partir de los años ochenta

En 1979 se publica *Performance Live Art, 1909 to the present*, de Roselee Goldberg, uno de los primeros estudios que aborda el arte de acción como tema principal. La autora define la *performance* de los años setenta como la mejor manera de dar vida a las ideas conceptuales, y la entiende como un arma contra las convenciones del arte establecido. Aunque su selección de artistas y acciones deja fuera el caso catalán, interesa destacar la concepción histórica del movimiento porque tendrá continuidad en otros estudios que sí se ocuparán del mismo. Para Goldberg la *performance* es el paso más allá de los que pretendieron la ruptura con la tradición y, en este sentido, señala que:

Todas las veces que una escuela determinada, ya sea el cubismo, el minimalismo o el arte conceptual parecía haber llegado a un punto muerto, los artistas empezaban a trabajar en la *performance* como una manera de acabar con las categorías e indicar nuevas direcciones... Cuando los miembros de estos grupos tenían entre veinte y treinta y pocos años de edad fue en la *performance* que pusieron a prueba sus ideas y sólo más tarde las expresaron en objetos (Goldberg 1996:7).

Afirma que la mayoría de los dadaístas de Zurich eran artistas de cabaret, agitadores antes que pintores, y retoma la frase de Andre Bretón en la que afirmaba que el acto gratuito surrealista final sería disparar un revolver al azar a una multitud en la calle. La autora se centra en los aspectos compartidos entre las acciones futuristas, dadaístas, constructivistas, surrealistas y las de los años sesenta y setenta. Con ello traza una línea continuista teniendo en cuenta que todas las acciones son la expresión de disidentes que buscan dar una sacudida al público para hacer una nueva apreciación de la noción de arte, y buscan “medios para evaluar la experiencia del arte en la vida cotidiana” (Golberg, 1996: 8). La autora asegura que el lugar de la *performance* en la historia del arte comienza en los rituales tribales, las procesiones religiosas medievales y en los espectáculos renacentistas. Estos actos públicos proporcionaban al artista una presencia en la sociedad ya fuera como chamán, instructor, como provocador o entretenedor. La diferencia, para Golberg, era que los artistas del siglo XX, respecto a estos casos anteriores, han perdido la paciencia ante las limitaciones del arte establecido y deciden llevar el arte al público de manera directa. Por otro lado, apunta que la base de la *performance* ha sido siempre anárquica y por ello no se

puede dar una definición exacta. En este sentido, su carácter interdisciplinar y la falta de acuerdo entre los propios artistas a la hora de definir sus trabajos, recuerda a los rasgos que apuntaban autores como Esther Ferrer, Lebel o Marchán Fiz. Goldberg, como Marchán Fiz y Lebel, señala la dificultad de dar definiciones generales de la acción a causa de su carácter interdisciplinar, pero todos coinciden en que son una derivación de los *ready-made* de Duchamp, o de la idea de los futuristas de meter el espectador en el cuadro (Marchán Fiz, 1990:173).

La autora construye su discurso basándose en la continua referencia de los artistas de los sesenta a las vanguardias de principio de siglo XX. En este sentido coincide con Lebel porque, como he señalado, reivindica la recuperación del espacio mítico que había en ellas, y que se ha perdido a causa del impacto de la cultura industrial. Por ejemplo, cuando Lebel menciona el cuadro de las *Señoritas de Aviñón* expresa su admiración ante el cubismo y señala que lo que se ha de recuperar es, sobre todo, la actitud provocativa e irreverente que caracteriza las utopías, el comportamiento y pensamiento mítico que vio Mircea Eliade en las vanguardias. Golberg como Lebel en las motivaciones, la actitud de artistas anteriores que sirven de reafirmación a la hora de hacer una revolución propia.

Del mismo modo que Marchán Fiz y Goldberg, Mildred L. Glimcher también defiende el *happening* como el resultado de un proceso evolutivo y pone el punto de partida en el dadaísmo:

Kaprow's 18 Happening in 6 Parts was a groundbreaking work in New York, although in Europe the concept of a theatrical event created by visual artists already existed. Following World War I, the Dadaists created performances in Zurich that criticized traditional art and politics. At the Bauhaus in Germany during the 1920s and 1930s, Oskar Schlemmer produced theatrical events that combined the talents of the resident artists, designers, and dancers. The environmental three dimensionality of Kurt Schwitters's Merzbau was familiar to the Happening artists, all students of twentieth-century art history (Glimcher, 2012:6)

Es probable que Glimcher se esté refiriendo a obras como *Triadisches Ballett*, de 1922, donde los actores aparecen disfrazados de formas geométricas diseñadas por Oskar Schlemmer, escultor de la Bauhaus. En estas obras el vestuario hace de los intérpretes esculturas vivas. El estudio de Glimcher (2012) demuestra esta concepción de una evolución que une las vanguardias de los años veinte con los accionistas de los años sesenta es una constante que llega a los estudios de la actualidad.

En el ámbito catalán, los estudios o referencias sobre el arte de acción se vieron ampliados. Al lado de los artículos de Cirici y el trabajo de Marchán Fiz, iban apareciendo otros autores interesados en el arte conceptual. El trabajo de Pilar Parcerisas (2007) es aclaratorio en este sentido, porque describe las aportaciones de la crítica en Catalunya en esta época. Señala, por ejemplo, la labor de María Luïsa Borrás en las revistas *Destino* (de Barcelona) y *Canigó* (de Girona), Daniel Giraldo-Miracle en *Qüestions d'Art y Batik* y, después a Victoria Combalá y Joaquim Dols en *Estudios Pro-Arte*. También Parcerisas destaca los equipos *G4* y *TMGFD* porque deciden renovar el papel condescendiente y promocional de la crítica inaugurada por Cirici. Destaca el artículo "*Superficialitat i gat per llebre*", de *G4* - publicado en 1972 en *Serra d'Or*-, porque hacen una crítica "objetiva" a los conceptuales por adoptar un "comportamiento mimético" respecto a las corrientes internacionales.⁴² Por ejemplo, con respecto a la labor de Joaquim Dols, la autora subraya que:

Fue quizá el único en ejercer una crítica analítica (...) en reflexionar sobre el papel de la crítica (...) Dols defiende una crítica creativa frente a la crítica que realiza valoración y juicio (...) buscó los ejemplos de Baudelaire, Stendhal y Diderot, que no diferenciaban entre crítica, poesía, filosofía o novela (Parcerisas, 2007: 346).

Joaquim Dols pertenece a lo que Parcerisas llamó "nueva generación" de críticos porque empezaron a ocuparse del arte conceptual catalán después de Cirici.⁴³ Sus publicaciones fueron polémicas e irónicas, en este sentido Parcerisas destaca el artículo "Conceptuales versus terminologistas" -publicado por TMGFD en *Destino* (1974)- porque hacen un retrato irónico de la escena catalana, rediriéndose a Cirici como el «*pater conceptualitatis catalonensis*» (Parcerisas, 2007: 345). La autora subraya el papel que desempeñaban los artistas como críticos de arte, y menciona la labor del *Grup de Treball* que -como el grupo inglés *Art & Language* - presentaban textos como obras de arte. También destaca "*Crónicas de l'era conceptual*" (1981) de Luis Utrilla, y textos de Jordi Pablo, Fina Miralles, Àngel Jové, Antoni Llena o García Sevilla.⁴⁴ Todos ellos -incluido Cirici- aluden a las acciones como

⁴² Parcerisas señala que *G4* tomó el relevo de Alexandre Cirici en *Serra d'Or*. El equipo estaba integrado por Cèlia Canyellas, Maria Teresa Borrajo, Mercè Vidal y Alícia Suárez, pero al final quedaría reducido al trabajo de Mercè Vidal y Alícia Suárez (Parcerisas, 2007: 343).

⁴³ En este grupo incluye además a Enric Sales, Jaume Fàbrega, Carles Hac Mor, Inma Julián, Victoria Combalá, Teresa Camps Mercè Vidal y Alícia Suárez.

⁴⁴ Entre todos acentúa la labor de García Sevilla que, se centra, sobre todo, en el rechazo al trabajo -seguido por muchos críticos de Catalunya- de Lucy R. Lippard, G. Celant, C. Millet, Úrsula Meyer, porque según Sevilla

ejemplos del arte conceptual pero, a partir de los años ochenta, aparecen estudios que se ocupan del arte de acción como una entidad propia, un tema específico alejado de las instalaciones conceptuales y, aquí, destacan Gloria Picazo, Teresa Camps y Pilar Parcerisas.

Gloria Picazo publica *“La performance: de les accions inicials als multimedia dels vuitenta”* en 1988, donde hace un recorrido en el que cita a algunos artistas catalanes. Igual que Goldberg, Lebel y Marchán Fiz, Picazo inicia este estudio afirmando que existen múltiples visiones de la *performance*, casi una por artista. Para reforzar esta idea cita a la artista francesa Orlan, porque también mantiene -como Esther Ferrer- que la diversidad de las acciones está ligada a la individualidad de cada artista. Por otro lado, señala como “primeros intentos” los paseos por Berlín de George Grosz vestido de “muerte dada”, la película “Relache” de Picabia y, concretamente, señala que Duchamp:

Comença a apuntar aquells aspectes més reduccionistes i profunds del que més tard seria el body art. Les fotografies que Man Ray li féu durant el període comprès entre 1919 i 1921 són el document gràfic d'un treball corporal... (Picazo, 1988: 8).

La autora aún estrecha con mayor fuerza los lazos entre Duchamp con el arte de acción cuando se refiere su travestismo en Rose Sélavy, ya que lo relaciona con las acciones de Urs Lüthi y, por extensión, con las de Carlos Pazos:

Aquest gest que passà per la transformació, no sols del cos sinó també de la personalitat de l'artista, esdevindria la gènesi del que, cinquanta anys més tard, serien algunes opcions de l'art corporal, com les d'Urs Lüthi, per exemple, un dels màxims continuadors del transvestisme de Rose Sélavy (Picazo, 1988: 8)

Con la afirmación de que Duchamp representa los primeros “trabajos corporales”- la génesis de lo que, cincuenta años después, sería el arte de acción- confirma que la idea de entender la *performance* como el resultado de una evolución formal persiste en los estudios realizados en los años ochenta también en Catalunya. Para Picazo el origen del arte de acción está en el dadaísmo, y los continuadores de este gesto “duchampiá” son las esculturas vivientes de Piero Manzoni, las antropometrías de Klein y después las acciones interdisciplinarias de *Fluxus*. Siguiendo a Marchán Fiz, hace distinciones terminológicas cuando señala que las acciones de Ben Vautier no son performances sino ejemplos de *bodyart* porque atiende a la subjetividad del artista, y también describe una serie de

solamente transmitían datos; establecían “una especie de inventario” y reproducían “una jerga crítica que está de moda” (Parcerisas 2007: 349-350).

tipologías de la acción entre las que distingue “*performances rituales*” de Joseph Beuys, “*performances instrumentales*” de ZAJ, las “*ceremonias espectáculo*” de Gutai, la “*performance conceptual*” en la que incluye a Bruce Nauman, las fotografías de Arnulf Rainer, las acciones “subconscientes” del Klaus Rinke, las *autopolaroids* de Lucas Samaras y las *esculturas vivientes* de Gilbert & Georges. Dentro de esta tipología de “*performance conceptual*” diferencia a los que exploran los límites físicos, donde incluye las autolesiones de Gina Pane, Cris Burden, Vito Acconci, Terry Fox y los accionistas vieneses. Cuando se refiere al contexto catalán destaca a Jordi Benito como ejemplo de “*performance conceptual*” que explora los límites físicos. En el apartado “*Viatge a l’introspecció*” incluye acciones que “exploran límites psíquicos” y cita a Marina Abramovic y Ulay. En “*Transformisme*” incluye los trabajos de Lurs Üthi, Manon, Sindy Sheman, y aquí vuelve a hacer mención al contexto catalán, destacando a Carlos Pazos, cuya obra, como había señalado, relaciona directamente con la herencia dadaísta de Duchamp.

La autora pone en evidencia su propia clasificación por temas: video *performance*, *fotoperformance*, exploración de límites físicos y psíquicos, transformismo y multimedia. Concluye aludiendo a la idea del arte de acción como resultado de una evolución operada en el ámbito de las formas:

Des de la seva consolidació, al final de la dècada dels seixanta, la performance sembla que ha anat evolucionant i s'ha adaptat als interessos propis de cada època, trobant sempre possibles noves contaminacions que li han permès allargar la seva existència (Picazo, 1988:17).

Destaca que esta evolución está vinculada a las nuevas tecnologías, por este motivo pone el punto final en las acciones que implican medios técnicos y multimedia. En su breve historia del arte de acción incluye únicamente a los catalanes Jordi Benito y Carlos Pazos, concretamente las *performances* conceptuales de Benito que suponen un desafío a los límites físicos, y las de Pazos como un ejemplo de *performance* ligada al transformismo.

En el mismo número de la revista *Estudis escènics* del *Institut del Teatre* en que Picazo publica este artículo, Teresa Camps aporta su visión sobre el tema en “*Notes i dades per a un estudi inicial de l’activitat performance a Catalunya*”. Sin embargo, mientras que Picazo menciona sólo a dos artistas catalanes en una breve historia general de la *performance*, Camps centra su estudio únicamente en las aportaciones catalanas.

Señala que la renovación del lenguaje en Catalunya en los años sesenta viene de la mano de los músicos y el origen de la *performance* es el ciclo de conciertos *Música Abierta* de la temporada 1959-1960 organizado por el *Club 49*; se produce el encuentro entre los que serían futuros integrantes de ZAJ (Juan Hidalgo Y Marchetti) y el músico catalán Mestres Quadreny.⁴⁵ Aunque Camps advierte que el elemento definitivo son las obras que utilizan como soporte el cuerpo, apunta -como segundo elemento importante del nacimiento del arte de acción en Catalunya- el estímulo que supuso la poesía visual de Brossa. Por otro lado, considera importante la participación de Wolf Vostell en el *Salón de Mayo* de 1962, en el que invitó al “*público a... escriure, esborrar, arrencar i pintar a sobre del seu «Decollage» exposat al saló*”, lo que dio lugar a un ambiente receptivo a cualquier:

Forma de renovació o revolta personal contra l'obsolet, sovint coercitiu i molt normalment grisós i mediocre panorama cultural català d'aquell moment...una positiva voluntat de provocació, de fer trontollar l'ensopit panorama de la cultura local (Camps, 1988:218).

A esta necesidad de renovación, añade la tradicional voluntad de los catalanes de formar parte de las corrientes internacionales. Aunque advierte que no entrará a valorar las aportaciones originales, ni las traducciones miméticas, sí señala la importancia de las estancias de los catalanes fuera de Catalunya, y sus contactos con centros artísticos como París y Nueva York, que: “*els hi ha permés, no ja uns aclariments teòrics, sinò també la possibilitat real de dur a terme obres renovadores dins d'un ambient favorable*” (Camps, 1988:218).

Considera que el arte de acción catalán asumió una posición estética, es decir, de renovación del lenguaje, pero no la función de hacer una crítica social del entorno inmediato. Este punto lo aclara del siguiente modo:

No sembla que els nostres artistes s'hagin decantat cap a postures crítiques (tret d'algun cas) en la línia sociològica o antropològica, ni cap a introspeccions de caire psicoanalític o terapèutic d'alliberament de memòries personals: ni els cerimonials, ni les festes ni els happenings ni tampoc els treballs personals han inclòs elements de referència puntual al procés socio-cultural catal (Camps, 1988:219).

Acusa la falta de concienciación sociopolítica y el carácter lúdico de las acciones, como las causas de su alejamiento a las de Beuys, Nitsch o Vostell. Advierte que la vertiente norteamericana tampoco ha encontrado su sitio en Catalunya, ya que sólo la han integrado

⁴⁵ Camps señala que Hidalgo había sido alumno de John Cage dos años antes, en Alemania.

los artistas que han participado del ambiente de Nueva York, como Àngels Ribé o Francesc Torres. Con este comentario además de establecer diferencias entre los artistas que conforman el movimiento catalán, evidencia, igual que lo había hecho Lebel y Marchán Fiz, la distinción entre dos corrientes del arte de acción: la norteamericana y la centroeuropea. Por otro lado, distingue entre los que han utilizado la acción como un recurso puntual y los que las hacen de manera preferente. Señala que en la década de los años setenta el arte de acción registra un incremento mayor que en los ochenta, cuya continuidad ha sido más selectiva. Remarca que, en los ochenta, para muchos esta es una etapa cerrada y para otros se ha hecho una práctica específica en la que aumentan el grado de complejidad y la sofisticación de los medios.

De las acciones del *Grup de Treball* destaca que eran fruto de una posición de confrontación ideológica ya que, en otras circunstancias históricas, no se habría producido ni la intensidad, ni la unidad que caracteriza sus acciones. También afirma que durante la primera mitad de los setenta, el protagonismo era fundamentalmente exclusivo del *Grup de Treball*, porque participaba en la mayor parte de muestras locales e internacionales, y a estos trabajos les atribuye un carácter de antecedentes, preliminar:

Preparan el terreny a realitzacions més perfilades i acceptades que es desenvolupen en la segona meitat, de la dècada... Entre 1974 i 1980 es donen, al meu entendre, les realitzacions més específiques de l'art de la performance a Catalunya (Camps, 1988:221).

Una vez desintegrado el *Grup de Treball*, sus componentes no abandonaron la acción, pero buscaron una dimensión más personal y es aquí, según Camps, donde se da el arranque definitivo del arte de acción en Catalunya porque, coincidiendo con Picasso, advierte que los que se han dedicado a la acción después son los que han dado el empuje definitivo al movimiento. También elige a Carles Pazos y a Jordi Benito como ejemplos modélicos; de Pazos destaca *Models d'escultura* (1974) y *Bonjour melancolia* (1980), acciones en las que se identifica con personajes que crea; de Benito -a quien destaca como responsable del arte de acción catalán- distingue dos períodos: las acciones a inicios de los años setenta y las de después de la caída del franquismo. A pesar de las diferencias entre las dos etapas de Benito, apunta como hilo conductor “la *necesidad de confrontació*” que le caracteriza desde sus primeras acciones.

Además de Pazos y Benito, señala a Pere Noguera, Angels Ribè y Francesc Torres como los que conforman el movimiento del arte de acción catalán, porque son los que después de la eclosión y confusión de los primeros años, han seguido utilizando la acción como medio.⁴⁶ Antes de ocuparse de la escena madrileña, Camps hace la siguiente reflexión concluyente sobre Catalunya:

Podria semblar que l'art de l'acció i la performance, si bé no són una proposta d'arrel catalana, només han estat conreades a Catalunya, però la informació que tenim del seu desenvolupament i pràctica actual a la resta de l'Estat, ens porten a la conclusió que ha estat una activitat practicada de forma desigual, discontinua i dispersa, fins al punt que no es poden establir paral·lels de continuïtat, quantitat o estil amb el desenvolupament català (Camps, 1988: 223).

A pesar de las críticas al caso catalán -por sus discontinuidades y mimetismos con las corrientes internacionales- destaca que no existe una continuidad con otros puntos del estado español y reconoce, por lo tanto, una especificidad, la existencia de un carácter propiamente catalán en el arte de acción. Anexa al final del artículo una cronología del accionismo que inicia con los conciertos de "Música Abierta" de Hidalgo y Marchetti en 1960, seguidos de las acciones de los *Gallots* de Sabadell y la termina con el espectáculo *Suz/o/Suz* de la *Fura dels Baus* en 1986.

Siete años más tarde, en 1996, Camps publica "*De nuevo y todavía notas sobre la actividad performance en nuestro país*", donde reafirma algunas de las propuestas anteriores como que el arte de acción no es un lenguaje propiamente catalán sino que ha sido adquirido: "la *performance* no ha sido un invento nuestro a pesar de las positivas y personales aportaciones pre-performáticas de Salvador Dalí" (Camps, 1996: 13). Mantiene la marca del origen en las actividades del *Club 49* y destaca su intento por recuperar el espíritu de vanguardia que se había perdido a causa del advenimiento de la guerra civil.⁴⁷ Como lo había hecho en 1988, Camps destaca los conciertos de Mestres Quadreny y Joan Brossa como las primeras acciones, y la exposición *Machines* de 1964 como el punto de

⁴⁶ Cuando se refiere a Angels Ribè y Francesc Torres, insiste en que sus acciones pertenecen a un contexto específicamente norteamericano.

⁴⁷ Señala la presencia de un público abierto a estas nuevas propuestas, que se forma alrededor del *Club 49*. Afirma que la alma de este club era Joan Prats, que era clandestino porque se presentaba como una sección del *Hot Club* -club de aficionados al jazz-, pero en realidad era una asociación de aficionados a las artes que estaba al corriente de las innovaciones en otros países. Organizaban exposiciones, tertulias, audiciones, sesiones de cine y poesía que permitieron que en los años cincuenta pudieran escuchar a Bartok, Schoenberg, John Cage y ver en directo estrellas del jazz como Louis Armstrong.

encuentro entre dos generaciones de artistas que permitieron esa continuidad; entre los veteranos menciona a Brossa y Mestres Quadreny y, entre los jóvenes, a Muntadas, Jordi Gali y Antoni Mercader. Así esta resalta esta muestra es entendida por la autora como el inicio de la recuperación de ese espíritu de vanguardia en Catalunya y su transmisión a las nuevas generaciones como es el caso del pianista Carles Santos. Este ejemplo confirma la pervivencia de la perspectiva defendida por Golberg, Picazo y los autores reconocidos como fuentes primarias, que la acción en los años setenta, es el resultado de un proceso que tiene su origen en las vanguardias.

En general, la autora mantiene las mismas ideas que en el estudio anterior porque vuelve a considerar que la situación de Catalunya es privilegiada con respecto al resto de territorio español; y que la labor del *Club 49* fue fundamental, ya que la información sobre propuestas radicales como las de *Fluxus*, llegaron a Barcelona través de sus circuitos musicales. Vuelve a señalar la importancia del contacto con el exterior y, concretamente, afirma que una de las principales motivaciones era la emergencia de una “*respuesta contra la falta de libertad, la urgencia de viajar, la necesidad de información, el peso de los factores culturales dominantes*”. Señala que:

La primera necesidad de todos ellos fue renunciar a la pintura y al pincel como primera medida y, a continuación, buscar otros recursos operativos que llegaban a través de la escasa información que se poseía: el “Pop art”, el “arte povera”, el mundo del objeto, y en algún caso la fascinación por la imagen, la fotografía y el cine (Camps, 1996: 19).

Únicamente aparece una rectificación en este estudio con respecto al de 1988 y tiene que ver con el punto de arranque del movimiento, que antes había situado tras la desintegración del *Grup de Treball* y ahora lo sitúa antes, a principios de la década de los setenta. Así, las acciones que, en 1988, había calificado como preliminares, ahora forman parte de una etapa madura; valora conjuntamente y positivamente las acciones de los setenta. Califica esta etapa (los años setenta) de intensa y prolífica, mientras que en el artículo anterior consideraba que estas acciones se caracterizaban, sobre todo, por el mimetismo con las corrientes internacionales. Es probable que este cambio de opinión estuviera relacionado con la revalorización del arte conceptual que tiene lugar en la década de los noventa.⁴⁸ Para concluir hace referencia a la importancia de la música en el arte de

⁴⁸ En este sentido es destacable la exposición y el catálogo de *Idees i actituds. Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya 1968-1982*. de 1992 en el Centro Arts Santa Mónica.

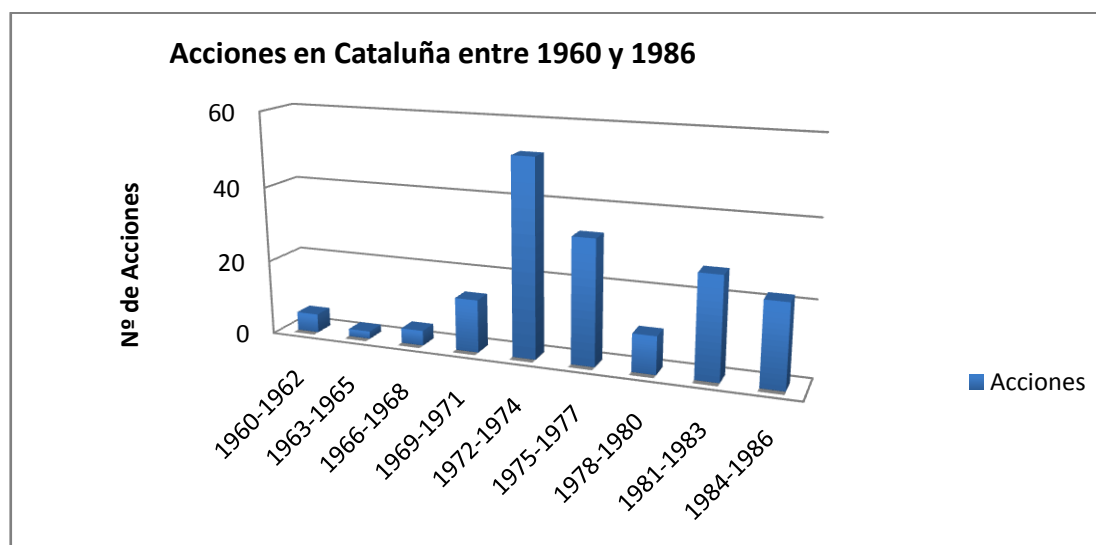
acción desde los inicios, y algunos de los ejemplos que cita es el trabajo de Carles Santos que no abandona su entidad como músico, y resalta también la dimensión evocadora que tiene la música de Wagner para Jordi Benito. Finalmente, concluye remarcando el carácter experimental del arte de acción en Catalunya:

A pesar de los delgados, pero reales, hilos conductores, personalizados en músicos como Juan Hidalgo, Ramón Barce o Mestres Quadreny, y poetas intuitivos como Joan Brossa...nunca se obtuvo en nuestro país ningún *fluxus* local como hecho integrador. Tal vez el peso de los condicionamientos políticos condujo el esfuerzo hacia objetivos más concretos, la lucha por la libertad necesaria para el desarrollo de las ideas y las prácticas alternativas (Camps, 1996: 20).

Apunta la importancia del contexto, los condicionantes políticos, como los que, en último término, definen la actividad artística. Finalmente alude a este estudio anterior, afirmando que la cronología que anexaba al final del mismo, la concibió como:

Una ordenación primera de datos en torno a la actividad de la performance centrada, por razones históricas, en Catalunya (...) Era evidente allí una acumulación de datos en torno a acciones y actuaciones (...) material todo él que solía presentarse, sobre todo al principio, sin discriminación teórica, dada la desinformación general, la confusión teórica y la falta de referentes y de experiencia en torno a los posibles soportes. Se hacía evidente (...) que en la década de los años 60 la iniciativa más interesante la suscribieron (...) la música y la poesía. La década siguiente se abrió con un...desarrollo de acciones suscritas por una nueva generación de artistas...Cabe decir que ha sido la más intensa y prolífica (...) la mayoría de las acciones reseñadas, más de un centenar a lo largo de una década... (Camps, 1996: 18).

A partir de esta fuente secundaria, concretamente, el número de acciones que registra Camps en la cronología anexada en "*Notes i dades per a un estudi inicial de l'activitat performance a Catalunya*", podemos deducir la dimensión del movimiento del arte de acción catalán. El siguiente gráfico es elaborado siguiendo los datos aportados muestra esta dimensión:



Tanto el marco cronológico -1960-1986- como el número de acciones de este gráfico se ciñen a la información que aporta Camps. La autora, como ya he señalado, considera los conciertos-acción organizados en torno al *Club 49* el inicio del movimiento del arte de acción en Catalunya. Además entre 1960 y 1962, como indica la gráfica, se suman cinco eventos que se corresponden primero con el concierto acción de *Música Abierta* de Juan Hidalgo y Walter Marchetti. El segundo se corresponde con la actividad del grupo *Gallots* de Sabadell (1960). La tercera y la cuarta son *Opera 60*, un concierto-acción de Brossa y Mestres Quadreny, y la acción espectáculo *Gran Guinyol* de Brossa. Y la quinta le corresponde al *decollage* de Wolf Vostell en el *Salón de Mayo* del año 1962. Entre 1963 a 1965 la actividad disminuye y se centra en dos conciertos-acción de Brossa y Mestres Quadreny. De 1966 a 1968 se suman el *Concierto Irregular* de Carles Santos, dirigido por Brossa, el *happening* de Gonçal Sobré y una acción ceremonial en París de Jaume Xifra. En 1969 se celebran otros ceremoniales en Francia, por los *Catalanes de París*.⁴⁹ Además añade la acción *Laberint* de Àngels Ribé también en Francia. En 1970 incluye *After*, la acción-film de Àngel Jové, otra ceremonia de los *Catalanes de París* y una acción de Josep M. Berenguer.

En el año 1971 es cuando se da el verdadero empuje al movimiento con la organización de eventos de la galería Aquitania como *Formas al carrer*, diversas acciones de Antoni Muntadas, Silvia Gubern, Arranz Bravo y la primera acción en la calle de Jordi Benito en la plaza de la Porxada de Granollers. En el año 1972, Camps localiza veinte y tres acciones de artistas ya mencionados, y otros como: Lluís Utrilla, Francesc Abad, Robert Llimós, Jordi Cerdá o Francesc Torres. Es destacable el aumento de muestras de arte como por ejemplo la muestra *1219 m3* en Vilanova de la Roca. Del mismo modo, llama la atención la presencia de los artistas en muestras internacionales como los Encuentros de Pamplona, la *V Documenta* de Kassel o la proyección internacional de Antoni Muntadas que- según la cronología de Camps- presenta la acción *Reconeixement del cos* en Dusseldorf, Londres y Buenos Aires. En 1973 se aprecia el aumento de participación y la organización de más muestras de arte como *TRA 73* en el *Colegi d'Arquitectes* de Barcelona, *Informació Art concepte* en Banyoles, la *Cinquena Universitat Catalana d'Estiu* en Prada de Conflent, *Informació d'Art* en Terrassa, la muestra *Alrededor del árbol* en la Escola Eina. En cada

⁴⁹ Cirici los denominó así en uno de sus artículos en *Serra d'Or* porque vivían en París y, posteriormente, otros autores se han dirigido a ellos con este nombre.

muestra se presentan diferentes acciones de artistas como Olga Pijoan, Carlos Pazos, García Sevilla, Manuel Rovira, Alicia Fingerhut, Dorothee Selz, J.Carbó/M.Costa. A parte, a nivel individual señala la "Acció Zero" de Frederic Amat en el Palacio de Congresos de Barceloana, la acción "Vol de coloms" de Fina Miralles, y la acción *Experiència de comunicació* de Jordi Vallés. En 1974 destaca la participación de Tim Ulrichs en el ciclo de *Nuevos comportamientos artísticos* en el *Colegi d'Arquitectes* de Barcelona, y la organización de un ciclo parecido en Madrid en el que participa algunos miembros del *Grup de Treball*, la exposición colectiva *Què fer?* de la sala Vinçon; añade también diversas acciones de Angel Ribè y Frances Torres en Montreal, Chicago, Nueva York, y otras locales como el *happening* de Arraz Brazo-Bartolozzi y "Relacions" de Fina Miralles en Granollers, Jordi Vallés en "Días Oberts" en Mataró y la "confèrència muda" de Jordi Cerdà en el colegio mayor Ilerdense de Barcelona. Además hace referencia al festival *Happening* de Granollers en el que participa Salvador Dalí con la acción *Alta Mongolia*.

En 1975 desciende considerablemente el número de acciones con respecto al bienio anterior. Camps vuelve a señalar las acciones de Torres y Ribé en Chicago y Nueva York. Y en Barcelona las organizadas en la escuela EINA, de las que destaca las "Esculturas a l'aire lliure" de Carles Pazos y las "Transcripcions del somni de Dante G. Rossetti" de Pazos y Xavier Olivé. Añade dos instalaciones: "Transformacions" de Carles Pujol y Manuel Valls, y "Oposicions a contraris" de García Sevilla. En 1976 destaca las presentadas en el Museo de Mataró y la Galería G. También a Fina Miralles con "Petllades" o "El triangle". La "Acció U" de Frederic Amat presentada en diversos lugares como la Sala Vinçon, en el Grand Palais de París, la galería Juana Mordó de Madrid y en el estudio de Cunningham de Nueva York. Además incluye el *I Congrés Internacional de Happenings* en Granollers. En el año 1977 menciona doce acciones en total: una de Vicenç Viaplana, tres de Carlos Pazos, cinco de Angels Ribé, una de Francesc Abad, y dos conciertos dirigidos por Brossa. En 1978 señala la exposición colectiva "Seny i Rauxa" del centre Pompidou de París en que participan Jordi Benito y Carlos Pazos, por otro lado la acción "Oxaca" de Frederic Amat en Méjico. En 1979 señala las acciones de Jordi Benito "Brutal Barcelona Performance" y su participación junto a Jordi Cerdà y Francesc Martí en el *1é Simposium Internacional d'art Performance*, en Lyon. A partir de 1980 el número de acciones continúa descendiendo, aunque en el año 1982 se observa un aumento que se mantiene en los años sucesivos. En estos años llama la atención

el incremento del protagonismo del trabajo de Jordi Benito, la aparición de nuevos grupos como La Fura dels Baus, artistas que trabajan en otros contextos como Pedro Garhel en Madrid o Bartolomeu Ferrando en Valencia, y otros catalanes que trabajan de manera individual como Perejaume, Eugènia Balcells o Josep M. Calleja, entre otros.

Como se puede observar en esta enumeración, Camps incluye instalaciones que considera acciones como *Muntatge al carrer* de Benito en la plaza de la Portxada de Granollers. También incluye a artistas de contextos ajenos como Pedro Garhel o Bartolomeu Ferrando, Vostell o Tim Ulrichs que realizan acciones en Catalunya. Además añade las de los catalanes como Ribé o Torres en Canadá y Norteamérica, o *“Reconeixement del cos”* de Muntadas presentada en en diversos países. Esto demuestra que para la autora el movimiento del arte de acción catalán está integrado no sólo por las prácticas realizadas en Catalunya ni únicamente por artistas catalanes, sino que abarca otros lugares y otros artistas que mantienen un vínculo con Catalunya, ya sea el lugar de realización de la acción o ya sea el lugar de pertenencia del artista. En general, el trabajo de Camps se puede considerar el punto de partida de la historia del arte de acción catalán porque constituye la primera recopilación de datos en torno al tema.

Por otro lado, se debe tener en cuenta el estudio de Pilar Parcerisas *Conceptualismos, políticos, poéticos y periférico. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*, porque es una de las publicaciones más recientes. En el capítulo seis la autora analiza las prácticas de acción en España desde los años sesenta a los ochenta, e introduce el tema afirmando que “La acción fue uno de los lenguajes más practicados en el Arte Conceptual español” (Parcerisas, 2007: 99). Señala que la mayoría de conceptuales trabajaron en el campo de la acción, bien como experimento, bien como lenguaje consolidado en su trayectoria. Hace distinciones terminológicas afirmando que la opción más característica en el contexto español es el *bodyart* (o arte del cuerpo). La utilización de esta terminología anglosajona recuerda a Marchán Fiz, quien se refería a *bodyart* como una tipología que incluía acciones que convertían el cuerpo en un sistema de signos. Parcerisas añade también que la acción en España adquiere matices diversos dependiendo si se acerca a la música, al teatro o a la pintura de acción, y que, a excepción de ZAJ y los *Catalanes de París*, fue un arte muy individualizado que apenas contaba con público. También coincide con Camps en señalar

como iniciativa de ampliar el hecho musical y el dadaísmo, los *ready mades*, como el origen o influencias importantes del movimiento. A excepción de ZAJ y casos como David Nebreda o Nacho Criado, la autora se ocupa mayoritariamente de catalanes como Olga L. Pijoan, Ribé, Torres, Benito, Llimós.

Para finalizar este apartado, he de señalar el interés que suscita el tema del arte de acción catalán en otros trabajos universitarios recientes como por ejemplo la tesis *Desplazamientos y recorridos a través del Land art en Fina Miralles y Àngels Ribé en la década de los setenta*, de Laura De La Mora de la Universidad Politécnica de Valencia, en la que se describen y se relacionan las acciones de las catalanas con el *Land art*. También es destacable la tesina *Acción y performance en el arte conceptual catalán. Un estudio para su conservación y restauración*, de Ruth Del Fresno, leída en 2011 y dirigida por Pilar Parcerisas y Rosario Llamas Pacheco, en el marco del Máster Universitario en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, también en la Universidad Politécnica de Valencia. En este estudio las acciones están abordadas desde la perspectiva de la conservación de su documentación fotográfica y videográfica.

1.6. Epílogo

Lebel, Cirici y Marchán Fiz son claves para el desarrollo y estudio del accionsimo catalán, por ello las publicaciones seleccionadas para este capítulo se pueden considerar tanto fuentes primarias como secundarias. A través del estudio de estas fuentes se puede comprobar que los tres comparten puntos en común pero, en ocasiones, apuntan distintas direcciones. Primero hay que señalar que analizan contextos distintos. Lebel se ocupa sobre todo de las acciones en el contexto francés y norteamericano. Cirici de las acciones en Catalunya, y Marchán Fiz hace un recorrido general por el arte de acción en América, Europa y España (centrando su atención, principalmente, en el caso catalán).

Los tres autores parten de planteamientos marxistas, lo cual se manifiesta, sobre todo, en su oposición al arte burgués y a los circuitos mercantilistas del mismo. Los tres asumen dos funciones: difundir información sobre el arte internacional y adaptarla al ámbito local al que pertenecen. También los tres están próximos a las prácticas, de modo que contribuyen

a la tendencia, que se generaliza en los sesenta, de confundir las funciones del artista y del crítico.⁵⁰ El caso de Lebel quizás sea el más significativo porque cuando escribe *Le happening* era uno de los artistas más reconocidos del ámbito francés. Otro punto de coincidencia es su concepción evolucionista de las acciones, ya que las entienden como el resultado de un proceso evolutivo que tiene su origen en diferentes puntos; por ejemplo Cirici pone como lugar de partida el teatro sintético futurista y el dadaísmo; Marchán Fiz el informalismo, y Lebel el expresionismo abstracto. Lebel destaca las vanguardias como referencia, como un ejemplo que hay que tener en cuenta, sin embargo se refiere al *action painting* como una acción inicial de la que surgiría después el *happening*. Esta idea de evolución a la hora de justificar la renovación que supone el arte de acción aparece en los tres autores de un modo intermitente. Por ejemplo, Lebel en algunas ocasiones presenta el *happening* como una evolución operada en el ámbito de las formas, frente a otras en las que lo presenta como el resultado de una ruptura ideológica. Cirici hace una alusión continua a la evolución formal, por ejemplo relaciona el *happening* en Catalunya con las experiencias de *action painting* del grupo *Gallot*, pero también lo entiende como una actitud necesaria para romper con la ideología dominante. Igual que Lebel, Cirici en unas ocasiones se refiere a las acciones (y al arte conceptual en general) como una ruptura ideológica y en otras como una evolución formal.

El ensayo de Lebel es un precedente en el estudio del arte de acción porque es la primera obra publicada en Europa que trata el tema de manera monográfica. Su aportación está influenciada por el pensamiento marxista arraigado en el contexto francés. Sin embargo, el marxismo de Lebel muestra un carácter alejado de la ortodoxia soviética y, en muchos sentidos, presenta notables puntos en común con el anarquismo y las veritentes críticas que abanderan contemporáneos y compatriotas como Gilles Deleuze y Michel Foucault. La obra de Lebel constituye una representación del pensamiento que caracterizará los movimientos estudiantiles del Mayo de 1968. Las citas a los estudios de antropología y psicología -que ponen en cuestión la sociedad industrial y la idea de progreso que le deriva- dejan ver que apuesta por un cambio social antes que político. Deja claro en su discurso que su objetivo es

⁵⁰ Hay que señalar que tanto Cirici como Marchán Fiz y, sobre todo, Lebel experimentaban en el ámbito de las prácticas artísticas. Para aclarar este punto, Pilar Parcerisas cita *Conceptual Art (1972)* de Úrsula Meyer porque se detiene en el incremento, en general, de la actividad teórica de los artistas conceptuales.

cambiar la sociedad; provocar un cambio en la mentalidad de los individuos que están a su alrededor, que ven y participan en las acciones. Así el *happening* tiene la función de concienciar sobre los problemas del consumismo y todos los demás valores que se desprenden del modelo económico capitalista, a partir de una apelación a los instintos, a la parte inconsciente del ser humano. Se aparta del marxismo clásico porque piensa que las personas son las que llevarán a cabo la revolución social y no un partido político.

Uno de los objetivos de Lebel es recuperar la función mágica que tenía el arte en la prehistoria, aquella que se suele atribuir a las pinturas del paleolítico. Inicia su ensayo con una cita de Nietzsche porque, a finales del siglo XIX, el filósofo alemán propone recuperar la actividad catártica que ofrecían las tragedias áticas en la antigüedad a partir de la música apocalíptica de su contemporáneo Richard Wagner. Igual que para Nietzsche era necesaria la catarsis de la sociedad decimonónica que empezaba a complacerse con el progreso derivado del despegue industrial, para Lebel también era necesaria la misma catarsis en la sociedad francesa de los años sesenta. Lebel pretende que el arte, a través de la acción, recupere el espacio mítico perdido a causa de la implantación de los valores morales que trae consigo el materialismo del sistema capitalista. Igual que Foucault, Lebel retoma a Nietzsche como instrumento contra los valores de la modernidad. Esta idea de recuperar el espacio mítico que el arte ha perdido para salvar a la sociedad de los males del progreso, conecta con el interés de Lebel por la parte instintiva de los humanos. Lebel cita a Freud, a Marcuse, a Bataille y Artaud porque ensalzan la parte instintiva de los seres humanos para contraponerla a la razón que había promovido la idea de progreso. De este modo autores como Nietzsche o Marx, que habían desconfiado del discurso positivista del progreso en el siglo XIX, sirven de referentes.⁵¹ Según lo descrito el discurso de Lebel está cerca de las vertientes críticas del marxismo y de la ideología anarquista.⁵²

El discurso de Cirici, sin embargo, no apela a un cambio social, ni tiene un hondo interés por las teorías de la antropología o la psicología. Coincide con Lebel en la crítica al sistema político dominante y, sobre todo, a la opresión que practica, y alude, de un modo críptico, al

⁵¹ La falta de la cita de Jung responde a que su fama no era universal en los años sesenta como sí lo era la de Freud.

⁵² Lebel publica *Teatro y Revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, (1969), en el que revisa detenidamente en la ideología anarquista de sus componentes y la aplicación de los ideas de Bakunin al teatro.

cambio político cuando describe las obras conceptuales. No hace una crítica abierta al régimen franquista porque estaba prohibido, sin embargo a partir de los juegos lingüísticos que proponen las obras conceptuales se puede deducir esta crítica a la censura y a la opresión de la dictadura franquista. Su participación en reuniones clandestinas de partidos prohibidos como en PSUC, pero sobre todo, su profunda implicación en el Partido Socialista de Catalunya después de la muerte de Franco, evidencia la óptica política de sus propuestas de cambio.

Lebel y Cirici coinciden en la oposición al contexto institucional, al artista esclavo del sistema comercial y sometido al Poder. Este sometimiento, dice Lebel, hace que el arte pierda su capacidad de comunicar. Cirici explica la misma idea reproduciendo la fórmula en la que *el factor P* (poder) y *el factor C* (comunicación) aparecen enfrentados. Para explicarlo no cita a Lebel sino al musicólogo francés Pierre Schaeffer. Mientras que Marchán Fiz cita a Lebel en diferentes ocasiones, llama la atención que Cirici no cite a Lebel. ¿Podría tratarse Lebel de la fuente oculta de Cirici? Ambos comparten ideas como que los valores políticos, estéticos y morales del gobierno reprimen y controlan la creatividad de los artistas. Esta idea de Lebel -que había recogido de Adorno- en el contexto catalán tenía una lectura concreta que no sólo aludía al dominio de una clase sobre otra, sino también a la opresión de la dictadura. Aunque ambos autores parten de presupuestos marxistas, dirigen sus intereses por caminos diferentes. El de Cirici es un marxismo clásico, en el que predomina una concepción dialéctica de la sociedad: el gobierno opresor y la sociedad oprimida. En esta tensión, el arte ha de favorecer al cambio político para acabar con el gobierno. Sin embargo, la crítica de Lebel no atañe a un gobierno particular que oprime en un momento determinado, sino que su crítica es general a la opresión del Poder con mayúsculas, de todos los gobiernos. Y el cambio que propone se hace desde abajo, ha de ser desde la sociedad, es decir, para Lebel lo primero que se ha de cambiar es la mentalidad de las personas. Los dos ven la necesidad del cambio, sin embargo, el modo de llevarlo a cabo es diferente.

El contexto político francés era diferente al catalán -la república democrática no se podía comparar a la dictadura franquista- sin embargo Lebel aludía a la misma idea de control y opresión por parte del gobierno que Cirici. A pesar de la diferencias entre las

estructuras políticas de ambos países, los une un cambio generacional que en buena medida se expresa a través del pensamiento marxista que se convierte en la corriente ideológica dominante en Francia y en España en los años sesenta. En ambos países se van asentando valores propios de la economía liberal y por lo tanto comparten un sentimiento de rechazo a la misma. Aunque a primera vista, la sociedad catalana tenía más motivos por los que luchar a nivel político, la sociedad francesa estaba dominada por una república en la que predominaba una moral conservadora relacionada con el contexto de la Guerra Fría. Estudiantes y obreros atacan a un gobierno paternalista y a los patronos de las empresas que explotaban sus intereses en beneficio de la consolidación del sistema económico neoliberal.

En Catalunya se da una situación más parecida a Francia que en la mayor parte del estado español debido al temprano desarrollo de la industria y del movimiento obrero. Pero al mismo tiempo, los catalanes comparten con el resto de España la existencia de un régimen opresor contra el que se va consolidando un movimiento de oposición. Los principales integrantes de esta oposición eran, por un lado, los antiguos republicanos exiliados u ocultos, y por el otro, una nueva generación que llevará las riendas del principal impulso transformador de esta década. Cirici forma parte del colectivo de exiliados y contribuye en la creación de esa “guerrilla de los medios alternativos” que llevará a cabo una rebelión mediante nuevos lenguajes como el de las acciones.⁵³

En un contexto de censura y opresión, Lebel apuesta por un cambio desde abajo, desde hábitos cotidianos que construyen el espíritu individual, y recurre a teorías críticas del marxismo para reforzar su discurso. Cirici, por su lado, apuesta por un cambio desde arriba, desde las estructuras de poder político y recurre con frecuencia a la semiótica para reforzar su discurso. Parte de la premisa de que el arte es un medio de comunicación, un código lingüístico con significados ligados a un contexto particular. Esta es la idea principal que se repite en las acciones e instalaciones que promueve. La idea de que el significado reside en el contexto y no en las palabras como entes autónomos está presente en obras de referencia para él como *Opera aperta* de Eco, los estudios de Barthes sobre los códigos de significado, así como en la idea del uso de la lengua de Wittgenstein. Por ejemplo, las teorías de Wittgenstein llegan a Catalunya a partir de la obra de Joseph Kossuth. El estudio sobre el

⁵³ Cirici escribe en *Serra d'Or* la crónica de esta guerrilla.

lenguaje de Wittgenstein -sobre todo en *Investigaciones filosóficas* (1953)- tiene una buena acogida en los círculos artísticos conceptuales porque sostiene que el significado de las palabras está en la función, en el uso del lenguaje, y no en un sistema general- establecido *a priori*- basado en la lógica. No existe una equivalencia científica entre palabras y cosas, sino que la función del lenguaje viene determinada por el uso del mismo. Los usos y las funciones del lenguaje son múltiples y multiformes, por ello el criterio a seguir para saber cuál es el uso correcto de una palabra es el contexto, es decir, el reflejo del modo de vida de los hablantes. Wittgenstein llama a ese contexto “juego de lenguaje” (*Sprachspiel*). Entonces un lenguaje es entendido como un conglomerado de juegos regidos cada uno por sus propias reglas. Según Wittgenstein, estas reglas pertenecen a una colectividad, nunca a un individuo solo porque, incluso cuando queremos nombrar algo que sentimos o conocemos en privado- como por ejemplo el dolor- hacemos referencia a quejas, gestos de dolor que tienen un sentido colectivo. De este modo lo absurdo deja de ser una proposición que rebasa los límites del lenguaje -como lo había entendido él mismo Wittgenstein en sus primeros trabajos- para ser usado dentro de un juego de lenguaje que no le pertenece. Esta idea de un lenguaje que no puede ser entendido fuera del juego de lenguaje, es decir, de su contexto, tendrá una importante repercusión en corrientes de pensamiento de los años sesenta y en el arte conceptual. Cirici participa de esta relectura que hacen los conceptuales de Wittgenstein para dar prioridad a la creación de significados ligados a circunstancias concretas. Las obras que promocionaba Cirici en Barcelona al final del franquismo se erigían como símbolos, cuya interpretación se hacía, en la mayor parte de los casos, desde la crítica al régimen. Las acciones, instalaciones, pero también otros soportes como las canciones, se presentaban como metáforas descifrables, juegos del lenguaje, porque tenían un sentido colectivo y concreto para la sociedad. Además de Cirici, había una tendencia generalizada en la crítica del arte de los años sesenta a recurrir a referentes teóricos como Wittgenstein. Parcerisas define esta tendencia del siguiente modo:

La crítica como tal se vio influida por nuevos métodos de análisis relacionados principalmente, con las teorías del lenguaje, el estructuralismo o la semiótica, y adoptó referentes como las reflexiones de Roland Barthes (...) o bien como modelos los ensayos de Julia Kristeva. Tampoco debemos olvidar el influjo del marxismo, la sociología o el enfoque psicologista fruto de un conocimiento profundo de Freud y Lacan, en el análisis de la obra de arte. Otros autores figuraban entre las lecturas obligadas: Lukács, Noam Chomsky, Michel Foucault (Parcerisas, 2007: 335).

Siguiendo esta tendencia general que apunta Parcerisas, Marchán Fiz se acerca a los puntos coincidentes de Lebel y Cirici, es decir, crítica los valores desprendidos del modelo económico liberal y también concibe el arte de acción como resultado de una evolución formal. Pero en los puntos en los que no coinciden Lebel y Cirici, como por ejemplo en la concepción del arte de acción como un medio para producir el cambio social (Lebel), o como un medio para el cambio político (Cirici), Marchán Fiz se acerca a la postura de Lebel. Lo cita en diferentes ocasiones para subrayar la idea de cambio social a partir del accionismo. Sin embargo considera, siguiendo a Lebel, que en los momentos de lucha radical como el Mayo Francés, el arte y la política deben ir por separado.

La clasificación que hace Marchán Fiz aporta adjetivos y conceptos como por ejemplo: *happenings* rituales, políticos y *fluxus*. Cuando cita a un artista en diferentes tipologías evidencia la flexibilidad de las fronteras de su clasificación y también su interés por aproximarse a la especificidad de las obras. Se trata de un intento inicial que funciona de precedente, porque considero que los conceptos constituyen herramientas útiles para comprender o clasificar determinados fenómenos, sin embargo nunca deben confundirse con la propia realidad. Por ello las tipologías y las acepciones de Marchan Fiz tienen el valor de ser una de las primeras reflexiones sobre el arte de acción catalán, que además permiten hacer una comparativa con los artistas foráneos. Sin embargo estas acepciones no deben funcionar como conceptos *a priori* que se hayan de aplicar sistemáticamente en estudios futuros sin antes hacer una revisión de los mismos.

La terminología y tipologías que describe Marchán Fiz tendrán continuidad en estudios posteriores como los relaizados por Gloria Picazo, Pilar Parcerisas o Teresa Camps, ya que las tres utilizan el término *bodyart* y lo diferencian de *performance*. También reparan en las relaciones entre el arte de acción y las primeras vanguardias. Ponen en valor estas prácticas a partir de estas relaciones con las vanguardias o con artistas reconocidos a nivel internacional como John Cage, Vito Acconci o Wolf Vostell. Pervive el cuestionamiento sobre el mimetismo con respecto al conceptual norteamericano. De este modo se confirma la transmisión de las pautas de estudio a la hora de abordar la acción. De igual modo, las autoras que no se ocupan del caso catalán, es decir, Roselee Goldberg o Mildred L. Glimcher, contribuyen a la definición de estas pautas porque - igual que Lebel, Cirici,

Marchán Fiz o Picazo, Camps y Parcerisas - establecen relaciones directas entre las acciones y el arte conceptual, las conciben como *un paso más allá* de las vanguardias -sobre todo con el dadaísmo-, advierten la falta de acuerdo y la dificultad de dar definiciones o elaborar teorías y se refieren principalmente a dos focos: el europeo y el norteamericano .

CAPÍTULO SEGUNDO: REFERENCIAS DE LAS PRÁCTICAS

RESUMEN DEL CAPÍTULO

En este capítulo estudio las referencias de las prácticas del arte de acción catalán; revistas, muestras internacionales, viajes, o clases en la Universidad en las que descubrían el panorama europeo y americano, y que ponen en evidencia un flujo de información. El interés que había por lo que sucedía fuera se agudiza cada vez más con el crecimiento económico y la apertura de la censura del régimen franquista en los años sesenta. Este interés hace que las prácticas internacionales influyeran de manera definitiva en el arte de acción catalán.

El estudio de los referentes teóricos del capítulo anterior pone en evidencia determinadas preferencias en este sentido. También apuntan las vías de acceso, la cronología y el grado de absorción de estas influencias, que llevó a los catalanes a un intenso debate en el año 1973, en el que se empiezan a cuestionar la deuda con el exterior.

La idea de trazar un mapa de la práctica del arte de acción en sus inicios resulta problemática, dado el continuo desplazamiento de los artistas. En los años sesenta se multiplican los viajes, los cambios de residencia, las estancias en sitios ajenos a los de origen. Las relaciones a nivel económico y político entre países aumentan, y el contexto cultural participó de ello. Este continuo flujo de influencias hace que las clasificaciones por países se hagan de un modo forzado; sin embargo, hay movimientos que establecen un vínculo fuerte con el contexto de un país concreto, como por ejemplo el caso del accionismo vienés, que no se puede desvincular de la especificidad del contexto histórico y social austríaco. De todos modos, existen, en mayor o menor medida, influencias derivadas de estas conexiones internacionales que, en los años sesenta, están relacionadas con la apertura de los mercados a nivel planetario.

En el apartado introductorio de este capítulo (2.1.) estudio las vías de contacto de los catalanes con el panorama internacional, es decir, revistas, viajes y la participación en muestras internacionales que pudieron influir en sus trayectorias. En los apartados siguientes

reparo en las características de los dos focos de influencia principales apuntados, como vimos, en las fuentes primarias, es decir, Norteamérica (2.2) y Europa (2.3). En Norteamérica estudio la influencia de los conciertos de John Cage y otros que conforman el círculo neoyorkino, como Allan Kaprow, *The Living Theatre* y Vito Acconci. En Europa localizo tres focos de influencia diferentes: Alemania (2.3.1.), el caso vienés (2.3.2.) y Francia (2.3.3). El caso vienés presenta unas peculiaridades que hacen que su producción se diferencie del resto de acciones europeas. Su atención a la psicología colectiva del pueblo austríaco ha marcado su especificidad, y ha sido una fuente de influencia directa para Jordi Benito, como veremos en el capítulo sexto.

Me acerco al contexto de cada foco de influencia para tratar de entender los referentes que tuvieron, y la razón del impacto en Catalunya. También atenderé brevemente a casos, que a pesar de tener puntos en común con el movimiento catalán, no son citados en las referencias teóricas estudiadas en el capítulo primero, ni aparecen en las vías de contacto del apartado introductorio de este capítulo, pero sirven para reforzar la definición del caso catalán.

En definitiva, con este capítulo intento dar respuesta por lo menos a tres preguntas. ¿Cuáles fueron las vías por las que llegaba a Catalunya información sobre el arte de acción en otros países? ¿Qué artistas tuvieron mayor impacto entre los catalanes? ¿Qué acciones tenían presentes los catalanes a la hora de construir su propio discurso? Con las respuestas deberíamos poder valorar la deuda internacional y, a partir de ahí, la particularidad de Catalunya, es decir, el carácter específico del arte de acción catalán.

2.1. Las vías de acceso al panorama internacional

A pesar de las restricciones impuestas desde el gobierno en los años setenta, hay una apertura que permite el acceso al panorama internacional. El abandono de la autarquía y el crecimiento económico posterior produce un aumento significativo del nivel de vida de la sociedad española, y ello facilitó el contacto con las últimas tendencias del arte internacional. La entrada de información tiene diferentes vías de acceso: la presencia de personajes reconocidos como John Cage o Wolf Vostell, los viajes y estancias de los

catalanes en el extranjero, las revistas y las muestras internacionales en las que participan, son los principales puntos de contacto que impulsan esa influencia que -aunque en algunos ambientes se consideró perjudicial al inicio- fue definitoria para el movimiento catalán.

A pesar de que siempre han existido puntos de contacto entre Catalunya y países europeos como Francia, a partir de los años sesenta estos se refuerzan y aparecen otros nuevos como por ejemplo Alemania o EE.UU. Alexandre Cirici en el artículo “L’avanguardia reflexiona” de 1974 explica la ampliación de estos contactos comparando el movimiento de la vanguardia de posguerra -que identifica con *Dau al Set*- con la vanguardia posterior, y subraya que, en los setenta, ya no se mantienen de la información que les llega de “*la caixa de resonància del mercat de París, servida per l’Institut Francès, sinó de fonts molt més variades i internacionals*” (Cirici, 1974: 47). Subraya que el Instituto Francés de Deffontaines, que reaviva la relación con el exterior en Barcelona, es sustituido por el Instituto Alemán del doctor Hebel.⁵⁴ Hace una distinción entre las dos décadas y advierte un cambio que tiene que ver con la multiplicación de focos de información. A pesar de esta advertencia, no reconoce la apropiación de las propuestas norteamericanas, porque su labor se centraba en dimensionar el conceptual catalán como una corriente nueva y original. Como he señalado, comparaba la obra de los catalanes con otros artistas reconocidos a nivel internacional como Yoko Ono o Vito Acconci, con la finalidad de poner el conceptual catalán a la altura del internacional.

Como he señalado en el capítulo anterior, Cirici, Teresa Camps, Marchán Fiz apuntan que los inicios del movimiento tenían dos focos de influencia: Norteamérica y Centroeuropa. Como se destaca en el capítulo primero, Teresa Camps señalaba el carácter foráneo de las primeras acciones en Catalunya, concretamente se refería al origen de la paternidad y la designación de la *performance*. Lo explica del siguiente modo:

Les referències conceptuals i formals i el joc de les possibilitats són, a casa nostra, completament forànies: hem de vincular les realitzacions locals (concerts-acció, les festes i cerimonials, les accions i les performances) a experiències provades més enllà de la frontera dels Pirineus (Camps, 1988: 217)

⁵⁴ Cirici subraya la inacción por parte de las Universidades españolas y del Instituto Catalán en este sentido, y por el contrario subraya la importancia del Dr. Hebel, director del Instituto Alemán, porque ofrecía locales y recursos económicos al movimiento conceptual.

Los orígenes del movimiento relativo al accionismo en Catalunya están marcados por el interés en otros contextos. El peso de esta influencia foránea era tan importante que los mismos artistas se plantean el sentido de esta apropiación. Marchán Fiz remarca la importancia de esta asimilación durante los primeros años, afirmando que -aunque todo no era imitación- faltó tiempo para la maduración del movimiento: “había mimetismos porque se convirtió en una gran moda, sólo de oídas, apenas vivida” (Aliaga y Cortés, 1990: 56). Explica cómo en 1973, después de dos años intensivos de prácticas, uno de los debates que se plantean era precisamente la legitimidad de esa deuda externa. Según Marchan Fiz las primeras prácticas conceptuales se caracterizaban por “*mimetismos con artistas extranjeros, confusiones en la apropiación de las prácticas y teorías foráneas*”. Incluso señaló la presencia de oportunismos ligados a modas. En este sentido destaca el debate que tuvo lugar en la muestra *Informació d'art concepte* de Banyoles:

Tras agotadoras y conflictivas discusiones, el grupo español intentaba distanciarse del internacional y buscar una identidad en atención a la situación del país. En la última jornada, las discusiones se centraron sobre los siguientes puntos: peligro real de mimetismos y formalismos -abundantes e inevitables en sus inicios-, necesidad de superar esta pura apropiación mimética y el *snobismo* para poder asumir un análisis específico de su desarrollo en España (Marchán Fiz, 1990: 282).

Tanto críticos como artistas eran conscientes de la deuda con las corrientes internacionales y por ello -para rescindir esa deuda- proponen atender a la situación propia del país. Consideraban que para hacer un trabajo propio y original debían dejar de mirar fuera. Esa *pura apropiación mimética*, abundante e inevitable en sus inicios, es alimentada, como digo, por la presencia de artistas y críticos extranjeros, los viajes y estancias de los catalanes en París o Nueva York, la difusión de revistas de arte o filosofía contemporáneas, y desde los encuentros de arte internacionales en los que participan.

Con respecto a la presencia de artistas extranjeros en Catalunya, Cirici destaca las aportaciones de críticos franceses, italianos, ingleses en los ciclos de conferencias que se organizaban por el *Club 49*. También Juan Hidalgo subraya la presencia de David Tudor en el ciclo de *Música Abierta* que, aunque aparece como una simple mención en la cronología de su obra, es significativo porque también confirma la importancia de las influencias externas (Hidalgo, 2009). Como se evidencia en el capítulo anterior, Teresa Camps considera este tipo de contacto, el inicio del arte de acción en Catalunya (Camps, 1989: 226). Define este ciclo de música del *Club 49* del siguiente modo:

Durante ocho años de *Música Oberta* se realizaron una cincuentena de actos entre conciertos y conferencias... Fueron muchos los compositores e intérpretes presentados en estas sesiones, pero podemos citar la presencia personal de Ligeti, John Cage, David Tudor, Stockhausen, Merce Cunningham, Riedl, etc. Hay que destacar la aparición, a mitad de la década, del joven pianista Carles Santos, completamente identificado con la vanguardia musical y que a partir de entonces jugaría un papel muy importante en la música catalana (Camps, 1996:16).

Carlos Santos también cita el *Club 49* como el principal vínculo de conexión con lo que sucedía en otros países y considera que han tenido una importancia vital, tanto para él como para el desarrollo y la historia del arte catalán. Destaca la edición de *Música Abierta* del año 1966 -celebrada en Sitges- porque invitaron a Cage, David Tudor y Merce Cunningham:

Musicalment parlant, en aquella època es parlava del Stockhausen i això ho portaven, ho contractaven. Van a arribar a omplir un avió especial i van portar al ballet del Cunningham que no havia ballat a Europa encara. Van portar el John Cage! Segons la gent d'aquella època, era una cosa tan estranya que ho van censurar. Van alquilar dos dies al Prado de Sitges, i es va fer. El Cage, el David Tudor, tota la plana major, que encara no eren coneguts a cap puesto. Això era una burgesia catalana que se gastava els diners en això (...) coses insòlites que ara ja no te les pots ni imaginar (...) On està esta burgesia catalana?». ⁵⁵

Subraya la importancia de la inversión económica en actividades culturales que lleva a cabo la burguesía. Asegura que son una minoría que promociona actividades marginales que tendrán una importante repercusión en el devenir de los años setenta. Estas actividades no eran bien acogidas ni por el régimen, ni por el público en general. Por ello los conciertos de Tudor, Cage y Cunningham se hicieron en la pequeña ciudad de Sitges y no en Barcelona (Fig. 1).



Fig. 1. Cartel de la actuación de Merce Cunningham, John Cage y David Tudor en Sitges, 29/VII/1966

⁵⁵ Véase Anexo 4. «Entrevista Carles Santos». La entrevista ha sido transcrita siguiendo su reproducción de un modo literal, por ello incluye palabras propias de la variante dialectal de la zona valenciana y castellanismos propios de las expresiones orales.

La presencia de artistas como Cage en Barcelona en los años sesenta hace que los más jóvenes se interesen por la realidad de Norteamérica. Por ejemplo, unos años después de este concierto en Sitges, Santos, animado por Brossa, viaja a Nueva York por primera vez. En un ambiente cultural oprimido, estas visitas eran como un soplo de aire fresco que aumentaba las inquietudes y las ambiciones de renovación.

Santos es una figura puente entre estas dos generaciones que apuestan por una confrontación ideológica a partir de nuevos códigos interpretativos. En este caso, cita a Stockhausen, David Tudor, John Cage, Luigi Nono, porque llevaron a cabo una renovación de la técnica musical, asumiendo al mismo tiempo una responsabilidad política y social. Por ejemplo, menciona al compositor italiano Luigi Nono -quien se convirtió en un celebridad de la música electrónica- por su fuerte compromiso político con el partido comunista italiano. En los años sesenta en Catalunya se daba una identificación entre renovación artística e ideología de izquierdas. Aunque esta concepción se debe matizar; por un lado, no todos los conceptuales pretendían contribuir a la lucha antifranquista desde el comunismo o el socialismo; y por el otro, existen artistas que intentaron contribuir a esta lucha a partir de medios tradicionales como la pintura o la escultura.

Camps señala ,como la segunda aportación foránea remarcable, la participación de Wolf Vostell en el Salón de Mayo de Barcelona en 1962 (Camps, 1988: 226). Llama la atención sobre la reciprocidad del público del Salón con respecto a su "*Decollage*". La relación del alemán con Barcelona tuvo continuidad; así, a principios de los setenta, colaboró en actividades del Instituto Alemán a las que asistió el artista valenciano Bartolomeu Ferrando, que explica cómo dejaría huella en su trabajo posterior:

El encuentro (...) fue a partir del Instituto Alemán (...) yo en concreto pude asistir al de Vostell, que a mi realmente me pareció impresionante (...) porque él hablaba de sus acciones (...) me alteró mucho y sobre todo los *bettonage* (...) los aprisionamientos con cemento armado (...) Yo tocaba la flauta travesera en el metro, hacia música improvisada con un cartel que decía que no pedía dinero (...) A partir de ahí empecé a hacer acciones con pintores (...) pintaban de forma improvisada, era una pintura instantánea, (...) ligada al sonido, y mi sonido ligado a la pintura. Estoy hablando del año setenta y dos, y bueno para mí era toda una experiencia (...) Estaba influido por la idea de acción de Vostell porque claro yo estaba haciendo música improvisada pero no había pensado en hacer acciones. Entonces veo una conferencia de Vostell y te convence.⁵⁶

⁵⁶ Véase Anexo 6. «Entrevista a Bartolomeu Ferrando».

Ferrando se instala en Barcelona a principios de los años setenta para estudiar música y acaba entrando en contacto con el ambiente que empezaba a eclosionar en el Instituto Alemán. Su visión del contexto catalán nos acerca a sus particularidades, ya que en Valencia -y fuera de Catalunya en general- no era posible el contacto con el panorama internacional que allí tenía lugar. Del mismo modo que Santos, Bartolomeu Ferrando resalta el protagonismo de Barcelona en este sentido. La experimentación en el campo de las acciones que estaba teniendo lugar de forma exclusiva en Barcelona estimuló a los valencianos. Sus testimonios confirman que la especificidad de Catalunya hace posible el surgimiento del movimiento del arte de acción.

Por otro lado, tanto Cirici como Camps, destacan la importancia de los viajes o las estancias en el extranjero como vía de acceso. Camps apunta que la urgencia por viajar viene motivada por la necesidad de información que tenían en época franquista (Camps, 1996: 19). Los viajes a los que se refiere se localizan alrededor de 1969-1972, cuyos destinos prioritarios eran París y Nueva York. Las idas y venidas de Francesc Torres, Àngels Ribé, Francesc Abad, Antoni Muntadas o Carles Santos desde EEUU hicieron que la realidad catalana ampliara sus miras desde la observación y participación directa. Carles Santos describe de la siguiente manera su experiencia en Nueva York:

La Vanguardia americana a mi em va fer gràcia (...) i vaig anar a veure'l ... Jo estava molt influenciat pel Brossa i el Brossa (...) ho va entendre bé, (...) que marxés (...). Hi havia una conexió (...) va haver un "Catalan Power" (...) va haver un moviment. Molta gent (...) era un moment de la gran llibertat, tot funcionava, tot. I el arte és l'art vida, i això és el gran enunciat, llavors tothom pot fer art, no només els artistes (...) L'expressió artística esta a l'abast de tothom (...) llavors era curiós de ver (...) allà van respectar molt que una persona fes una cosa i simple i ja està, i no tenia importància que si és millor o pitjor, això no interessava. Lo que interessava és que una persona s'expressava com volia. Entonces, feien reunions i (...) els famosos lofts (...) podien durar deu hores, o xerràvem, llavors, s'alçava un i feia no sé què i entonces, bueno el Cage.⁵⁷

Animado por Brossa, Santos pasa temporadas en Nueva York y participa en las reuniones que se hacían en los *lofts*. Aunque había estado en París, el contexto norteamericano le impactó profundamente. Angels Ribè, Francesc Torres o Abad también habían estado temporadas en París y, como Santos, se entusiasmaron particularmente por el ambiente de Norteamérica. Estas estancias fueron importantes hasta el punto de que conformaban un movimiento propio dentro del conceptual catalán. Santos alude al *Catalan Power* para

⁵⁷ Véase Anexo 4. «Entrevista a Carles Santos». La entrevista ha sido transcrita siguiendo su reproducción de un modo literal, por ello incluye palabras propias de la variante dialectal de la zona valenciana y castellanismos propios de las expresiones orales.

referirse a los que, como él, se habían instalado en Nueva York. En este sentido, se debe destacar que tanto Cirici como Teresa Camps, incluyeron en el movimiento catalán las acciones realizadas fuera de las fronteras de Catalunya (Cirici, 1975:22). El flujo de artistas se disparó a principios de los años setenta y traía aires renovados, nuevas formas de hacer implantadas desde hacía aproximadamente diez años, tanto en París como en Nueva York.⁵⁸

Por otro lado, Cirici en el artículo “*L’avanguardia reflexiona*” de 1974 -además de señalar que hay artistas catalanes que trabajan en los EEUU como Francesc Torres o Antoni Muntadas- afirma que existen revistas como *Avalanche*, *Art Magazine* o monográficos como los de *Du Mont Schauberg* que circulan en el contexto catalán. En este sentido también Pilar Parcerisas afirma que: “Se conocían revistas como *Studio Internacional*, *Artforum*, *Opus Internacional*, *Chroniques de l’Art Vivant*, editada por Aimé Maeght, *Art Press*, *Flash Art*, *Das Kunstwert* o *Avalanche* entre otras” (Parcerisas, 2007: 335). Estos testimonios confirman que las revistas eran otra de las vías de información importantes. Además de las aproximaciones en *Serra d’Or* -en las que Cirici cita algún artista norteamericano o centroeuropeo- otras como *Avalanche* dan una visión ampliada de acciones concretas. Jordi Benito reconoce este impacto:

Quan al 71 vaig connectar amb en Cirici, a partir d’aquell moment ja vaig estar una mica més informat. No és que tingués moltes converses amb en Cirici, el trobava de tant en tant, parlàvem una mica, en pla telegrama, però deixava anar pistes. El que se’n diu parlar crec que no van parlar mai. Em citava un determinat llibre o revista, jo anava a la llibreria i el mirava, m’hi veia reflectit o m’agradava la idea. Així vaig conèixer l’art pobre y el body. Amb el body en vaig identificar de seguida i vaig a començar a treballar-lo (Queralt, 1983).

También el testimonio de Ferran García Sevilla confirma esta vía de contacto:

Jo era estudiant del Departament de filosofia (...) y tenia la ventaja (sic) que estava subscrit a les revistes dels departaments de moltes de les universitats de EEUU i de Anglaterra i podies, com aquell que diu, llegir les mateixes coses que llegia el món interessat en aquestes temes. Era com un pre-moment globalitzador (...) Les revistes arribaven amb tres mesos de retard o aixís”.⁵⁹

Se refería a revistas de filosofía y de arte contemporáneo que, a principios de los años setenta, se podían consultar en la Universidad de Barcelona. Destaca que era un momento *pre-globalizador* porque, por primera vez durante el régimen la información se difundía de un modo ampliado. A partir de revistas como *Avalanche*, *Arforum* o *Chroniques de l’art*

⁵⁸ También Francesc Torres y Angels Ribè estuvieron en París a finales de los sesenta, sin embargo Cirici no se refería a ellos con el apelativo “Catalanes de París”.

⁵⁹ Véase Anexo 5. «Entrevista a García Sevilla». La entrevista ha sido transcrita siguiendo su reproducción de un modo literal, por ello incluye castellanismos propios de las expresiones orales.

vivant, los artistas tenían al alcance análisis marxistas de la producción artística, las teorías de Barthes o Noam Chomsky sobre las relaciones entre arte y comunicación, las propuestas situacionistas de Guy Debord o las declaraciones de Joseph Beuys sobre sus acciones.

Por ejemplo, la revista *Avalanche* - fundada por el director de cine Liza Béar junto con el crítico Willoughby Sharp- estaba presente en los círculos conceptuales de Barcelona. Era una especie de monográfico que tuvo trece números -entre 1970 y 1976- y se presentaban las obras desde la perspectiva del artista y no desde la del crítico de arte, como era lo habitual.⁶⁰ El contenido incluía entrevistas realizadas por Sharp a los artistas y documentos que, en ocasiones, promocionaban exposiciones. Los más destacados fueron Vito Acconci, Joseph Beuys, Walter De Maria, Sol LeWitt, Richard Long, Gordon Matta- Clark, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Yvonne Rainer, Richard Serra y Robert Smithson. El número uno fue dedicado al *Land Art* (1971), el dos a *Body Works* (1971), el cinco a *Art Performance* (1972), el seis fue un número monográfico de Vito Acconci (1972) y el nueve se dedicó a la *Video performance* (1974) (Fig.2).⁶¹

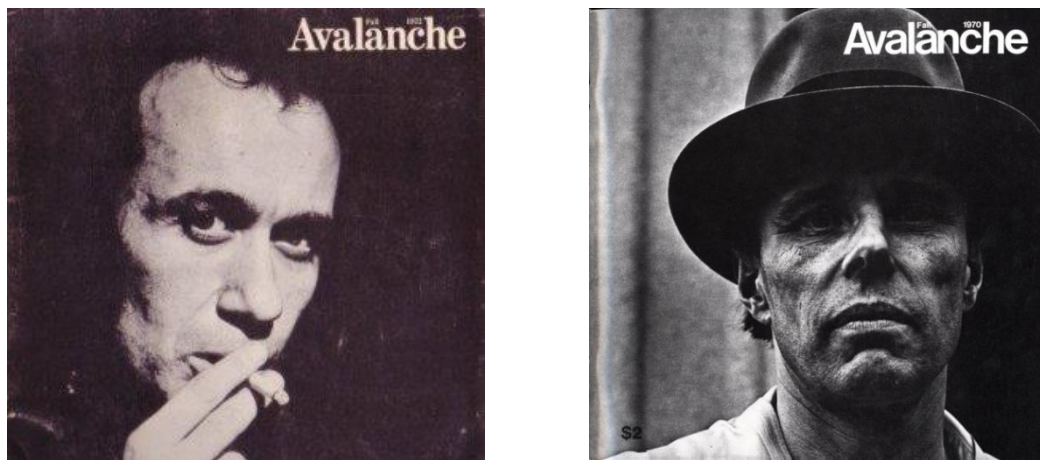


Fig.2 Portadas de la revista *Avalanche*: Vito Acconci (1972) y Josep Beuys (1970).

Acconci le daba importancia a las condiciones en las que se difundía la información porque era consciente de que podían distorsionarla. Por ello resalta *Avalanche* como un

⁶⁰ Willoughby Sharp era artista, editor, galerista, profesor. En 1970 inició la serie " *Videoviews* " que consiste en la grabación de diálogos con Bruce Nauman (1970), Joseph Beuys (1972), Vito Acconci (1973), Chris Burden (1973), Lowell Darling (1974), y Dennis Oppenheim (1974). Es destacable la relación que establece Sharp con Joseph Beuys desde 1958 porque gracias a ella da a conocer el trabajo del alemán en Norteamérica.

⁶¹ Información general, títulos de los números publicados de *Avalanche* en: <http://www.primaryinformation.org/index.php?/projects/upcoming-avalanche/> . Consultada 28/09/2013, y <http://www.vincentborrelli.com/cgi-bin/vbb/107982>. Consultada 28/09/2013.

medio que concedía un amplio espacio a la palabra de los artistas en el que se evidenciaba que, detrás de la obra, había un individuo y no una abstracción. La foto del rostro en cada portada refuerza esa idea que impactó en el contexto neoyorkino, sobre todo, por poner de manifiesto un cambio de relaciones de mercado; el artista abandona su postura distante y se equipara al crítico de arte (Wavelet, 2003:28).

Otro de los puntos de contacto con el extranjero son las muestras que se celebran a principios de los setenta. Dos de los ejemplos más significativos fueron la *V Documenta de Kassel* y los *Encuentros de Pamplona*, ambas celebradas en 1972, año crucial en el desarrollo del movimiento del arte de acción catalán. Los *Encuentros de Pamplona* (26 de junio -3 de julio) se convirtieron en uno de los acontecimientos más importantes de la época. Pilar Martínez Soto apunta que fueron un *oasis momentáneo en plena sequía cultural*. La autora reivindica su importancia:

Esta rara excepción en el devenir del arte contemporáneo del estado español, ha pasado inadvertida, hasta hace poco más de un año en la historiografía técnica, mencionándose como mera anécdota en algún pie de página de libro especializado. Han tenido que pasar 37 años para que se retome y se analice en profundidad con una nueva y depurada toma de conciencia (Martínez Soto, 2010:5).

Por otra parte, Parcerisas alude a algunas publicaciones contemporáneas en las que se hacía una valoración negativa, sobre todo, por la falta de debates que frustró la comunicación entre los artistas locales e internacionales, así como entre los artistas y el público (Parcerisas, 2007: 389). Sin embargo, a pesar de la falta de comunicación y la marginalidad del evento, en la actualidad, es considerado un hito en la historia del arte español del siglo XX. En este sentido Fernando Huici coincide con Pilar Martínez Soto:

Permitieron abrir un debate interior... que generó un proceso de reflexión en torno a la quiebra del modelo de modernidad... que no iba a aflorar en plenitud sino en el umbral de los 80...; contribuyeron a poner los relojes del arte contemporáneo español a la hora del mundo (Huici, 1997:33).

Precisamente Juan Huarte -el patrocinador del evento- aseguró que su pretensión era dinamizar el inmovilista ambiente cultural del tardofranquismo. En este sentido, parte de la base de que: "la base fundamental para estructurar el país es la información" (Huici-Ruiz, 1974: 324). Del mismo modo que el *Club 49* en Barcelona, la familia Huarte debió entender que el cambio que la burguesía anhelaba debería darse a través de la difusión de información, por ello decidieron invertir en la promoción del arte internacional. También Marchán Fiz coincide con esta valoración de los *Encuentros de Pamplona*:

Fueron un tanto desconcertantes. Creo que entre los asistentes pocos tenían una conciencia (...) lúcida de lo que aquello significaba; (...) no tuvieron gran incidencia en el ámbito artístico español (...) duraron muy pocos días; todo estuvo muy concentrado, hubo interferencias de orden político, etcétera. Todo aquello fue una mezcla bastante explosiva y bastante incomprendida (...) no obstante me parece que fue un hito importantísimo (Aliaga y Cortés, 1990:49).

Consideran que -a pesar de los diferentes puntos conflictivos- el evento fue un hecho insólito que contribuyó a la dinamización del anquilosado contexto español. Destacan que fueron marginales y marginados desde las instituciones franquistas y la mayoría del público. Las interferencias de orden político a las que se refiere Marchán Fiz son, por un lado, la presencia masiva de la policía secreta y, por otro, los atentados de ETA. El primer conflicto fue recreado en la obra "Espectador de espectadores" del Equipo Crónica -un centenar de figuras con aspecto de espía distribuidas entre el público- que encarnaba el rechazo a la vigilancia a la que estuvieron sometidos por parte de las autoridades. Parcerisas interpreta estas figuras como la "mascota" de los *Encuentros*, porque subrayaban la importancia del papel del espectador en las propuestas que se promocionan en Pamplona (Parcerisas, 2007: 387) (Fig.3).

Un año antes de llevar a cabo la *operación ogro* con la que volaron el coche de Carrero Blanco, la banda terrorista de ETA colocó varios explosivos en el recinto de Pamplona con la finalidad de suspender este evento, que consideraban aburguesado. ETA distribuyó panfletos que explicaban los motivos de su rechazo, señalando que, aunque los organizadores publicitaban estas nuevas propuestas como un acercamiento del arte al pueblo, lo que se presentaba era «arte aburguesado sufragado con el dinero "robado a los obreros"» (Martínez Soto, 2010: 4).

Este suceso pone de manifiesto la escisión entre los grupos antifranquistas. Por una parte, algunos empresarios como Huarte en Madrid, o los miembros del *Club 49* en Barcelona, conforman una parte de la clase burguesa que procesaban sensibilidad hacia las últimas corrientes internacionales y rechazaban la cerrazón del régimen. Su privilegiada posición les permite conocer las últimas tendencias y, por ello, son conscientes de las carencias que sufren en este sentido e invierten en arte y cultura con el objetivo de actualizar el empobrecido contexto español. Por otro lado, la amenaza de ETA representa a los grupos de izquierda que ven con cierta desconfianza el patronato de eventos de estas características. El gobierno permite a los patrocinadores -aunque bajo un estricto control

como demuestra la presencia de policía secreta- llevar a cabo su renovación porque contribuían a mejorar la imagen de la dictadura de cara al exterior, por este motivo la voluntad innovadora de eventos como los *Encuentros de Pamplona* resultaba ambigua. Esta fue la causa del choque entre el carácter elitista de la organización y los objetivos de los que buscan una conciliación entre los intereses burgueses y los del pueblo que, ante las propuestas experimentales, quedó totalmente aislado del evento de Pamplona.

El Equipo Crónica hace una valoración negativa y firman -junto a otros como Robert Llimós- un manifiesto de ruptura con los *Encuentros* porque censuraron propuestas como *La carbonera* de Jordi Benito, que consistía en repartir toneladas de carbón por la ciudad. También Mestres Quadreny dirige sus críticas hacia la censura previa de las obras, la falta de intercambio de opiniones entre los participantes y el carácter aislado con respecto al público en general. El Equipo Crónica considera que los organizadores sólo querían “coleccionar índices de prestigio (nombres para el catálogo-programa, elementos materiales, etc.), pero, en cuanto al contenido que debía corresponder a estos índices, el abandono y la ineficacia han sido totales” (Parcerisas, 2007:390).

A pesar de los intereses enfrentados entre burgueses reformistas y radicales de izquierdas, la valoración es positiva. Por ejemplo, Martínez Soto señala que se concentraron en la capital navarra las más extremas manifestaciones, sobre todo, *happenings* y *performances* vinculadas al arte conceptual. Destaca el volumen de participación; más de 350 artistas que venían de todas las partes y anexa un listado por orden alfabético con la procedencia y el ámbito de trabajo de los mismos. Señala que en medio de la represión cultural, en Pamplona, se dio cabida a la cultura tradicional vasca, los conciertos de Eduardo Polonio, de ZAJ y de John Cage, al que destaca como el padre rector de estos encuentros (Fig. 4). También García Sevilla hace hincapié en la presencia del norteamericano: *jo vaig anar als assajos i li vaig dir a John Cage (...) que m'encantava i a veure si podia tocar amb ell.*⁶²

Si a nivel internacional Cage fue el invitado de honor, a nivel nacional fueron ZAJ porque en el año 1972, a diferencia del resto de españoles, llevaban ocho años haciendo acciones-concierto por Europa. Francisco J. Zubiaur Carreño señala la presencia de dieciocho artistas

⁶² Véase Anexo 5. «Entrevista a García Sevilla».

catalanes (Zubiaur, 2004: 252). En el listado de participantes, Martínez Soto señala trece entre ellos a Lluç Alonso Martínez como artista plástico, Carles Ameller como cineasta experimental, Eduardo Arranz Bravo como pintor figurativo, Carles Camps i Mundó como poeta de vanguardia, el compositor Mestres Quadreny, el diseñador gráfico Salvador Saura, Jordi Pablo como escultor formalista, Francesc Torres como artista conceptual, Robert Llimós como pintor y artista conceptual (Fig. 5), Antoni Muntadas como artista plástico (Fig. 6) y Jordi Benito como “artista conceptual, fundamentalmente del *bodyart* y de *performances*”.



Fig. 3. *El espectador de espectadores* del Equipo Crónica. **Fig. 4.** Cartel del concierto de John Cage y David Tudor en los Encuentros de Pamplona (1972)



Fig. 5. La acción de Robert Llimós *Los corredores de los Encuentros* con Antoni Muntadas. **Fig. 6.** Antoni Muntadas preparando su instalación *Polución audio-visual*, ambos en las cúpulas neumáticas de los *Encuentros de Pamplona* (1972).

Al mismo tiempo que el evento sirvió como punto de encuentro entre la escena artística nacional e internacional, también lo hizo entre la realidad catalana y madrileña. Podemos decir que se refuerzan los lazos entre estos dos polos, como evidencia la colaboración entre Marchán Fiz o Alberto Corazón y los catalanes a partir de 1973. Por otra parte, la relación que se establece entre catalanes, norteamericanos y centroeuropeos, tendría continuidad unas semanas después en la ciudad alemana de Kassel.

La *Documenta de Kassel* (Hessel, Alemania Oeste) reúne artistas de todo el mundo desde 1955. Se celebra cada cuatro o cinco años (1959, 1964, 1968, 1972, 1977...) y tiene una duración aproximada de tres meses. Según su fundador Arnold Bode, la intención inicial era acercar el arte a la clase obrera a partir de un tímido intento de recuperar la tradición perdida en la Segunda Guerra Mundial (Bourget, 1972: 64). También es definida como una plataforma creada por el gobierno alemán occidental -siguiendo las directrices de las políticas culturales de EEUU- en la que se dan cita artistas europeos y norteamericanos para definir un estado del arte internacional.

La quinta edición -organizada del 30 de junio al 8 de octubre de 1972- se hizo bajo la dirección de Harald Szeemann y participaron los catalanes Antoni Muntadas, Francesc Abad, Robert Llimós y Jordi Benito (Fig. 7). Parcerisas afirma que esta participación fue extraoficial y que Simón Marchán Fiz logró acordar con Szeemann la ocupación de los jardines del museo Fridericianum. Allí presentaron diversas acciones que se englobaron bajo el título "*4x umformung*" (*4 transformaciones de un espacio*) (Parcerisas, 2007: 395-396) (Fig. 8).

Nauman, Dennis Oppenheim, Richard Serra o Robert Smithson; y con otros que no habían asistido a Pamplona como Yoko Ono, Arnulf Rainer, Klaus Rinke, Herman Nitsch, Gunter Brus y Rudolf Schwarzkogler y, aproximadamente, doscientos artistas más. El testimonio de García Sevilla demuestra que, aparte de las revistas y las clases de Cirici, las muestras internacionales eran otra vía de información importante.⁶³ El compartir experiencias con estos personajes también contribuyó a expandir su concepción del hecho artístico.⁶⁴

Las vías de acceso al panorama internacional que he repasado permiten entender las influencias foráneas del arte de acción porque sin ellas la trayectoria del mismo hubiera sido distinta. Tanto los referentes teóricos analizados en el primer capítulo como los puntos de contacto con las nuevas prácticas, señalan dos tendencias en los inicios del arte de acción. Por ejemplo, Marchán Fiz, cuando repasa en el *happening*, señala la tendencia americana y la europea. Escoge las definiciones de *happening* de Michael Kirby y del alemán J. Claus. También Lebel y Teresa Camps hacen la misma distinción y Carles Santos también explica esta fuente de influencia bifocal:

Estuve tocando, militando, dentro del mundo de la música contemporánea (...) i debilidad fue un poco la vanguardia americana (...) En aquella época había una vanguardia más americana y una más europea (...) A mí me fascinó (la norteamericana) porque era más amplia, también había un problema musical pero había planteamientos de cine, planteamientos literarios, pictóricos, de danza. Yo fui a parar allá en el momento justo (...) me fui directo a Nueva York porque aquí no había mucha información, era difícil incluso comprar partituras de Cage en aquella época. Encontré razones de sobra para quedarme (...) dejarme influenciar y (...) para llegar y explicarlo (Castillo, 2008).

El caso norteamericano es citado por los catalanes como precedente en el campo del arte de acción y concretamente aparecen los nombres de John Cage, Allan Kaprow, Vito Acconci, Bruce Nauman o Yoko Ono, entre otros. El caso centroeuropeo es destacado por las acciones *fluxus*, el trabajo de Wolf Vostell, Josep Beuys y Jean Jacques Lebel. Del caso vienés reconocen, sobre todo, las acciones de Hermann Nitsch que, como he advertido, son una fuente de influencia de Jordi Benito.

⁶³ Véase Anexo 5. «Entrevista a García Sevilla».

⁶⁴ Los nuevos modos de organizar la muestra de Kassel hacía que los catalanes quisieran trasladarla a su contexto. Así Muntadas propone un viejo paredón en Vilanova de la Roca como espacio expositivo. Organizaron la muestra *1219 m3* unos días antes de participar en Kassel, probablemente teniendo en cuenta el modo expositivo de Kassel. En este sentido hay que destacar que en de Vilanova de la Roca se repitieron algunas de las acciones realizadas antes. Por ejemplo, Pilar Parcerisas señala que Robert Llimós repitió la acción de los corredores en los *Encuentros de Pamplona* (Parcerisas, 2007).

Siguiendo las fuentes citadas, organizo este capítulo partiendo de este foco doble EEUU-Europa marcado por los múltiples influencias que deriva del continuo movimiento de artistas. Por otro lado, añado el caso vienés porque los autores tantas veces citados, Cirici, Lebel o Marchán Fiz, han señalado su carácter particular y apartado del flujo internacional. Para hacer la selección de los artistas que más influyeron en la transformación del contexto catalán, y que presento a continuación, he tenido en cuenta las vías de acceso de información que acabo de analizar, los comentarios de los autores estudiados en el primer capítulo y las referencias citadas en las entrevistas realizadas para este estudio.

2.2. El contexto norteamericano

Después de la Segunda Guerra Mundial, EEUU se erige como la potencia económica más fuerte en el concierto del poder internacional. En los años cuarenta reafirma esta posición al crear vínculos de dependencia económica mediante la concesión de préstamos con los países europeos, que habían sido destruidos en la contienda. El papel central en materia económica se traduce al ámbito artístico que, en este caso, ya venía fraguándose en los años treinta con la oleada de migración de Europa. Muchos artistas e intelectuales son perseguidos por ser judíos o contrarios a la ideología nazi o fascista y se ven obligados a establecerse al otro lado del Atlántico. Estas oleadas migratorias en los años treinta, y la dependencia económica creada después de la Segunda Guerra Mundial, hacen que en los años cincuenta el centro artístico se traslade de París a Nueva York.

La historia de Estados Unidos justifica la presencia del patriotismo porque fue la tierra de las oportunidades tanto para los colonos ingleses y franceses en el siglo XVIII, como para los que en los años treinta huyen de la Europa reprimida por los totalitarismos. En los años cincuenta, este patriotismo se refuerza como consecuencia de la Guerra Fría. Por otro lado, el gobierno lleva a cabo una campaña contra el comunismo a partir, sobre todo, de la guerra de Corea. En cambio, en los años cincuenta el partido comunista de Francia e Italia se ve reforzados. Además, muchos países africanos y asiáticos, después del proceso descolonizador, implantan partidos comunistas en el gobierno. Este proceso de expansión del comunismo es visto como una amenaza por los norteamericanos y, por este motivo,

llevan a cabo una lucha radical contra el mismo. Por un lado, dentro del país, uno de los mecanismos puestos en marcha en este sentido es el *macarthismo*, o la «caza de brujas». El senador republicano Joseph R. McCarthy aplica una ley por la que todas las personas -sobre todo artistas e intelectuales- que hicieran pública una ideología política próxima al comunismo serían arrestadas y encarceladas. Por otro lado, fuera del país, ponen como norma a los países europeos que quieran recibir sus ayudas económicas, no tener en el gobierno ningún partido comunista.

En los años cincuenta hay diferentes manifestaciones que evidencian esta aversión al comunismo en Estados Unidos. Por ejemplo, películas como *La guerra de los mundos* (1953) muestra el pánico colectivo al enemigo extraterrestre -identificado con el comunismo- que viene a conquistar el planeta americano. Esta especie de paranoia social que se crea en Norteamérica es vista, por historiadores como Eric Hobsbawm, como parte de una estrategia política que primero consistía en difundir miedo y después en ofrecer seguridad nacional, es decir, una protección paternalista que afianzaba el poder del gobierno republicano (Hobsbawm, 1995).

En los años sesenta mientras se continúan llevando a cabo ofensivas anticomunistas, el patriotismo americano sufre un ataque. En el seno de la creciente clase media, que ve aumentar su poder adquisitivo, aparecen reticencias a algunos valores como el patriotismo. La generación de los hijos de los emigrantes, que llegaron en los años treinta, no había sufrido carencias económicas como la generación anterior. Eran niños o no habían nacido durante la Segunda Guerra Mundial y adolescentes durante la Guerra Fría. Mildred L. Glimcher señala que, en los años cincuenta, la generación que había luchado en la guerra llevaba las riendas y aquellos que habían sido adolescentes en tiempos de guerra ahora, a sus veinte años, empiezan a buscar diferentes perspectivas políticas y culturales (Glimcher, 2012:11).

Glimcher ubica la aparición de los *happenings* entre 1958-1963 en la ciudad de Nueva York y afirma que deberían ser considerados parte de la reexaminación mundial de la cultura y la sociedad después del final de la Segunda Guerra Mundial. Siguiendo esta línea descriptiva del contexto, añade que la humanidad emergía de la escasez hacia la abundancia, la autoconfianza, pero era asediada por la amenaza de las armas nucleares en

la Guerra Fría. También señala que el mundo empezaba a hacerse pequeño con la comercialización de los viajes aéreos y el desarrollo de las comunicaciones. Ciertamente, las políticas imperialistas, la represión anticomunista y el asentamiento del sistema capitalista hacen que una parte de la sociedad se cuestione la idea de progreso que defiende el gobierno. El vacío moral de este sector social se manifestó primero con la generación *beat*; un movimiento minoritario, individualista, literario, que entroncó después, en los sesenta, con el *hippy*; un movimiento social, cultural y masivo.

Entre 1966 y 1976 el arte de acción fue un mecanismo de oposición al modelo artístico y cultural dominante, que transformó la manera de distribuir y presentar el arte en EE.UU. La motivación principal era demostrar que las obras de arte no eran formas estéticas cerradas en sí mismas y, por lo tanto, que su significado no estaba restringido a un sector especialista. Las acciones eran medios con los que los artistas debían abandonar su torre de marfil y situarse cerca de su contexto y, según Acconci:

Era también la época (...) en la que algunos americanos empezaban a odiar América. La guerra de Vietnam me sublevaba, deseaba tanto ser americano y, sin embargo, sólo podía odiar todo lo que América hacía (Moore, 2004: 97).

Esta concepción desidealizada del arte, que no requiere de genialidad ni cualidades contemplativas, es exportada alrededor del mundo. Como demuestra la *Documenta de Kassel*, las políticas culturales de algunos países como Alemania Occidental hacen posible esta expansión, sobre todo a partir de los años sesenta. También tiene una importante acogida en Francia como se demuestra en el apartado final de este capítulo. Como he señalado, la relación de Lebel con los *Beat* y la traducción al francés de sus novelas, contribuyen a la unificación internacional del sentir inconformista. En este sentido es destacable también que Cirici compare en 1968 a Jordi Gali con William Burroughs. Tanto en Lebel como en Cirici, había un interés por difundir tanto los valores de la *generación beat* que culminarían con el movimiento *hippy*, como el ideario del arte conceptual norteamericano.

Los *Beat* eran considerados guías espirituales en Europa porque se oponían a la moral conservadora de los republicanos a partir de la definición de otra, que se caracterizaba, sobre todo, por la libertad sexual, el pacifismo, el consumo de drogas y la apropiación de religiones orientales como vías de liberación. Las novelas de Allen Ginsberg, Jack Kerouac,

Dick Higgins o William Burroughs narran experiencias en las que se deja ver una actitud anarquista y libertina. Son un temprano ejemplo de reacción contra las políticas opresoras y anticomunistas norteamericanas que consideraban la homosexualidad o el inconformismo enfermedades. El objetivo de sus escritos era desatapar las contradicciones de la idea de progreso y de esa moral autocomplaciente que dominaba en Norteamérica. Los *beat* valoraban la cultura marginal del *jazz*, el *blues* y el *rock & roll*. Ginsberg fue el líder y la novela *On the road*, de Kerouac la biblia oficial (Fernández, 1999: 249). La palabra *beat*, *beatnik* -traducida como golpe, latido- es definida por John Clellon en 1952:

No tiene unos orígenes muy claros pero su significado profundo resulta evidente para la mayoría de los norteamericanos. Tiene que ver con sentirse manipulado, utilizado, una especie de desnudez de la mente y el alma, la sensación de haber llegado al fondo de la conciencia, la clara oposición a un proyecto social caduco y desfasado (Fernández, 1999: 250)

El sentimiento de decepción que describe Clellon recuerda a los jóvenes de Francia o Catalunya, que también se rebelan contra un sistema que les oprime. Aunque las circunstancias son diferentes, hay un sentimiento común entre Europa y EEUU de opresión que es contestada desde las clases medias. Otro ejemplo que ayuda a entender este sentimiento inconformista es el poema *Howl* (Aullido) de Ginsberg, considerado su contribución más destacada a la *Generación Beat*:

I saw the best minds of my generation destroyed/ by madness, starving hysterical naked/, dragging themselves through the negro streets at dawn/ looking for an angry fix/ angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly/ connection to the starry dynamo in the machinery of night/ who poverty and tatters and hollow-eyed and sat up/ smoking in the supernatural darkness of cold-water flats/ floating across the tops of cities contemplating jazz...

Ginsberg describe una generación destruida y para ello se inspira en Walt Whitman, Rimbaud, Apollinaire o Artaud, y utiliza una técnica de escritura que consistía en dejar que la mente encuentre en el lenguaje las formas de expresión, las palabras, y no al revés.⁶⁵ Otro ejemplo podría ser la novela de ficción *Blade Runner*, en la que Dick Higgins describe un clima apocalíptico en el que es difícil distinguir personas y máquinas. El pesimismo de estos autores ante el recién implantado Estado del Bienestar los convierte en ídolos del movimiento *hippy*, pero no sólo en Norteamérica, sino en Francia o Catalunya. Los jóvenes en Europa, desencantados de los valores que se desprenden del recién implantado sistema neocapitalista y las políticas represoras del gobierno, presentan una ruptura con respecto a

⁶⁵ Fernández (1999) para explicar este punto sobre la utilización del lenguaje cita a Robert Lee (1996): *The beat generación writers*. Luto Press. London- Connecticut.

la generación precedente. En Catalunya la generación *beat* fue aclamada por el movimiento contracultural (Fig. 9). En este caso, las formas de vida alternativas no sólo son una contestación al Estado del Bienestar sino que reafirman el anhelo de libertad que habían experimentado durante la dictadura. Como destaco en el capítulo quinto, los modos de vida alternativos son ilustrados en el cómic *underground* que, en Barcelona, tuvo una importante producción a partir de la segunda mitad de la década de los setenta.

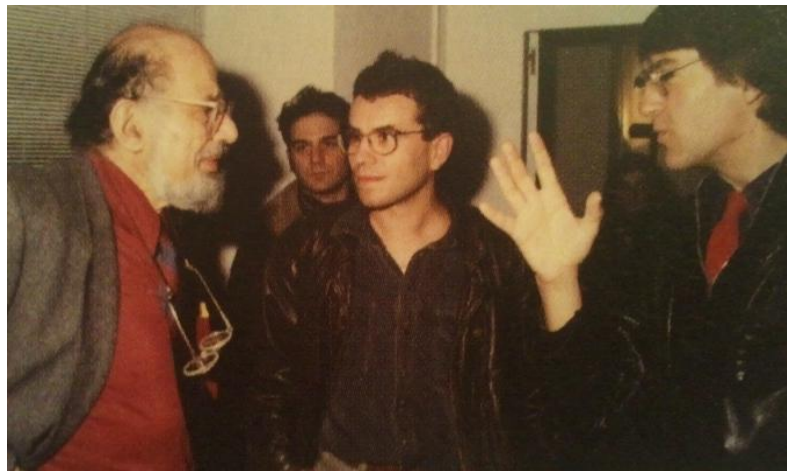


Fig. 9. Allen Ginsberg, Genís Cano y Anxo Rabuñal en Barcelona.

El encuentro entre Genís Cano y Anxo Rabuñal, dos poetas del movimiento contracultural de Barcelona, con Allen Ginsberg en la Miranda -una de las más célebres comunas de la ciudad- es un ejemplo de la fluidez de relaciones entre ambos contextos (Castillo, 2010: 18). Encuentros como este confirman que el contexto contracultural norteamericano seguía siendo, durante de los años setenta, uno de los referentes de los círculos catalanes. Compartían un sentimiento de desencanto que se pondrá de manifiesto en diferentes ámbitos como la concepción del hecho artístico. En este caso serán admirados los trabajos de John Cage, de *The Living Theatre* o de Vito Acconci, entre otros.

2.2.1. Las primeras influencias. Los conciertos de John Cage

Teniendo en cuenta los referentes teóricos estudiados en el primer capítulo y las vías de contacto con el panorama exterior vistas en la introducción de este capítulo, la referencia norteamericana más temprana es el trabajo de John Cage. Pilar Parcerisas inicia su estudio sobre el arte de acción en España haciendo referencia a la influencia que ejerce Cage en ZAJ. La referencia a Cage por parte de ZAJ es directa, abierta, desprendida, y en este sentido Parcerisas apunta que en su primer concierto en 1964, ZAJ versionó la pieza *4'33* y fue precisamente el silencio lo que hizo que el concierto se transformara en acción (Parcerisas, 2007: 100). Como he señalado en el apartado anterior, la invitación del *Club 49* a John Cage, David Tudor y Merce Cunningham provoca un gran interés entre los músicos jóvenes. Tanto Carlos Santos como Esther Ferrer subrayan la importancia de Cage en sus trabajos. Esther Ferrer lo expresa de la siguiente manera:

*Nunca me he parado a pensar los puntos « de contacto » con nada ni con nadie, las influencias son con frecuencia inconscientes pero por supuesto las hay, en mi caso puedo citar más de una empezando por John Cage por ejemplo.*⁶⁶

En los años cincuenta, Cage impartía cursos de música en la *New School for Social Research* y entre sus alumnos estaban Allan Kaprow, Dick Higgins, Robert Whitman, quienes se convertirían en artistas destacados del arte de acción norteamericano. Aunque algunos carecían de formación musical, se interesaban por la creación de sonidos a partir de la utilización de cintas magnetofónicas. Cage en sus clases presentaba obras como *Water Music* (1952) en la que tocaba el piano, un silbato, una radio y repartía cartas, o *4'33"* (1952) donde abría y cerraba la tapa del piano tres veces durante cuatro minutos treintaitrés segundos. En este caso, el aspecto visual se trataba con la activación del cronómetro y la manipulación de la tapa del piano. Así, la adaptación de sus intereses al campo música rompe con los convencionalismos de la composición clásica y convierte sus conciertos en un lugar común de disciplinas diversas que permiten la transmisión de estímulos no sólo auditivos sino también visuales.

Estas alteraciones representan un modo de rebelión contra el concepto de dominación. La interdisciplinariedad tenía su razón de ser, por un lado, en la preocupación por la supervivencia de la música en un mundo en que la tecnología avanzaba a una velocidad

⁶⁶ Véase Anexo 2. «Entrevista a Esther Ferrer».

vertiginosa (Pritchett, 1993).⁶⁷ Por ejemplo, Cage no permite que su piano juegue un papel secundario, de acompañante, con respecto a la danza de Cunningham. Se rebelaba contra del sometimiento de la música a la danza y para ello rompe esa relación jerárquica que sitúa el elemento visual por encima del auditivo. Para conseguir esta ruptura los concibe por separado a partir de la descoordinación entre los dos lenguajes (música y danza) dando prioridad al tiempo y al ritmo por encima de la armonía. Así evidencia la relación igualitaria de ambas disciplinas. Convirtió también el instrumento de cuerda en uno de percusión que le ayudó a reforzar esa ruptura de códigos y jerarquías del concierto clásico. Sorprende con el “piano preparado”, abriendo la tapa y haciendo sonar las cuerdas directamente, desacralizando, de algún modo, la pieza más consagrada de la cultura burguesa.⁶⁸ La consolidación del piano preparado es un proceso largo que, incluso, se asocia a una marca concreta: el *Steinway*. Esto pone de manifiesto que el carácter experimental se lleva a cabo a partir del rigor y del trabajo disciplinado. Julia Robinson apunta, en este sentido, que reafirma la improvisación, el aquí y ahora, el ejemplo contra el “principio”, y lo hace a partir de instrucciones meticulosas y una estrategia elaborada que tiene como objetivo consolidar lo experimental (Robinson, 2009). Cage crea un principio por el cual las referencias, las notas a pie de página, los ejemplos son más certeros que el principio o la norma.

Por otro lado, Cage se acerca a religiones orientales como el taoísmo y la filosofía Zen, porque reafirman su oposición a los valores de la sociedad capitalista. Influenciado por la historia del arte hindú y las religiones orientales, relaciona el proceso creativo con la forma de operar de la naturaleza. En este sentido Robinson destaca la crítica que Theodor Adorno hace a Cage, por independizar a las notas de un bagaje supuestamente superestructural, pero después conferirles poderes metafísicos (Robinson, 2009:67).

Precisamente este bagaje superestructural de las notas al que se refiere Adorno, es lo que hace que utilice a Cage como ejemplo de *arte autónomo* (Adorno, 2008: 384). Sus acciones son interpretadas como un discurso para canalizar y alterar las relaciones de poder entre los individuos y la autoridad institucional en un momento de cambio y transformación

⁶⁷ Según Pritchett, parece que desde que Cage visitó en 1939 la biblioteca de efectos de sonido de la *Metro Golden Meyer* en Hollywood, se preocupó por los avances tecnológicos que afectaban al sonido. Comprobó cómo el cine sonoro arrinconaba al cine mudo, y esto le llevó a buscar nuevas posibilidades para el sonido que estaba siendo arrasado por el creciente culto a la imagen. Estas experiencias pudieron estimular la clara ruptura de Cage con las funciones tradicionales de la música (Robinson, 2009).

⁶⁸ Esta identificación del piano con la cultura burguesa, o como símbolo de la misma, también aparece en la obra de Santos.

en EEUU, en el que estas relaciones se están replanteando. Para hacer efectiva esta alteración social -simbolizada en su modo de hacer música- también vuelve la mirada a las vanguardias, concretamente al dadaísmo, en parte gracias a su amistad con Duchamp, ya que recupera el carácter irreverente del dadaísmo a partir de su obra.⁶⁹

A pesar de esta referencialidad, el discurso de Cage debe entenderse ligado al contexto de crítica social que emerge a mediados del siglo XX, y que se aplica a partir de un proceso de investidura simbólica. Así su preocupación por la supervivencia de la música en un mundo dirigido por la imagen, se debe entender como un símbolo de otro tipo de supervivencia. Consciente de que una figura adopta un significado en un ámbito determinado, estudia las posibilidades de la acción como acto simbólico en sus conciertos. Estas acciones, o actos simbólicos, tienen la capacidad de distanciarse de las estructuras de poder o las funciones del sistema que las dirigen.

Por estas preocupaciones, James Pritchett señala que Cage era identificado como un filósofo o un poeta, antes que compositor (Pritchett, 1993). Desde sus inicios en los años treinta -cuando estudia composición en Nueva York- y en los años cincuenta cuando empieza a conocer a sus homónimos en Europa, sus conciertos tratan de afianzar una postura de rebelión contra el poder dominante a través de la utilización de símbolos. Así la jerarquía que ejerce la danza sobre la música puede interpretarse como un símbolo de la dominación que ejerce el Estado sobre la sociedad. En este sentido asegura estar convencido de que cuando el público empiece a entender su música encontrará una nueva belleza en la vida moderna porque esta está llena de ruidos que se intentan obviar (Robinson, 2009). Como director de orquesta anima a los músicos a hacer sonar objetos diversos como chapas metálicas, frenos de tambor. Estos conciertos estaban al margen del orden simbólico aprobado por la sociedad patriarcal norteamericana y lo convierten un músico marginal. Con respecto a la aceptación de la obra de Cage, Carlos Santos afirma que:

En el mundo de la música (...) por ejemplo todavía se ven en los periódicos insultos a la persona del Cage, pero esto se ve ahora (...) yo lo vi el otro día en *La Vanguardia*, hace un mes o dos, considerando que es un ser menor.⁷⁰

⁶⁹ Cage trabajó con Duchamp en diferentes ocasiones. Duchamp le pidió que compusiese una pieza para su participación en la película *Dreams that money can buy* de Hans Richter en 1947. También en 1951 trabajaron juntos en el libro *The Dada Painters and Poets*.

⁷⁰ Véase Anexo 4. «Entrevista a Carles Santos».

Debemos entender su obra como la simbolización de la ruptura con la música clásica -en la que se da una situación de no comunicación entre los músicos y el público- que alude a la falta de comunicación entre las estructuras de poder y el pueblo sometido a ellas. Esta idea será retomada por Joan Brossa, Mestres Quadreny, Juan Hidalgo y Carles Santos en los años sesenta, por lo que la definición del término *postcagiano* -citado de Liz Kotz por Julia Robison- se adapta a ellos, porque designa a los que en los años sesenta se inician en los modelos de composición de Cage.⁷¹

Los viajes por Europa y su continua participación en festivales como el de Darmstadt - 1957, Hessel, Alemania del Oeste- o el de Pamplona, hacen que sus procesos de *investidura simbólica* se difundan en Europa. ZAJ y Carles Santos se rebelan contra el poder de la dictadura franquista, Lebel y Cage contra gobiernos democráticos que oprimen a la sociedad. Aunque el contexto político sea diferente, las acciones se entienden como *disfraces simbólicos* que se oponen a los mecanismos opresores del gobierno. Como Pollock abría el cuadro a un espacio en el que entraba el accidente, el azar, y la improvisación, Cage abre la partitura a múltiples posibilidades, abandona su papel habitual y deja de ser un simple acompañante de la danza. Las notas dejan paso a otros elementos como el ruido, el azar, el silencio. Se reorganizan las relaciones entre los intérpretes y entre el intérprete y el público. Así, igual que los primeros conciertos de Santos, los de Cage, ponen en evidencia la superestructura a partir de símbolos.

Para terminar, hemos de tener en cuenta que Cage tiene el valor de haber intuido la dimensión simbólica de la acción en sus conciertos, lo cual le permite desarrollar un discurso relacionado con la teoría crítica de mediados del siglo XX. Sus ideas, próximas al marxismo y al anarquismo estaban también presentes en el discurso de Cirici y de Lebel. La dimensión simbólica del poder -la superestructura, en términos marxistas- es equivalente a formas de dominación que, a partir de este *disfraz simbólico*, ejercen la opresión sobre los individuos. Entonces sólo los capaces de percatarse de este disfraz pueden ser críticos con el mismo y promover su desplome.

⁷¹ Julia Robison para definir el término postcageano cita el texto de Liz Kotz: (post- Cagean Aesthetics and the "Event' Score", October , núm.95 (hivern del 2001) p.55-89.

2.2.2. *The Living Theatre* y Vito Acconci en Nueva York

A partir de los años setenta se multiplican los canales de influencia, y entre los catalanes crece el interés por nuevas propuestas en las que subyace un sentido crítico. Las prácticas artísticas participan del cambio generacional que se está produciendo alrededor del mundo, y será en EEUU donde esta crítica alcance antes un mayor calado social.

El movimiento conceptual, que atrajo a muchos catalanes, se caracterizaba -como se ha señalado a partir de la obra de Cage- por invitar al espectador a tomar parte activa en la lectura de unas obras que ponían en cuestión la dimensión simbólica del poder. Muchos recurrieron a modelos teóricos de la filosofía del lenguaje, los estudios de semiótica de Roland Barthes o la teoría crítica de Marcuse para explicar este proceso de introducir símbolos que evidencian el poder manipulador de otros símbolos. En este sentido, es destacable el enfrentamiento de los conceptuales con el crítico Clement Greenberg, quien defendía que el arte era una cuestión de visualidad y materialidad objetiva, lo cual mantenía inalterado el paradigma de la modernidad. Los conceptuales consideran fosilizada esta concepción y defienden un tipo de arte que no tiene porque ser accesible a los sentidos. En una sociedad en la que la publicidad y los medios de comunicación rinden culto a la imagen y seducen los sentidos, los artistas reclaman atención a las ideas, que según afirmaba Sol Lewitt, eran el motor del arte. En este sentido, la filosofía positivista del lenguaje jugó un papel importante como base teórica del trabajo de conceptuales como Joseph Kosuth, uno de los más citados en los años setenta en Catalunya por Cirici, Victoria Combalá o García Sevilla. Kosuth rechaza toda forma de referencia a la realidad y concibe el lenguaje como medio y material que, en ocasiones, adquiere cualidades escultóricas. Una de sus primeras obras *Una y tres sillas* es citada por García Sevilla como una referencia, a través de la que explica uno de sus trabajos:

*Era un treball que anava de la tautologia a la immaterialitat, i consistia en fotografjar un lloc de Pamplona i posar la foto en el mateix lloc, Kosuthiá a més no poder, una i tres cadires...*⁷²

⁷² Véase Anexo 5. «Entrevista a García Sevilla». La entrevista ha sido transcrita siguiendo su reproducción de un modo literal, por ello incluye castellanismos propios de las expresiones orales.

Como demuestra esta cita, el lenguaje “Kossuthiano” al que se refiere García Sevilla estaba presente en los catalanes. Sin embargo, Kossuth advierte que *One and Three Chairs* es una obra inicial porque aún mantiene lazos directos con una realidad objetiva a través de la presentación de una silla real. Sin embargo, con el tiempo Kossuth irá evolucionando hacia conceptos abstractos quedándose solamente con las definiciones. En *Art after Philosophy* (1969) explica que las obras son tautologías porque obra de arte y arte eran lo mismo. Como demuestra la cita, sus prácticas han tenido repercusión en el ámbito catalán, sobre todo en artistas como García Sevilla, sin embargo no me detengo en ellas porque su medio de expresión no son las acciones, sino las instalaciones.

Si atendemos de un modo específico al arte de acción, se deben destacar como primeras fuentes en Norteamérica artículos como “*Happenings in the New York Scene*” (1961) en la revista *Art News* 60, después algún catálogo como *About Words* (1962). Sin embargo, el primer estudio que recopila las acciones que hasta ese momento se habían realizado en el ámbito neoyorquino fue *Happening, An Illustrated Anthology*, de Michael Kirby (1965). Lebel parece seguir a Kirby y, al año siguiente, publica *Le Happening* (1966) en el que cita esta primera aproximación al tema.

Uno de los artistas destacados por Kirby -igual que por Lebel- es Allan Kaprow. Su acción *18 Happening en 16 partes* (1958) es citada por Kirby, Marchán Fiz, Lebel o Mildred L. Glimcher como el primer *happening*.⁷³ Como he señalado Allan Kaprow es alumno de Cage y la concepción creativa que conoce a su lado le hace abandonar la pintura y empezar a experimentar con las acciones.⁷⁴ *18 Happening en 16 partes* parece responder a la influencia del expresionismo abstracto y las clases de Cage porque -del mismo modo que el músico- concibe la acción a partir de una partitura que funciona de guión.⁷⁵ En general se puede decir que las características de las acciones de Kaprow son la participación del público y la idea de fusionar comportamientos de la vida cotidiana y el arte (Schimmel, 1998: 61). Precisamente esta peculiaridad lo relaciona con lo que Nicolas Bourriaud ha

⁷³ En este sentido hay que remarcar que otros autores consideran a Cage como el iniciador del *happening* en Norteamérica. Por ejemplo, la autora francesa Laurence Bertrand afirma que el primer *happening* data de 1952 y es una acción musical de John Cage en el Black Mountain Colleague (Bertrand, 2008: 230). Otros autores como Cirici destacan a Gutai como los primeros (Illa, 1979).

⁷⁴ Otras posibles influencias de Kaprow pudieron ser el expresionista abstracto Hans Hofmann o el historiador del arte marxista Meyer Shapiro, con quienes también había estudiado.

⁷⁵ En este caso ilustra los pasos a seguir en un programa que repartía entre los asistentes.

llamado “estética relacional”, una corriente en la que se priorizan las relaciones con el público.⁷⁶ Como he señalado en el capítulo primero, a pesar de la importancia que tuvieron sus primeros trabajos, recibió críticas por parte de *Fluxus* por considerarlo una institución en el sentido peyorativo, es decir, rechazaban su postura complaciente con los círculos del mercado artístico.

Kaprow es descrito como una *institución* porque consideran sus *happenings* productos comerciales, banales, vacíos de significado. Porque para *Fluxus* la función de la acción tenía que ser social y no festiva. Después de Kaprow, las acciones se extendieron como medio de expresión entre norteamericanos como Bruce Nauman, Mel Bochner, Yoko Ono, *The Living Theatre*, Vito Acconci, Martha Rosler o Adrian Piper, entre otros.⁷⁷

Siguiendo la máxima conceptual de que el arte no es un objeto que se compra y se vende, sino una idea que intercambiar, algunos como Bruce Nauman exploran las posibilidades del cuerpo como material de trabajo con el que plantear preguntas y hacer juegos de palabras que subrayan la importancia del lenguaje como medio y fin artístico. Cirici compara a Silvia Gubern con Yoko Ono porque, la artista de origen japonés, era considerada una precursora de la *performance* (Cirici, 1970). Ono realiza en Nueva York “*Cut Piece*”, una acción en la que invitaba a la audiencia a cortar trozos de su ropa con unas tijeras.⁷⁸ El encuentro íntimo entre la artista y la audiencia se convierte en símbolo de la pasividad y vulnerabilidad por su parte y de la violencia sexista y racista por parte del público. Ella es un símbolo de la cultura alternativa norteamericana y por ese motivo Cirici la

⁷⁶ La primera utilización del término “arte relacional” se le atribuye a Nicolas Bourriaud, quien lo utilizó como título de su libro *Esthétique relationnelle* (*Les presses du Réel*, 1998), y ya anteriormente, en 1996, en el catálogo de la exposición “Traffic” comisariada por él mismo. Estos estudios de los años noventa que recuperan las prácticas artísticas de los años sesenta traen como consecuencia una revalorización de las mismas. En este sentido es destacable la retrospectiva de la Kunsthalle de Berna (Suiza) en 2006 de Kaprow. Desde los mismos intereses se hizo en 2010, en el MOMA de Nueva York una retrospectiva de Marina Abramovic, en la que se reconstruyen algunas de sus acciones.

⁷⁷ Vito Acconci señala como primera exposición de arte conceptual la que organizó Adrian Piper en 1967 y exponían Weiner, Dan Graham y Joseph Kosuth (Moore, 2003: 83).

⁷⁸ *Cut Piece* se realizó por primera vez en Japón en 1964, en 1965 en Nueva York, y después en Londres. He podido consultar la versión de Nueva York (vídeo, b/n, sonido, 9 min 10 s) que formaba parte de la colección de vídeos de la exposición *React feminism a performing archive* de la Fundació Antoni Tàpies, junto con la versión de 2003 (vídeo, color, sonido, 46 min) realizada también por Yoko Ono. En 2003, casi cuarenta años después de que Yoko Ono la presentara por primera vez, reconstruyó la performance en el Teatro Le Ranelagh de París, como llamamiento a la paz y en contra del clima político vivido tras el 11 de septiembre del 2001. Pidió a la audiencia que enviase los trozos de ropa a una persona querida como símbolo de reconciliación. *Cut Piece* es una de las *Instructive Pieces* de Yoko Ono, que están basadas en una partitura y diseñadas con el objetivo de ser reconstruidas por otros. Algunos artistas aceptaron la invitación, y reconstruyen *Cut Piece*.

relaciona con Silvia Gubern, quien se inicia en el lenguaje conceptual con acciones como *Materia viva, materia morta* (1971).

Otro de los ejemplos destacados por los catalanes es *The Living Theatre*. Por ejemplo, Santos cita *Paradise Now* cuando explica sus experiencias en Nueva York a principio de los setenta. En la entrevista con David Castillo, expone algunos ejemplos de Nueva York que le habían impactado, y entre ellos destaca una versión de *Paradise Now* (Fig.10):

Uno muy escatológico, muy de teatro. Una obra de teatro, una mesa muy bien servida, salieron los actores con muy buena pinta, muy bien vestidos, dijeron algo, muy poca cosa, pero estaba bien cuidado, bien iluminado, se sentaron bien (...) El problema era una cena, no había ninguna comida, pero había una cena. Entonces ellos depositaron todos sus excrementos líquidos y sólidos, en su lugar correspondiente, y luego se lo bebieron y se lo comieron. Esto es el *Paradise Now*, es el *Living Theatre* (...) Por todo esto ya valía la pena la estancia en Nueva York (...) y después de aquí es muy difícil que te tuerzan en algún sentido (Castillo, 2008).

Se interesa por una de las compañías experimentales más antiguas de Nueva York, fundada en 1947, como una comunidad en la que se vivía bajo principios libertarios. Aunque sea una compañía teatral, la improvisación y la participación del público en sus espectáculos hace que algunos autores se refieren a sus obras como *happenings* (Lussac, 2004: 181). Lebel, en *Teatro y Revolución* (1969), se interesa por las motivaciones de este colectivo y hace un trabajo de investigación en el que incluye entrevistas a sus fundadores y también a los espectadores que asistieron a sus espectáculos en Europa a finales de los años sesenta, concretamente en Aviñón, Ginebra y París. Lebel se preocupa por la recepción del público, por el uso que hacen de las sustancias alucinógenas y la revisión de los principios anarquistas. Concretamente resalta que las principales influencias de la compañía son la concepción teatral de Antonin Artaud y la ideología anarquista.

La contribución al contexto europeo de la compañía fue impactante, y se centra en una gira que realizaron entre 1964 y 1968 aprovechando cinco años de libertad condicional. En este sentido el festival de Aviñón y la toma del teatro del Odeón de París marcan el clímax de un proceso revolucionario que será insuficiente para producir el cambio social que esperaban. Sin embargo, reforzarán las pretensiones de otros artistas como Jean Jacques Lebel y, en este sentido, cabe destacar que *The Living Theatre* es considerado como “el grupo americano que mayor influencia ha ejercido en los colectivos teatrales del mundo entero” (Oliva y Torres, 1994: 409).

Julian Beck y Judith Malina, sus responsables, convirtieron *Le Théâtre et son double* de Artaud en una especie de biblia, cuando en Europa había sido olvidado (Monleón, 1968: 4-5). Lo retomaron porque, del mismo modo que el propio Artaud, sentían la necesidad de acabar con el teatro clásico al servicio de la clase burguesa, y de reclamar su sentido cártico, es decir, la vuelta a los orígenes rituales y sacrificiales del mismo. Beck junto a Malina, conscientes de la necesidad del cambio social, promueven un teatro concebido como un movimiento anarco-pacifista a partir del cual organizan marchas y huelgas. La toma del teatro del Odeón de París en el marco del Mayo Francés o su encarcelamiento en Brasil en 1970 a causa de una participación agitada en una protesta, son pruebas del carácter subversivo de sus acciones.

Los inicios del *Living Theatre* tuvieron lugar en la sala de estar -el *living*- de la casa que compartían en Nueva York J. Beck, artista pintor, y J. Malina, concedora del teatro mediante Piscator. Allí actuaban para un público reducido, entre el que estaban John Cage y Merce Cunningham.⁷⁹ Del mismo modo que Cage se cuestionaba la jerarquía que somete la música a la danza -lo sonoro a lo visual y la sociedad al Estado- Beck y Malina se plantean las relaciones de poder entre director y actor, también para poner en evidencia otros tipos de dominación más amplios. Reivindican la creatividad del actor, su autonomía frente al director, porque consideraban que no deben ser marionetas que ejecutan de manera mecánica las instrucciones de otro, sino que deben liberar el cuerpo, la voz, y las pulsiones para construir, desde el interior, trabajos creativos. A partir del trabajo del actor se acercan a la improvisación, y se alejan de la literalidad de los textos. Al principio interpretan obras de Federico García Lorca, Gertrude Stein, W. Carlos Williams, pero después introducen otras escritas por sus contemporáneos. Su primer éxito fue *The Connection* (1958) de Jack Gelber, un drama sobre la adicción a las drogas, de reducción lingüística y verbal -a menudo improvisado, y presentado por drogadictos- que se relacionaba con la trama existencialista de los escritos de Jack Kerouak y Allen Ginsberg.

Santos repara en *Paradise Now*, un espectáculo estrenado en Europa -concretamente en Cefalú, Sicilia- y prohibido en el *Festival d'Avignon*. La edición de 1968 fue la más turbulenta de su historia a causa del enfrentamiento entre el *Living* y las autoridades francesas. Con el

⁷⁹ Forman parte de las vanguardias del contexto neoyorkino de los años sesenta y algunas de sus acciones fueron filmadas por Jonas Mekas, uno de los cineastas experimentales norteamericanos más reconocidos.

objetivo de *envolver al público en una alegría tal que lo imposible pareciese posible*, Beck lleva *Paradise Now* a la calle para provocar una revolución anarquista sin violencia (Fig. 10).

En la entrevista con Lebel, Beck lo explica de la siguiente manera:

Representar esta obra significa comprometer toda nuestra existencia (...) el paraíso vibra por completo (...) este es un estado de urgencia (emocional y político) (...) este ha de ser un TEATRO DE URGENCIA. [...] *Paradise Now* debería ser la preparación hacia una ceremonia sagrada que restituiría nuestra fuerza, nuestro impulso, nuestra intensidad y el conocimiento necesario para el viaje que tratamos de emprender (Lebel, 1969: 128).

Después de presentar *Paradise Now* en el *Cloître des Carmes de Avignon*, actores pero también espectadores, salen a la calle en una procesión festiva y el Ayuntamiento exige su retirada. Por su parte *The Living Theatre* hace pública una declaración de ruptura con el festival en la que señala que sus organizadores desean controlar la vida del artista para que el conocimiento y el poder del arte pertenezcan únicamente a los que pueden pagarlo. Después de este incidente la compañía presenta gratuitamente *Paradise Now* en pequeñas ciudades como Ginebra, hasta que deciden volver a los EEUU.

Con respecto a la apropiación de los ideales anarquistas es significativo que Beck, aunque frecuentaba la Liga de Jóvenes Comunistas, mantenga una posición crítica con respecto al comunismo, sobre todo gracias a la influencia de Paul Goodman, quien poco a poco le fue acercando a la ideología libertaria. En este sentido es significativo el estudio de André Rezler porque repara en las ideas sobre estética de los líderes anarquistas del siglo XIX (Proudhon, Tosltoji, Bakunin, Kropotkin) y cita las prácticas de John Cage y *The Living Theatre* como ejemplos para definir una estética anarquista. Rezler considera que la música aleatoria de Cage y los *happenings* del *Living Theatre* son formas en las que el ideal anarquista se extiende en el arte. El autor señala el *happening* como un “esfuerzo colectivo de sacralización” en el que es necesaria la apertura del espíritu y, con respecto a las acciones de Julian Beck y Judith Malina, afirma que favorecen la creación de la “comuna”, que reconocen la existencia de un artista en cada individuo y consiguen que el arte, la vida y la política formen una unidad (Rezler, 1974: 115). Según el autor, la estética marxista representa la tradición realista -refiriéndose a la corriente rusa del realismo socialista-, sin embargo la estética anarquista tiene un espíritu de ruptura, y las acciones de Cage y de *The Living Theatre* manifiestan este esfuerzo por extender los ideales anarquistas, a partir de técnicas de improvisación que permiten que no se establezca ningún principio, ni normas.

Siguiendo a Mircea Eliade, Reszler afirma que estos artistas son como miembros de una comunidad secreta y participan de una especie de sabiduría espiritual que se aparta de la moral imperante. Son heréticos, nuevos anabaptistas que participan de un descubrimiento en la celebración del rito (Reszler, 1974: 111).

Los miembros del *Living* fueron expatriados de EEUU, encarcelados, censurados porque sus acciones trataban temas como el desarme, la lucha racial, la libertad sexual, el uso de estupefacientes, lo que hizo que la compañía se convirtiera en una especie de chivo expiatorio de la sociedad que denunciaban. Igual que John Cage, Kossuth o Vito Acconci estaban convencidos del valor transformador del arte, pero ellos consideran que el teatro es el caballo de madera con el que se puede conquistar la ciudad (Ramón, 2005).



Fig. 10. *Paradise Now*, 1968

En este mismo contexto trabaja Vito Acconci, un artista valorado en el ámbito catalán y, por lo tanto, una referencia significativa. Por ejemplo, Jordi Benito se interesó por acciones que probablemente había conocido en la revista *Avalanche*, en la *V Documenta de Kassel* o en los *Encuentros de Pamplona* en 1972.⁸⁰ También Cirici cita a Acconci en *Serra d'Or* y Marchán Fiz clasificaba sus acciones como un ejemplo de *bodyart* relacionado con la fenomenología.

El contexto en el que Acconci da a conocer sus primeros trabajos a finales de los años sesenta es el mismo que Francesc Torres, Angels Ribé o Carles Santos descubrieron cuando se instalaron en Nueva York. Este contexto, que tanto atrajo a los catalanes, es descrito por Acconci en una entrevista con Yvonne Rainer y Christophe Walvelet (Walvelet, 2003), y

⁸⁰ Pilar Martínez Soto etiqueta a Vito Acconci en los *Encuentros de Pamplona* como representante del arte corporal, poeta y artista de EE.UU (Martínez, 2010).

afirma que Nueva York era una ciudad rebotante de actividades como el cine, la danza, el teatro. Después de haber estudiado en Massachussets y en Iowa, se instala en Nueva York, donde empieza a frecuentar el archivo de cine experimental de Jonas Mekas, festivales como el “*New York Films*”, donde descubre las películas “*Sleep*” y “*Kiss*” de Andy Warhol. Afirma que, igual que se esperaba un nuevo disco de los Beatles, cada año esperaba este festival con impaciencia para ver las nuevas películas de Godard.⁸¹ Se interesó por las vanguardias teatrales y musicales, por el *Ontological Hysterical Theater* y el *Judson Dance Theatre*. Descubrió los conciertos de Cage y Cunningham, le interesó -igual que a Carles Santos- los primeros conciertos de Steve Reich y las primeras acciones concierto de *Fluxus*. En este sentido es destacable su relación con el artista Jackson Mac Low que presentó obras con *The Living Theatre* en las que, como he señalado, se aproxima el lenguaje teatral al *happening*. Acconci asegura que, a diferencia de Iowa, en Nueva York todo estaba al alcance de la mano.

Era el hijo único de una humilde familia de emigrantes italianos llegados a Norteamérica en la década de los treinta. Sin embargo, aunque vivía en un barrio obrero, le parecía ser un príncipe y vivir en un castillo (Wavelet, 2003:14). Su familia lo mantuvo ligado a la cultura italiana⁸² pero, a pesar del empeño, recuerda tener ciertas reticencias durante su infancia con respecto a sus orígenes, a causa de los valores patrióticos norteamericanos que estaban presentes en los medios de comunicación. Explica que su padre apoyaba a los republicanos y, aunque hablaba frecuentemente de política en casa, las conversaciones derivaban en comentarios sobre música, literatura o teatro, por lo que le costaba distinguir entre lo que procedía estrictamente de la política o del arte. Antes de instalarse en Nueva York, daba sus primeros pasos en el mundo de la literatura en Massachussets, donde estudió literatura inglesa y se convirtió en el redactor jefe del fanzine del campus. Allí escribía historias pornográficas de sacerdotes y religiosas que evidenciaban fantasmas procedentes de su educación católica. En la Universidad de Iowa cursa un posgrado de escritura y sus textos fueron censurados -igual que en Massachussets- porque los consideraron influenciados por Sigmund Freud (Wavelet, 2003).

⁸¹ Acconci afirma que las películas de Godard son las que mejor encarnan toda la época de los sesenta y setenta. Se declara adicto a su cine (hasta *Mepris*) que en Nueva York se proyectó en 1964.

⁸² Asegura que su padre le daba a conocer películas de Federico Fellini y óperas de Puccini.

Siguiendo sus pasos literarios auto-edita -con Bernadette Meyer- una revista que llamaron *0 to 9*, la cual lo acerca a artistas con los que daría los primeros pasos en el arte de acción, es decir, con Dan Graham, Denis Oppenheim y Robert Morris. Acconci y Bernadette Meyer editaron seis números entre 1966 y 1969, en ellos primero difundían la obra de escritores relacionados con la *generación beat*.⁸³ Sin embargo, más tarde decidieron acercarse a lo que estaba sucediendo a su alrededor, y entran en contacto con contemporáneos como por ejemplo Sol Lewitt, quien les envió el texto *Sentences on Conceptual Art*, que forma parte de la base teórica del movimiento conceptual.

La revista *0 to 9* se convierte en una fuente de documentación que ilustra la escena de Nueva York a finales de los sesenta. Es un testimonio ejemplar de una generación que poco a poco iba haciéndose un hueco en la escena nacional e internacional (Moore, 2004: 72). De esa frenética actividad experimental, a Acconci, le marcaron especialmente las obras del *Judson Dance Theatre* (1962-1964) porque le hicieron entender la danza como un espacio para la investigación en el que no era necesario tener formación en danza.⁸⁴ También cita las *performances* que se realizaron en 1970 como acto de protesta contra la Guerra del Vietnam, en las que se quemaban banderas norteamericanas. A pesar de los ejemplos que cita como puntos de partida, remarca que las posibles fuentes de influencia se centraban en una red de interferencias diversas, de proyectos y discusiones que alimentaban sus curiosidades.

Fruto de su interés por la literatura, participa en los *Poetry Events* en el *loft* de Robert Rauschenberg, que le llevan a entender la acción como un paso más allá de la poesía. Acconci afirma que la motivación por las acciones tiene que ver con un cambio que se produce en su concepción de la poesía:

Se trataba de concebir una situación, de reunir las condiciones de una intervención que no se limitara únicamente a la página impresa, sino que requiriera otros medios. Por ejemplo: grabar un texto en una cinta emitiéndolo lo más rápido posible (...) dicho de otra forma no se trataba de escribir poesía, sino de desplegarla en el espacio real. De desplazar dicha práctica de forma tal que no solo se tratara de *leer* poesía, sino de actuar (Wavelet, 2003: 26).

Del mismo modo que Brossa buscaba la tridimensionalidad de las palabras con la poesía visual, Acconci exploraba los límites en el campo de la literatura. Afirma que cuando

⁸³ Aunque con respecto a la *Generación Beat*, Acconci afirma que aunque le interesó *El almuerzo desnudo* de Burroughs, en general se mantuvo distante porque consideraba que había demasiada violencia. Entre sus influencias literarias cita *Diario del ladrón* y *Santa María de las flores* de Jean Genet.

⁸⁴ Es significativo que este colectivo trabajaba siguiendo la concepción de acción de John Cage.

concibió *Following piece* -acción de perseguir a personas por las calles hasta que llegaban a lugares privados- lo hizo con la pretensión de salir del despacho de escritor y encontrarse con las historias de la calle. La acción era concebida como si le estuviera rogando a la gente que le llevase a algún sitio para ofrecerle alguna historia que contar (Moore, 2004: 73). Poco a poco, empezó a ver la página como un campo sobre el que desplazarse y moverse, impulsado por la necesidad de convertir las palabras en acciones.

Machán Fiz para explicar la relación entre las acciones de Acconci y la fenomenología - que definía como testimonios de la experiencia- pone de ejemplo *Seedbed* (1972), en la que Acconci se masturbaba, escondido en una rampa preparada debajo del suelo de una sala en la galería *Sonnabend* de Nueva York. Los espectadores paseaban por la sala vacía y, podían oírlo, pero no verlo. Acconci describe la acción del siguiente modo:

Estoy tendido bajo la rampa, me arrastro bajo el suelo sobre el que caminan los espectadores. Puedo oír sus pasos sobre mí... Estoy imaginándome fantasías sexuales acerca de sus pasos. No paro de masturbarme desde la mañana a la noche (VVAA, 2003:220).

En la galería no había nada que ver, sólo se podían oír los gemidos de Acconci. Utiliza el público como un objeto sexual y se lo hace saber para, de algún modo, hacerle sentir lo mismo que sienten los artistas que tienen como único objetivo vender. Haciendo sentir al público como un objeto sexual, está transmitiendo su rechazo, no sólo al artista vanidoso, sino al sistema del arte moderno basado en principios de observación y visualidad, defendido por Greenberg. Hace un análisis comparativo de esta acción, junto con *Broadjump* y *Claim*, consideradas ilegales (Fig.11):

Broadjump 71, for example, played on the notion of art as a commodity, of art for sale/love for sale; Claim played on the notion of sculpture taking-claiming-space; Seedbed played on the notion of the clean white space, the conventional, minimal-art space of that particular time. Or they may have involved questions of doing art: Broadjump 71 inserts the artist's private life into a public space that can bring that private life to a climax; Claim deals with notions of conviction-the artist as self-hypnotist; Seedbed deals with notions of imagination-the artist as sexual fantasist). Or they may have involved questions of experiencing art: Broad-jump 71 treats the viewer as a competitor and "john"; Claim turns the viewer into an aggressor, intruding on space the artist has claimed for himself; Seedbed turns the viewer into a sexual object who becomes part of the artist's sexual fantasy (Acconci, 1991:70).

Cuestiona la función del artista convirtiendo al espectador en competidor, agresor y objeto sexual. En *Broadjump 71* hace una crítica al arte como mercancía, ofreciendo al espectador el amor de unas mujeres que se anuncian a cambio de ganar una competición de salto contra él. Enfrenta, de manera directa, el tema de la adquisición del arte como una mercancía. La lectura de la acción se hace desde la comparación del amor de una mujer con

la adquisición de una obra de arte. Así, el mensaje que transmite es que el arte se debe adquirir del mismo modo que el amor, es decir, por medios que no tienen que ver ni con la competición, ni con el dinero. En *Claim*, defiende su espacio vital amenazando al espectador que se le acerca con un palo. Aquí está presente la crítica al sistema de mercado artístico, ya que enfrenta al espectador o posible comprador con la agresión que comete cuando pretende adquirir obras sin comprender las motivaciones de sus creadores.



Fig.11. *Broadjump 71* (Computer Convention Hall, Atlantic City, New Jersey), y *Claim* (Avalanche magazine offices, Nueva York). Ambas acciones de 1971.

Del discurso de Acconci se advierte un apego a las condiciones de emergencia del contexto social y político de EEUU. Concretamente, sus acciones se vinculan estrechamente a las peculiaridades de la ciudad de Nueva York. Por ejemplo, cuando explica la acción *Following Piece* señala que sólo podía tener lugar en una ciudad como Nueva York, porque si se hiciera en un pueblo o una ciudad pequeña sería denunciado por acosador. Afirma que era el ambiente general del momento el que le hacía obviar la posible “ilegalidad” de sus obras:

This was the end of the 1960s, the beginning of the 1970s: it was the time of demon-strations against the Vietnam War (which appeared to vali-date the effectiveness of individual and community action against what was called-or called itself-the establish-ment) (Acconci, 1990: 70).

Subraya la perspectiva contextual del movimiento conceptual que se aleja de la concepción evolucionista de Goldberg. Para reforzar esta postura Acconci no reconoce ningún lazo de unión con respecto a la herencia de las primeras vanguardias, en este sentido declara que conocía a los futuristas y dadaístas de oídas, de forma indirecta, y advierte que

algunos establecían con ellos una relación de alquiler pero él no tenía el propósito de convertirse en un arrendatario. La relación de alquiler a la que se refiere alude a las relaciones que algunos establecen con Duchamp, Breton, Ernst, Leger, Chagall quienes son acogidos en Nueva York cuando huyen de la represión nazi y la miseria de la posguerra. De ahí surgen, como he señalado, las colaboraciones entre Cage y Duchamp.

Acconci niega esta herencia e incluso considera detestable el expresionismo abstracto que, aunque a diferencia del dadaísmo o el futurismo, tenía un origen norteamericano, estaba relacionado con la inspiración. La generación de conceptuales concebían el arte como una actividad equiparable a cualquier otra, que tenía la finalidad de derribar las figuras de autoridad patriarcal y patriota que se habían reforzado con la victoria de la Segunda Guerra Mundial y el dominio financiero estadounidense de medio mundo. De este modo, las acciones de Acconci, se entienden dentro de un proceso de ruptura que no responde a una evolución operada en las formas desde las vanguardias europeas, ni del culto a lo instintivo del expresionismo abstracto, sino que el motor principal son las condiciones de emergencia que se dan en el contexto de Nueva York de los años sesenta.

Estas condiciones llevan a la población a manifestar un rechazo sistemático a la industria cultural, la discriminación racial y a reivindicar exigencias de igualdad desde colectivos feministas, homosexuales, de emigración que defienden, en general, la vulnerabilidad de las personas. Por ejemplo, la recurrencia en el tema de la gravedad en las acciones de Bas Jan Ader hacen referencia a la pérdida de control del ser humano en ese contexto opresor; los signos culturales a través del uso del coreano, francés e inglés en Theresa Hak Kyung Cha exploran las consecuencias del desplazamiento como experiencia personal. También la problemática de la emigración y el desarraigo personal que conlleva, fue un tema presente en Ana Mendieta. Por ejemplo, en *Sweating Blood* (1973) refleja un drama sostenido en el gotear lento de la sangre en la cabeza de la artista. El feminismo es un tema presente en Nancy Buchanan, quien propone una reflexión sobre la representación de la mujer en los medios de comunicación; o Martha Rosler que en acciones como *Semiotics of the Kitchen* (1975) evidencia la frustración y la angustia de las mujeres en la cocina. En este sentido son destacables las acciones mediáticas y multitudinarias de Leslie Labowitz y Suzanne Lacy, que contribuyen a destapar información sobre casos de violencia y explotación en Norteamérica.

Por ejemplo, Leslie Labowitz -influenciada por Beuys, con quien estudiaría en Alemania gracias a una beca Fulbright- entendió las acciones como un medio para provocar cambios sociales. En *Record Companies Drag Their Feet* (1971) hizo una protesta contra el uso de la violencia y las imágenes sexuales de mujeres en la publicidad de las empresas discográficas. En *Menstruation Wait* (1971) expone los efectos físicos y emocionales de la menstruación con la intención de que deje de ser un tabú social. Junto a Suzanne Lacy hizo *Three Weeks in May* (1977) en la que mostraban informes de violaciones a mujeres en la oficina central de policía de Los Ángeles, o *There are Voices in the Desert* (1978) en la que Lacy -para denunciar la explotación de las mujeres- posaba desnuda junto a tres corderos adornados con plumas que simbolizaban las bailarinas de Las Vegas. En el marco de las movilizaciones promovidas por Martín Luther King y Malcom X a favor de la igualdad de derechos de la población negra en Norteamérica, hay que destacar las acciones de Senga Nengudi, Lorraine O'Grady y Howardena Pindell que, además de denunciar el racismo, evidencian las represiones que esta comunidad tiene interiorizadas. Estas artistas que acabo de enumerar, no fueron referentes para el arte de acción catalán, sin embargo ayudan a configurar ese contexto de emergencia en el que se dan una serie de conexiones que retroalimentan las influencias que llegaron a Catalunya. Las acciones descritas -tanto de los que han tenido visibilidad internacional durante los años sesenta como los que no la han tenido- confirman que las prácticas de la acción en Norteamérica están estrechamente vinculadas al contexto cultural, social y político en las que aparecen, y que deben entenderse asociadas a la crítica a lo establecido -*the establishment*- que protagoniza una generación que cree en la capacidad de provocar cambios en la sociedad.

2.3. El contexto europeo

Tras la II Guerra Mundial emerge una Europa dividida en dos bloques antagónicos: por un lado, el comunista (también llamado del “socialismo real”), que ocupa todos los países situados al este de Austria, Suiza e Italia, a excepción de Grecia; y por el otro, el liberal o “capitalista”, que ocupa las democracias parlamentarias de la Europa occidental. Alemania queda dividida en cuatro zonas de ocupación de las potencias vencedoras, que entre 1948 y 1949 darán lugar a la constitución de dos nuevos Estados: la República Federal Alemana (bloque occidental) y la República Democrática Alemana (bloque socialista). Se trata de una Europa devastada por la II Guerra Mundial, hasta el punto que el gobierno de Estados Unidos decidió destinar una partida presupuestaria significativa a su recuperación con el objetivo de evitar su hundimiento económico, y al mismo tiempo, su conversión al socialismo real. El llamado “Plan Marshall” fue concebido, en buena medida, como un freno al comunismo, que parecía constituir la fuerza política más activa tras el fin de la II Guerra Mundial. Los países de la Europa occidental (Reino Unido, Francia, Bélgica, RFA...) serán grandes beneficiarios de este programa de ayudas, lo que impulsará su desarrollo económico. Pero Estados Unidos vinculó la concesión de la ayuda a la obligación de que el Partido Comunista no formara parte de los gobiernos de estos países, lo que convirtió a esta ideología en el principal marco de oposición al régimen establecido. Este hecho, unido a la potencia del comunismo en toda la Europa oriental, explica la gran influencia que tuvo esta ideología entre los medios intelectuales y culturales de las décadas de 1950 y 1960.

Sin embargo, el programa comunista experimentó varios cambios significativos durante el transcurso de estas dos décadas. El dominio de Rusia sobre los países de la Europa del Este empezó a hacer evidente el carácter opresivo que podía tener esta ideología (aparentemente encaminada a la “liberación de los pueblos”), lo cual se hizo especialmente patente en la represión soviética de las revoluciones húngara (1956) y checoslovaca (1968). Dos movimientos que estaban encaminados a pedir una mayor libertad de prensa y de

participación política dentro del marco teórico del marxismo. Pero fue quizá la denuncia pública de los crímenes de Stalin por parte de Krushev, ante el XX Congreso del Partido Comunista ruso, uno de los principales motivos de la crisis que empezará a experimentar el marxismo a partir de la década de 1960. Buena parte de los principales intelectuales del Mayo Francés (Foucault, Deleuze, Guattari...) forman parte de esta reacción a la concepción soviética del marxismo desde posiciones marxistas, o próximas a esta ideología. Esto también explica el gran desarrollo que tuvieron durante esta época los movimientos que se apartaban de la ortodoxia soviética, como el trotskismo, el maoísmo y el anarquismo.

Pero, en todo caso, no se entendería la fuerza que tendrán estos movimientos de la década de 1960 si no se tiene en cuenta también la reacción al tipo de sociedad que se estableció en Estados Unidos y la Europa occidental tras la II Guerra Mundial. Durante las décadas de 1950 y 1960 el gran progreso económico que experimentaron estos países vino de la mano del asentamiento creciente de la “sociedad de consumo”, es decir, la difusión de la comercialización de todos los aspectos de la vida y del consumo como una “necesidad”, o incluso, como adicción. En una época de optimismo consumista, como fueron los años 50, algunos miembros de la generación *beat*, como Philip K. Dick, ya empezaron a expresar su malestar ante los efectos de la sociedad de consumo. Por otro lado, en este período se asiste también a la difusión de los movimientos anticoloniales alrededor del mundo, lo que frecuentemente condujo a sangrientos enfrentamientos civiles y coloniales. El ejemplo más emblemático de este tipo de conflictos fue el de la Indochina francesa que, tras un sangriento conflicto, condujo a la creación de un Vietnam independiente (políticamente dividido, entre comunistas y anticomunistas), que inmediatamente se sumergió en otro conflicto peor con Estados Unidos. El enfrentamiento mundial entre las superpotencias de Estados Unidos y la Unión Soviética por el aumento de sus respectivas áreas de influencia explica la difusión de este tipo de conflictos, que en el mundo árabe y buena parte del continente africano también tendrán un carácter violento. Finalmente, el desarrollo del armamento atómico por ambas superpotencias durante los inicios de la Guerra Fría desencadenó una secuencia de amenazas mutuas que podían terminar con la vida de buena parte de la población mundial, lo cual creó una situación de tensión constante y miedo que fue aprovechado frecuentemente por los líderes políticos norteamericanos, europeos y soviéticos para establecer un férreo control sobre sus respectivos países.

La reacción a este clima de tensión da lugar a la aparición de movimientos juveniles que se oponen a este tipo de opresión y control estatal, no sólo a nivel político, sino también a nivel moral, con la imposición de valores tradicionales en lo relativo a la sexualidad y a la obediencia de autoridad del padre, el profesor o el patrón. Por todo ello, la lucha por la expresión de la libertad individual en todos los niveles (político, creativo, sexual, intelectual...) será la tónica común de los movimientos contestatarios de esta época. El movimiento *hippy* de los Estados Unidos es quizá el más representativo de la reacción de muchos jóvenes al control social, las guerras, el consumismo y, en general, un tipo de sociedad que les había venido impuesto por herencia. Los movimientos de esta época no buscan tanto un cambio económico (ya que se trata de una época de crecimiento), sino el rechazo al carácter opresivo de la sociedad en que vivían. El Mayo Francés, las revueltas de Hungría y Praga, el movimiento de la Universidad de Berkeley, los disturbios provocados en Amsterdam, Berlín, Atenas o Milán fueron focos de agitación estudiantil, que también se hace presente en los movimientos vinculados a determinados estilos musicales, como el *punk*. Este contexto común es el que explica las similitudes que existen entre estos movimientos políticos y sociales con los temas y motivaciones que encontraremos en el arte de acción.

2.3.1. El Contexto Alemán: Joseph Beuys y Wolf Vostell

Las ansias expansivas de Alemania fueron la causa de la Segunda Guerra Mundial y por ello fue la más castigada en el acuerdo de paz de 1945. Este castigo tuvo fuertes implicaciones políticas; además de la devastación económica que sufrió, como el resto de Europa, su territorio quedó dividido entre las dos potencias más fuertes: la URSS y EE.UU, y en dos nuevos Estados: la República Federal Alemana (bloque occidental) y la República Democrática Alemana (bloque socialista). Su territorio es parte de la recaudación de guerra y cómo no están de acuerdo en este reparto, pronto inician un nuevo conflicto en la Guerra Fría, y la línea que separa el mundo en dos bloques pasa por Berlín. El pueblo alemán sufre un doble trauma colectivo. Primero, durante el nazismo, se extermina a la comunidad judía que formaba parte del pueblo alemán. El segundo trauma se produce cuando el ambicioso propósito de dominar el mundo es frustrado por la derrota de la guerra. Este pueblo

asume, no sólo que no será el centro del mundo, sino que su gran nación es dividida, desarmada, y controlada por sus enemigos. La parte intervenida por los norteamericanos (la República Federal) poco a poco, va recuperando la normalidad gracias a las ayudas económicas, e incluso algunos de los dirigentes nazis vuelven a ocupar puestos de poder, porque, en este sentido, EE.UU es flexible gracias a su ideario anticomunista. Sin embargo, la zona de Alemania dominada por los rusos será duramente castigada. De alguna manera, pretenden vengar las atrocidades que los nazis habían cometido con el pueblo ruso durante el período de entreguerras y establecen un férreo control sobre la sociedad alemana.

Algunos de los artistas del contexto occidental alemán que forman parte del imaginario colectivo de los catalanes son Joseph Beuys, Wolf Vostel o Klaus Rinke. Como he señalado, Wolf Vostel había participado en 1962 en el *Salón de Mayo* en Barcelona y después colabora activamente en las reuniones del *Institut Alemany de Barcelona*. Por otro lado, Joseph Beuys y Klaus Rinke participan en la *V Documenta de Kassel*. En este sentido son destacables las impresiones de García Sevilla sobre Josep Beuys cuando asiste a uno de sus seminarios:

En la documenta aquesta vaig entrar a una sala plena de gent, unes tres-centes persones al voltant d'un personatge que jo coneixia només de fotos que era Joseph Beuys, amb el seu bastó i els seus fieltros (...) Parlava en italià (...) sobre la democràcia directa, que s'ha de votar contínuament (...) Li vaig dir que jo venia d'un país que era feixista (...) Era com un Papa (...) en aquell temps que t'arribava tan poca informació.⁸⁵

La difusión de la obra de Beuys en EEUU - gracias a Willoughby Sharp en la revista *Avalanche*- contribuyó a que contara con un reconocimiento internacional y, por otro lado, conocer la obra de Joseph Beuys de primera mano contribuye a consolidar su papel como referente significativo en Catalunya, sobre todo en la obra de artistas como Jordi Benito, quien declara abiertamente su admiración por él.

La figura de Joseph Beuys ha sido controvertida por su obra, sus clases en Düsseldorf y por sus propuestas políticas; lo que lo lleva a ser un personaje a veces mitificado, y otras desprestigiado. Los estudios de su obra ponen el acento en aspectos biográficos. Por ejemplo, autores como Volker Harlan, Gabriel Cimaomo o Caroline Tisdall hacen hincapié en las relaciones entre su obra y sus vivencias en el contexto de la guerra. Otros autores como Benjamin Buchloh, sin embargo, creen que estas relaciones han sido exageradas y acusa a

⁸⁵ Véase Anexo 5. «Entrevista a García Sevilla».

Beuys de disfrazar los hechos y de confundir la realidad con sus invenciones (Ortuzar, 2011: 16).

Los aspectos biográficos a los que se refieren los autores citados son los siguientes: Beuys nace Kleve, un pequeño pueblo del bloque occidental de Alemania en el que sus padres trabajan como comerciantes. En la zona de Kleve hay una fuerte tradición católica lo que hace que su educación tenga como base principios morales católicos. En su adolescencia forma parte de las juventudes hitlerianas y durante la guerra fue piloto de caza -en la compañía *Luftwaffe*- de las fuerzas aéreas de la Alemania nazi, que sirvieron para llevar a cabo la guerra relámpago que planeaba Hitler en Europa. Cuando sobrevolaba Crimea en su bombardero es alcanzado por los rusos durante una nevada. A consecuencia del impacto se estropea el altímetro y el avión cae a tierra. En el accidente su compañero piloto muere, sin embargo él sobrevive gracias, sobre todo, a la ayuda de un grupo de tártaros nómadas que lo untan con grasa y lo envuelven en un manto de fieltro para sobreponerlo del frío. A los pocos días lo descubre un comando alemán y es enviado a un hospital militar.⁸⁶ El desenlace de este accidente se ha convertido en un referente obligado en la obra de Beuys.⁸⁷ Cuando se recupera vuelve al frente de guerra, es herido y hecho prisionero por los ingleses. Una vez terminada la guerra es liberado y empieza a formarse como escultor primero al lado de Wilhelm Lehmbruck -uno de los representantes de la escultura expresionista alemana- y después en la *Staatliche Kunstakademie* de Düsseldorf, donde -a principios de los años sesenta- trabajará como profesor. En 1961 aparece la primera publicación sobre sus obras. En 1962 colabora con *Fluxus*, en 1964 participa en la *III Documenta de Kassel*, en el Festival *Der neuen Kunst* de Aquisgrán, y Sharp difunde su obra en Nueva York, lo que hace que a finales de los años sesenta su reconocimiento sea internacional.

Las traumáticas experiencias colectivas como cualquier alemán que ha vivido el doble trauma -la época nazi y la humillación después de la guerra- pero también las individuales

⁸⁶ En sus acciones aparecen los materiales utilizados por los tártaros: la grasa y el fieltro. Hay una reflexión por parte de Beuys sobre las capacidades protectoras y de transformación de estos materiales. Por ejemplo en la obra que hace con *Fluxus, Eurasia (sinfonía preparada)* en 1963 alude a la máxima temperatura que soporta el cuerpo humano, utiliza el fieltro y la grasa, hay un piano preparado, en el que tocaban una sinfonía siberiana que acababa con una pieza de Erik Satie. Con esta acción Beuys buscaba quebrar las fronteras entre Europa y Asia, Oriente y Occidente, entre la intuición y la razón. El símbolo de la cruz partida simbolizaba para Beuys esta separación geográfica pero también ideológica entre los dos continentes.

⁸⁷ Benjamin H. D. Buchloh señala a Rosalind Krauss que nadie nunca ha comprobado el accidente de avión en Crimea. Pone en duda los episodios biográficos de Beuys porque sospecha que hay una planificación deliberada de su propia leyenda. Para tratar este tema Cimaomo hace referencia a la obra: *Joseph Beuys. The Essential*. Alain Borer. Thames and Hudson. Londres, 1996.

como estar al borde la muerte -según su biografía- hace que Beuys construya un discurso en el que están presentes constantemente la idea de resurrección y salvación. Según Beuys, del mismo modo que él había sido salvado por los tártaros, el pueblo alemán -y después la humanidad entera- sería resucitado y devuelto a la vida después del trauma que supuso la Segunda Guerra Mundial. Para que esto ocurra, para salvar el pueblo alemán -y la humanidad - atiende a cuestiones políticas-económicas desde una vertiente mística.

Con la consigna de que “cada ser humano es un artista” no sólo quiere mostrar su descontento con el elitismo del mundo del arte -que señala la genialidad como una cualidad reservada a ciertas personas- sino reivindicar el potencial de transformación social que está implícito en la creatividad humana (Salmerón, 2006). Creía en el poder transformador de la creatividad que, no era privativa del arte, sino de cualquier actividad en la que interviniera el ser humano, porque la creatividad era la ciencia de la libertad (VVAA, 1986:44).

Cada ser humano es un artista porque tiene la capacidad de transformar el sistema político-económico que lo gobierna. Considera que el arte, la creatividad, la sociedad y la libertad están sometidos a las manipulaciones de la Iglesia, el Estado y la economía, y sólo el ser humano puede liberarse de estas dominaciones. Esta idea está relacionada con la teoría sobre democracia directa, que radicaba en una firme confianza en la capacidad comunicativa y creativa de los seres humanos que hace viable el plebiscito para dirimir cuestiones públicas. Uno de los objetivos de Beuys era promulgar una ley para el plebiscito por la que todos los individuos pudieran decidir sobre las cuestiones políticas.⁸⁸

La época de apertura que se vive en el bloque occidental de Alemania, hace que Beuys, aunque no tenía una formación específica, entra como profesor de escultura en Düsseldorf. Haber reconocido ante sus alumnos esta falta de formación o su oposición a los *numerus clausus* en sus clases, son algunos de los argumentos que utiliza para la formación de una educación popular y libre, pero estas cuestiones lo llevan a emprender una batalla jurídica con la *Kunstakademie* de Düsseldorf donde trabajaba. Su labor docente le lleva a reflexionar sobre el papel de la educación en la sociedad, una cuestión fundamental para poner a funcionar la democracia directa que defendía, porque para que las personas puedan decidir

⁸⁸ En este sentido es destacable que en 1970 funda la “Organización de los no-electores”, en 1971 la “Organización por la democracia directa por el referéndum popular”. En 1973 apuesta por la creación de una escuela internacional libre para la creatividad y la investigación interdisciplinaria.

sobre cuestiones públicas es necesario concienciarlas de la responsabilidad que asumen. Entonces es necesario cambiar el sistema educativo y hacer obras de arte que contribuyan a esa concienciación.

Con respecto a las cuestiones económicas, destaca su posicionamiento en contra del sistema productivo de la sociedad consumista, porque considera que la orientación de la producción está pervertida, degenerada porque no atendía a satisfacer las necesidades de los individuos, sino a mantener unos niveles de consumo marcados por las industrias productoras. Afirma que el Estado del Bienestar conseguido en Europa después de la Segunda Guerra Mundial no es el de la felicidad, sino el del funcionamiento de unas redes comerciales que tienen como consecuencia la injusticia, el hambre, la aculturación, el entretenimiento vacío y la destrucción del medio ambiente (Salmerón, 2006).

Por ejemplo la acción *7000 Eichen* (1982), realizada para la *Documenta VII de Kassel*, es una prueba de su compromiso con el medio ambiente. Consistió en plantar 7000 robles - representados en la sala de la *Documenta* por 7000 piezas de basalto-, y se llevo a cabo gracias a la participación de voluntarios. Según Beuys, cada uno debía participar según sus necesidades y sus posibilidades, porque no todos pueden invertir la misma cantidad ni de capital, ni de tiempo en el proyecto, sin embargo son igualmente beneficiarios porque necesitan un medio ambiente de calidad para sobrevivir. Plantar 7000 robles es un ejemplo de su concepto expandido de arte que le lleva a denominar estas acciones esculturas sociales. Con ellas buscaba alternativas políticas, educativas y económicas a las consecuencias negativas que ha tenido el desarrollo de las redes del mercado internacional y los desajustes del consumo en la sociedad.⁸⁹

Como alternativa al vacío que produce este cuestionamiento sobre la fe en el progreso, propone la fe en las fuerzas anímicas. En este sentido se aproxima a las teorías de las ciencias espirituales de Rudolf Steiner, y su discurso político alcanza una vertiente mística. Afirma que:

Le matérialisme a deux fonctions: la première est la paralysie totale de vieilles forces spirituelles, l'autre est la préservation de critères précis de connaissance intellectuelle pour tout concept de connaissance scientifique (VVAA, 1986:31).

⁸⁹ En este sentido es destacable su candidatura política al Parlamento Europeo con el Movimiento ecológico alemán en 1979.

Cree que el materialismo -o el discurso del progreso- ha paralizado las fuerzas espirituales y además ha preservado todo el conocimiento intelectual al conocimiento científico. La fe en el progreso y en la ciencia ha contribuido al desarrollo material y económico de la sociedad, sin embargo ha provocado la desaparición de valores espirituales. En el siglo XIX, tanto Steiner como Nietzsche desconfían de la idea de progreso como algo positivo e incuestionable. Sin embargo, después de las dos guerras mundiales, esta desconfianza se expande entre los intelectuales que perciben como la humanidad se destruye a causa de la instrumentalización de ese progreso. Un ejemplo significativo es la elaboración de armas nucleares tanto por parte de la URSS como de EE.UU durante la Guerra Fría, porque evidencia como el avance tecnológico ha alcanzado la posibilidad de destruir el planeta entero con un solo botón de mando.

Beuys es sensible a los debates intelectuales sobre la idea de progreso y con sus acciones busca alternativas a esa fe que ha dominado desde el siglo XIX. Una de las alternativas ante el vacío ideológico que crea la desconfianza en el progreso es la atención al medio natural, a las religiones ancestrales ligadas a la naturaleza y a los animales. El totemismo centra su atención en las relaciones entre el ser humano y el medio natural, y en los vínculos de parentesco entre los seres humanos, los grupos, la familia, los clanes. Así asume la función de chamán, es decir, se encarga de mantener la fluidez comunicativa entre su clan de humanos y el resto de seres vivos, animales y plantas.

Considera que el reino animal es superior a la especie humana porque tiene una energía y una intensidad vital próxima a lo sagrado. Los animales emiten mensajes que el ser humano debe comprender. Por ejemplo, se interesa por el orden de la producción social y colectiva de las colmenas. Observa cómo la abeja reina preside una creación social y ordena las fuerzas de la comunidad para transformar el polen y el néctar en miel. En la *VI Documenta de Kassel* presenta una bomba de miel para explicar la estructura organizativa de la Universidad Universal que pretendía fundar siguiendo el modelo propuesto por las abejas en la colmena.

Beuys utiliza diferentes animales -liebre, ciervo, abejas, cisne, caballo, coyote- como elementos simbólicos. Por ejemplo, en una de sus acciones más mediáticas *I like America and America likes Me* (1974) llega a Nueva York en avión, se traslada envuelto en fieltro en

una camilla -porque no quiere entrar en contacto con el suelo americano como señal de rechazo a la política imperialista de Norteamérica contra Vietnam- y allí es encerrado con un coyote durante días. El coyote, animal originario del continente norteamericano, funciona como símbolo identitario de la cultura aborígen. Simboliza la colisión de culturas que trajo como consecuencia la aniquilación de los indios, como una minoría que no funcionaba dentro del nuevo sistema social. La acción simbólica de convivir con el animal hace que Beuys pueda llegar hasta la opresión de la comunidad india y la posible culpabilidad reprimida por parte de la civilización norteamericana. Si el reino animal es superior al humano, la energía y la intensidad vital del coyote aproxima a Beuys a lo sagrado a partir de la transmisión de un mensaje sobre este conflicto. Se interesa por la libertad y la propiedad del pueblo indio, porque los indios eran libres y exterminarlos se contradecía con la idea que propagaba el gobierno sobre América como una tierra de libertad y oportunidades. A partir de la convivencia con el animal, Beuys trata de llegar al origen de esa contradicción y de reconciliarse con EE.UU., una potencia imperialista que oprime Vietnam y además impone a Europa un sistema económico degenerado.

Los animales adquieren un valor simbólico y, en este sentido, su obra alude al concepto de “texto escribible” de Barthes, “ópera abierta” de Eco, “juego del lenguaje” de Wittgenstein o “investidura simbólica” de Cage, porque requiere una lectura activa por parte del espectador que le permite ser crítico con la dimensión simbólica de las estructuras de poder. Este requerimiento es lo que entronca su obra con los presupuestos del arte conceptual, sin embargo la finalidad de esta interacción, es que el espectador refuerce vínculos con lo espiritual, que recupere la fe, porque la ruptura con la tradición cristiana - que trajo consigo el progreso y los desastres de la guerra- hizo que los individuos dejaran de creer en lo inmaterial, por ello Beuys considera que a partir del arte se deben afianzar los vínculos con lo espiritual.

Je réclame donc une meilleure forme de la pensée, de la sensation et de la volonté. Ce sont les véritables critères esthétiques. Mais on ne doit pas les juger uniquement sur leurs formes extérieures, on peut déjà les juger à l'intérieur de l'être humain lui même, on peut les y observer. Alors nous savons tout d'un coup que nous sommes des créatures spirituelles (VVAA, 1986:34).

Los verdaderos criterios estéticos están en relación directa con los éticos. El libre albedrío que deviene con el ateísmo puede llevar a la corrupción y a la perversión. Beuys afirma que ante el ateísmo, los humanos esperan alguna cosa, algún Dios, algún Cristo, pero no reciben

nada, ni a nadie. Sin embargo en esas situaciones límite se les ofrece una fuerza que deben utilizar para recuperarse, para salvarse. Beuys afirma que, ante la desesperación, el ser humano abandona la creencia en cualquier religión, ante esta situación de desaliento propone una relectura de los pasajes bíblicos. Señala que en sus primeras acciones tuvo mucho que ver el cristianismo porque en ellas se plantea la necesidad de comportarse siguiendo una firme conducta moral que el cristianismo había logrado imponer en las generaciones anteriores (VVAA, 1986:30). Subraya las posibilidades de esa fuerza interna que tiene el ser humano a partir de este pasaje:

L'homme y est en haut de sa conscience (...) Le sommet est toujours le plus haut point de l'être humain, à l'intérieur de lui-même, c'est la falaise absolue, c'est le haut. C'est ce qui, de loin, m'intéresse le plus dans le sermón sur la montagne: se détacher totalment de la tradition, l'indépendance de l'être humain (VVAA, 1986:32).

Este fragmento es una especie de premonición que explica que en el interior de uno mismo está el abismo que nos puede llevar a la independencia. Se puede resucitar de la falta de fe a partir de la fuerza interior, y con ella se puede poner en funcionamiento una democracia directa que substituya el poder de los partidos políticos por el poder de los individuos.

Por su parte, Wolf Vostell establece una relación estrecha con el panorama español. Fruto de esos vínculos funda en 1976 el Museo Vostell en Malpartida, un pueblo de Cáceres. Aquí se han celebrado encuentros de artistas interesados en el arte de acción. Por ejemplo, Concha Jerez destaca la importancia de estos encuentros en sus primeras acciones en los años ochenta.⁹⁰ Esta estrecha relación con España hace que constituya contactos con el ámbito catalán. Como se ha señalado en la introducción de este capítulo, Teresa Camps subraya el impacto que provocaron sus *decollages* en el Salón de Mayo de Barcelona a principios de los años sesenta. Bartolomeu Ferrando insiste en la importante huella que le deja su colaboración con el Instituto Alemán de Barcelona a principios de los años setenta.⁹¹ Instalaciones como *Calatayud* en 1974, en colaboración con Dalí en 1978 o la antología que le dedicó la Fundación Miró en 1979, confirman sus estrechos lazos con el ámbito catalán.

⁹⁰ Entrevista a Concha Jerez de Imma Prieto y Denis Blacker. Realizada en el marco de la exposición *Re act feminism*. Live Art. Archive. Girona.

⁹¹ Véase Anexo 6 . «Entrevista a Bartolomeu Ferrando».

Pilar Parcerisas también subraya la presencia de Vostell en Catalunya y afirma que hay constancia de una acción temprana en la plaza de Catalunya en 1962, sin embargo señala *Derrière l'arbre (Duchamp no ha comprendido a Rembrandt)* realizada en colaboración con la Galería G en 1976 como su primer *happening* en España (Parcerisas, 2007:474).

De la misma manera que Beuys, Vostell manifiesta en sus acciones las traumáticas experiencias vividas en Alemania durante los años de la guerra y la posguerra. Vostell nace en Colonia y era de origen judío. Por ello cuando se produce el alzamiento nazi se ve obligado a trasladarse a Checoslovaquia con su familia y, en 1945, regresó a Alemania tras la capitulación. Vostell explica que el viaje de vuelta lo hizo andando y pudo ver los efectos de la contienda en ciudades como Praga, Dresde, Kassel. En sus pinturas, *décollages* y acciones hay una continúa alusión a acontecimientos históricos como los efectos del Holocausto, la masacre de Corea, la guerra de Vietnam, el asesinato de Kennedy o la caída del muro de Berlín en 1989.

Una vez terminada la guerra estudió pintura y litografía en Colonia y en la *Ecole Nationale Supérieure de Beaux Arts* de París, donde descubre la técnica del *décollage*, a partir del rasgado de carteles adheridos a vallas publicitarias. Después fue alumno de Beuys en Düsseldorf y, como su maestro, empieza a entender la práctica artística como una plataforma para la transformación social. Para lograrlo no elabora una teoría amplia sobre cómo debe actuar la humanidad para producir ese cambio, como hizo Beuys, sino que se centra en el ataque a las políticas dominantes a través de la subversión de sus códigos de alineación. Por ejemplo, en sus *decollages* pone de manifiesto la manipulación a la que estamos sometidos utilizando los propios instrumentos del Poder; en este caso el cartel publicitario, pero roto, arrancado, destruido.

En el discurso de Vostell hay una crítica al discurso del progreso y a la cultura industrial como en Beuys y en Lebel. En sus *collages* y *decollages* devuelve la perspectiva crítica que el *pop art* había perdido. Bartolomeu Ferrando subraya la importancia de su técnica de *bettonages*, con los que entierra con hormigón vagones de tren, coches, tractores, televisiones, bloquea manos, piernas. Estas acciones aluden al empleo intensivo de este material que ofrece cómodas soluciones arquitectónicas y su uso se expande para la ampliación de superficies urbanas fruto del crecimiento económico de los años sesenta. Sin

embargo produce un fuerte impacto ecológico en zonas como la costa mediterránea . Vostell utiliza el hormigón como símbolo del proceso de opresión, angustia y alineación que sufre nuestra civilización (Lozano, 1988).

Miss Vietnam (1967), *Estragos de la guerra* (1973), *Danae de Tiziano* (1976) o *Dèriere l'arbre* (*Duchamp no ha comprendido a Rembrandt*) (1976) son algunas de sus acciones. En *Estragos de la guerra* (1973) recurre a la guerra de de la independencia representada por Goya y la compara con la guerra de Vietnam. En los bocetos previos de esta acción dibuja una mujer con el sexo aprisionado con hormigón que, según Lozano, simboliza la violación de las mujeres en Vietnam (Lozano, 1988: 253). Para *Danae*, inspirada en la pintura de Tiziano, instala una ducha y unas mujeres se salpican de pintura y agua en un camión junto a unos descargadores de carbón en Berlín. Según Lozano mientras que Tiziano representa a la mujer (Danae) en reposo, Vostell la presenta en un momento desagradable porque el camión simbolizaba las deportaciones, las duchas de gas en los campos de concentración (Lozano, 1988: 254). La autora afirma que Vostell alude a la perturbación del ser humano durante esos años de asimilación de traumas posbélicos y nuevos mecanismos de control (Fig.12).

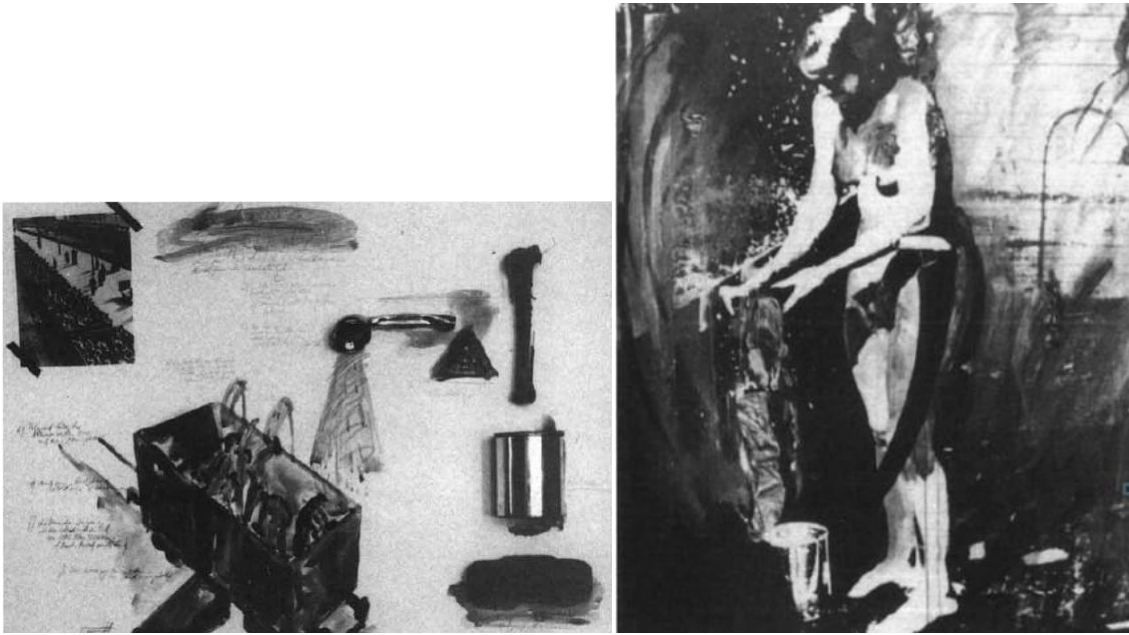


Fig.12. Boceto de *Dánae recibiendo la lluvia de oro* de Tiziano, e imagen de *Dánae*, de la serie "Lluvia" (1976).

Parcerisas transcribe el guión original de la acción *Dèrriere l'arbre* (*Duchamp no ha comprendido a Rembrandt*) que se realiza con el apoyo de Agustí Coll (director de la Galería G). Vostell invita a los participantes a usar líquidos; externos (agua y perfume) e internos, (sangre y orina). En una cantera del Garraf y siguiendo las pautas de Vostell, se cubren la cabeza, orinan, dan sangre, se perfuman. De nuevo utiliza una referencia a artistas consagrados para hacer una relectura a partir de las acciones. En el subtítulo de la acción deja constancia de su reinterpretación de una pintura de Rembrandt en el que representa a un hombre orinando *Detrás del árbol*. Con ello, afirma Parcerisas, Vostell quiso reprochar a Duchamp el no haber introducido la acción en el arte, como sí parecía que lo había hecho Rembrandt, a pesar de que su medio de expresión era más tradicional que los objetos encontrados.

Las acciones de Vostell adoptan un contenido que también depende de la aportación del espectador. Requieren de una participación externa, interpretativa, por parte del público. Esta adopción de un lenguaje abierto a interpretaciones diversas está en relación, como vimos, con el programa conceptual norteamericano. Sin embargo Vostell considera esta corriente neutra ideológicamente, porque no se ocupa de la tragedia del ser humano (Lozano, 259). Esther Ferrer subraya este punto controvertido entre Vostell y el arte conceptual norteamericano, transcribiendo las palabras del propio Vostell:

Los norteamericanos no quieren recordar desastres o tomar posición crítica (...) Es quizá por eso por lo que no me interesa el arte actual norteamericano, porque excluye la tragedia del hombre (Ferrer, 1985: 26).

En este sentido Vostell reconoce la influencia del crítico de arte McLuhann, de Gaston Bachalard y de algunos presupuestos de la psicología jungiana (Cortés, 2005: 273). Igual que Beuys manifiesta sus preocupaciones políticas con respecto a la sociedad de la posguerra. Sin embargo, mientras que Beuys proponía una estrategia de transformación profunda que implicaba un cambio que afectaba a todo el sistema político y económico, Vostell propone críticas efectivas a corto término. Beuys tiene el ambicioso plan de crear un nuevo mundo, y Vostell hace una crítica concreta a la opresión a la que está sometida la sociedad de la posguerra. Su asistencia al *Symposium Internacional Art Destruction (DIAS)* celebrado en el Centro de África en el Covent Garden de Londres en 1966, contribuyó a reforzar su interés por el proceso de fragmentación social, que puso de manifiesto en sus *decollages*, pero también en sus acciones.

2.3.2. El Caso Vienés

El arte de acción en Viena causó interés y desconcierto entre sus contemporáneos. Los accionistas vieneses fueron citados por Jean Jacques Lebel, Alexandre Cirici y Simón Marchán Fiz como casos excepcionales, sobre todo, por la violencia de sus acciones. De alguna manera, esa excepcionalidad está relacionada con el adjetivo vienés, que tiene unas connotaciones que implican algo más que la revisión del contexto político y social de posguerra. A diferencia de los análisis que atañen al arte de acción en Norteamérica, Alemania y Francia, en el caso de Viena es importante además esta particularidad, o carácter específico, que tiene un origen anterior. Lo vienés tiene que ver con un carácter propio fraguado en cambios políticos, territoriales e ideológicos que ha sufrido Austria durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Estos rasgos específicos del devenir histórico de Austria están estrechamente ligados a las manifestaciones artísticas y culturales. Su especificidad se manifiesta tanto en disciplinas artísticas, como en filosofía o psicología. Desde mediados del siglo XIX las contribuciones de

artistas e intelectuales vieneses no se pueden entender fuera de este contexto. Por ejemplo, el origen del psicoanálisis está estrechamente vinculado a los casos de histeria de los pacientes de Sigmund Freud, es decir, no se puede entender lejos de las particularidades de la sociedad burguesa vienesa de principios de siglo.

Schorske se refiere a Austria como un invernáculo cuyo calor era proporcionado por la crisis política liberal (Schorske, 1981). Durante el siglo XIX, Austria -igual que España y Rusia- era un gran imperio que iba perdiendo influencia en el marco internacional. Se caracterizaba por encabezar la resistencia al liberalismo. Así, en Austria, a diferencia de Inglaterra, Francia o Bélgica, se produjo una lenta introducción de la industrialización y persistió un predominio del sector agrícola, que explica el escaso desarrollo de la revolución liberal. Aunque hubo intentonas revolucionarias, fueron reprimidas duramente por gobiernos conservadores anclados política y económicamente al Antiguo Régimen.

El rechazo de la industrialización y del liberalismo por parte del emperador Francisco José, fue una de las causas de la progresiva pérdida de poder económico del imperio austríaco, cada vez más dominado por las economías liberales británica, francesa y alemana. Además, el imperio austro-húngaro tuvo que someterse a una fuerte disminución territorial como consecuencia de las unificaciones alemana e italiana.

El siglo XIX ha sido conflictivo en toda Europa porque se produce un cambio de mentalidad, a partir de un cambio en las estructuras económicas y políticas derivadas de la industrialización. Los contrastes ideológicos, políticos y económicos entre clases sociales son una característica común. Sin embargo en Austria, estos contrastes se ven acentuados. Durante el proceso de desintegración, Viena, la capital del imperio, aunque intenta disimular esas pérdidas, presenta grandes diferencias económicas, ideológicas y culturales entre su población: la pobreza de extramuros contrasta con el lujo del intramuros, los valores conservadores del emperador con los valores liberales de la emperatriz y su hijo.⁹² En este sentido, es remarcable también que las circunstancias dramáticas de la vida del

⁹² Francisco José era un emperador conservador, defendía los fundamentos del Antiguo Régimen. El temor que le provocaban las revueltas burguesas en países como Francia o Inglaterra, le hicieron mantener un orden férreo en su país, fomentado por un rígido control burocrático. También rechazaba los adelantos técnicos relacionados con el desarrollo industrial. Su esposa Sissí, en cambio, es un personaje histórico rodeado de leyendas sobre todo por su inconformismo. Su hijo Rodolfo escribió sobre las carencias de la nobleza y la monarquía austríaca. Se suicidó porque su padre le había obligado a casarse con una mujer que no quería.

emperador -las muertes precipitadas de su esposa, hijo y hermano- hicieron que creciera el culto a su persona, por el contrario muchos artistas e intelectuales criticaron el carácter reaccionario y contradictorio de su política.

La derrota unánime del Antiguo Régimen en diferentes países extranjeros hizo que la débil masa social burguesa austríaca -integrada, sobre todo, por judíos y alemanes- compartiera el poder con la aristocracia. Esto pone de manifiesto un “forzado” liberalismo, basado en una ideología inerte que se centraba únicamente en la libertad de comercio. Dominaba una alta burguesía que había llegado al poder, no por esfuerzo propio a partir de una conciencia de clase como había pasado en Francia o Inglaterra, sino que alcanzó el poder sin lucha y sin interés por el progreso -en este sentido es significativo que hubo inventos como la máquina de coser o la hélice de barco que nadie comercializó- porque el objetivo de esta nueva clase- más propio de una mentalidad aristocrática- era adaptarse de un modo rápido al cambio estructural de Europa y mantener así su poder.

Una de las consecuencias de esa mala adaptación del liberalismo fue la entrada masiva de judíos a Viena. Esta medida liberal daría lugar a uno de los contrastes sociales más acusados: el violento antisemitismo en relación con la creciente población judía.⁹³

Los acusados contrastes -económicos, políticos y culturales- dan como resultado una población marcada por una psicología colectiva caracterizada, sobre todo, por el fingimiento que oculta el complejo de inferioridad que suponía, por un lado, el agudo conflicto interno y, y por otro, la continua pérdida territorial y económica a la que estaban sometidos. Esta doble moral se manifiesta en que, a pesar del desmoronamiento de Austria, Viena seguía proyectando una imagen de capital de gran imperio. Schiller, a finales del siglo XVIII, compara a Viena con el pueblo de los feacios de la Odisea, por su idílica paz, y señala que allí siempre parecía ser domingo (Valverde, 1990).⁹⁴

⁹³ Aunque Francisco José intentó poner en práctica una política a favor de los derechos de los judíos, cedería la alcaldía de Viena a Lueger, un político antisemita, nacionalista y cristiano que aplastó los valores liberales y, sobre todo, frustró psicológicamente a la población judía, cuya presencia era significativa a nivel intelectual y económico. La primera generación de judíos que llegó a Viena a mediados del siglo XIX vendía ropas o arreglaba cacharros, y la tercera generación invadía la vida intelectual y política. En 1900 la tercera parte de los universitarios eran judíos.

⁹⁴ Para entender el fin del imperio, es significativa la exposición universal de Viena de 1873: el gran ritual de las naciones y escaparate de poder político. Resultó ser otro presagio del fin porque el gasto descontrolado -

En este contexto, el papel del arte oficial es el de preservar esa ocultación, es decir, disimular la situación decadente por la que pasa el imperio. Al referirse a esta situación, Stefan Zweig afirma que hay una reorientación del orgullo patrio -asociado normalmente a los éxitos militares- hacia el ámbito artístico (Zweig, 2001). El teatro, la música, la opereta, el vals de los salones son algunas de las formas de distracción que impulsa el gobierno para evadirse de esa decadencia.

Como reacción a estas propuestas artísticas destinadas a entretener y distraer surge en 1897 la Sezesión Vienesa, con Gustav Klimt a la cabeza. Schorske hace referencia a esta corriente como una muestra de rebelión edípica colectiva, representada por jóvenes en contra de la autoridad cultural paternal que habían heredado. Ajenos al salón y los cafés que frecuentaba la élite cultural vienesa, el círculo de Klimt surge como una especie de subcultura que, según Josep Casals, surge a partir de la voluntad de verdad y en contra de “la cultura del Ring” (Casals, 1990: 103). En el cambio de siglo el conjunto urbano del Ring - que sigue el curso de las antiguas murallas medievales y separa el centro de los suburbios de Viena- se convierte en símbolo del liberalismo forzado, mal adaptado, que fue blanco de críticas de diferentes artistas e intelectuales, como por ejemplo el arquitecto Adolf Loos.⁹⁵ Por ejemplo, Valverde describe el Ring como un “conjunto triste, teatral, como una vestidura vacía pero que refleja un tiempo de gloria” (Valverde, 1990: 37).

Klimt en pintura, igual que Loos en arquitectura, apuestan por un tipo de arte que encuentre el sentido que se perdió entre el vals y la opereta, que revele la verdad. Con respecto a la pintura anterior, eliminó lo ornamental, lo accesorio de los fondos para dejarlos planos, y acentuó las líneas sinuosas en sus dibujos. Sin embargo, en esta búsqueda de la verdad, Casals señala que su alumno Egon Schiele fue más allá, afirmando que con respecto a Klimt:

con el que tenían la intención de ocultar la decadencia- provocó el hundimiento de la Bolsa. Entre las inversiones para lucir la ciudad destaca la construcción del Parlamento, el Ayuntamiento, la Universidad, el Teatro y los Museos de historia Natural y de Arte.

⁹⁵ Adolf Loos es uno de los intelectuales destacados de este contexto de fin de siglo en Viena. Entre 1893-1896 estuvo en Estados Unidos y la cultura anglosajona le influyó decisivamente en sus criterios estéticos, que definiría en el artículo *Ornamento y delito* de 1908. Estos criterios tenían como base principal el abandono del adorno y los elementos decorativos. Los escandalosos episodios biográficos de Loos -acusaciones de pedofilia, enfermedades de contagio sexual, relaciones familiares tormentosas -, igual que los de Schiele, se relacionan también con este particular contexto social.

Somet el repertori ornamental i simbòlic de Klimt a un ràpid procés d'expurgació i dessacralització (...) renúncia obertament a la coartada de les convencions de bellesa i concentra l'interès en el cos com a seu de plaer i del dolor. Si Klimt embolcallava les figures en un marc d'opulència que esvaïa els límits entre anatomia, vestit i entorn, Schiele despulla els cossos de tot revestiment (...) i els deixa suspesos en el buit. Ja no hi ha cap mediatació, ni estètica ni mítica. Només cossos nus sorpresos en la seva intimitat. Cossos anònims, vulnerables (...) en Schiele no trobem un erotisme plaent sinó ferit, tancat sobre sí mateix, davant de l'elegància i la fluïdesa de l'eros klimtià, les seves son imatges abruptes, fracturades, discontinües (Casals, 1990: 103-104).

Schiele y, en general, la corriente a la que se adscribe el expresionismo fue una fase más dramática que el modernismo, en la destrucción del orden cultural tradicional vienés. Por ejemplo, con Schiele la temática amorosa pierde su aliento idealista; podemos decir que la sensualidad femenina de Klimt pierde su condición mítica. En este sentido, Casals relaciona la forma exhibicionista de los cuerpos de Schiele con Narciso porque, en ambos, el amor deja de ser un principio de fusión, para mostrar la soledad de la autoexploración (Casals, 1990: 104).

Este proceso de decadencia que experimenta Austria desde mediados del siglo XIX estallará con la Primera Guerra Mundial, y los expresionistas como Egon Schiele u Oskar Kokoscka ponen en evidencia ese proceso crepúscular sostenido. La obscenidad de sus obras anunciaban la soledad y el desaliento que, a partir de 1914, explotaría en el campo de batalla y en el seno familiar de los desaparecidos en la contienda.⁹⁶ Después de la pérdida política y territorial que supuso esta guerra, Austria se coloca al lado del bando alemán, porque la ideología nazi reforzaba el discurso antisemita dominante. Reorientan su complejo de inferioridad "histórica" frente a los alemanes, y dan soporte al ascenso totalitario de Adolf Hitler, cuyo origen era austríaco. De este modo, los vieneses recuperaron la esperanza de volver a ser un gran imperio, gracias a la aspiración política de dominar toda Europa de sus vecinos alemanes.

Austria además de haber perdido un gran imperio con la Primera Guerra Mundial, sufre las consecuencias de la gran crisis económica de entreguerras. De este modo, durante los años treinta, se produce una evolución antidemocrática reforzada por un componente conservador que se apoya en el nazismo alemán. La evolución cultural austríaca en estos

⁹⁶ Valverde apunta que la revista donde colaboraba Schiele *Dier Aktion* era más radical que en la que participaba Oskar Kokoschka (1886-1980) *Der Sturm*. Este autor afirma que Kokoschka, a pesar de su pieza de teatro *Mörder, die Hoffnung der Frauen (El asesino, la esperanza de las mujeres)*, no era tan violento como Schiele. Señala que la obra de Schiele parece un reflejo anticipado del estado de ánimo de la posguerra (Valverde, 1990: 72).

años difería de otros centros europeos como Berlín o París, porque sus debates no representaba el radicalismo político de las vanguardias. Estaban aislados a consecuencia de la emigración masiva de intelectuales austríacos -muchos judíos- a causa del ascenso totalitario, como por ejemplo Sigmund Freud. La ausencia de estos intelectuales hizo que el círculo cultural vienés quedara desierto y caracterizado, sobre todo, por cierto provincialismo e ideologías conservadoras, que les condujeron a la sobrevaloración de la propia tradición nacional.

Ante las represalias que llevó implícita la ocupación de Austria en 1955, no reconoce el grado de implicación con la Alemania nazi. El discurso predominante de los austríacos, hasta los años ochenta, era que habían sido víctimas de la dominación nazi. A diferencia de los alemanes, que sí asumieron su culpabilidad, los austríacos se declaran víctimas del nazismo y, como a principios de siglo, vuelven a poner de manifiesto la falta de autocrítica como estrategia política. De nuevo, reproducen una actitud evasiva para evadir la humillación. Si la pintura de Klimt, y después de Schiele, habían sido interpretadas como una reacción a esta estridente actitud de la sociedad vienesa ante la decadencia del imperio, los accionistas vieneses en los años sesenta son interpretados como una reacción a la misma actitud, pero motivada por causas diferentes.

En los años sesenta, se encontraban aislados con respecto al arte europeo, y trataban de situarse en una Austria que, después de los acuerdos de paz, era incapaz de definir su propia imagen política e ideológica en la nueva Europa surgida después de la guerra. Ante esta situación, algunos sienten la necesidad de una apertura a las corrientes internacionales, y buscan nuevas orientaciones a partir de la revisión crítica de la propia historia cultural y artística. Eva Badura describe esta situación del siguiente modo:

The situation was marked by a huge discrepancy, and thus conflict, between oficial cultural policy, which was characterized to a large degree by conservatism and provincial narrowmindedness, and a small community of progressive artists who produced work of international standing from the 1950s onwards (Badura-Trista, E. y Klocker, H., 2012: 15).

En este momento estos artistas “progresistas” llevaban a cabo iniciativas aisladas con la intención de conectar con las corrientes internacionales. Badura remarca que mientras que en Alemania hay un interés por parte de la emergente clase media por reanudar las actividades culturales anteriores a la guerra -la creación de la Documenta de Kassel (1955)

o el festival de *Nueva Música* de Darmstad (1958)⁹⁷ son pruebas de ello- sin embargo en Austria, todo lo que concierne a la cultura está en manos de las autoridades públicas, y sigue una organización centralista que hace que las actividades culturales se desarrollen en Viena, y tengan un tono tradicionalista. Esto se pone de manifiesto, por ejemplo, en el rápido restablecimiento de instituciones tradicionales como la ópera. En este sentido Badura señala que:

An adherence or return to the "illustrious" Catholic-Baroque tradition of the Habsburg monarchy was intended to be an essential basis of the reconstitution of Austria's national identity, which is why funding was overwhelmingly granted to prestigious historical art forms (Badura-Trista, E. y Klocker, H., 2012: 15).

Ante esta situación de reconstrucción cultural tradicional, de "teoría victimista", y tibia "desnazificación", surge la necesidad de un cambio de mentalidad que es llevada a cabo por la generación más joven, en la que se inscriben los accionistas vieneses. Según apunta Badura, en Viena el aperturismo cultural empieza a tener lugar a partir de los años setenta, bajo la candidatura del canciller socialista Bruno Kreisky. De este modo, el ambiente donde se adscriben las acciones de los vieneses en los años sesenta, deben entenderse dentro de una actividad marginal, apreciada solamente por un grupo reducido de personas.

En sus ansias aperturistas, los accionistas se interesan, sobre todo, por el surrealismo y por el arte informal de artistas precedentes como las del círculo literario del *Wiener Gruppe*, o foráneos, como la Escuela de París.⁹⁸ La pintura informal apareció como un acto liberador del provincialismo y del aislamiento al que estaban sometidos, porque permitía acercarse a cuestiones antropológicas y existencialistas. La fuerte influencia del arte informal francés marcó el camino de Arnulf Rainer -mencionado en diversas ocasiones por los accionistas vieneses como una influencia importante - quien en su etapa de formación pasó temporadas en París, donde se familiarizó con la pintura gestual y con la escritura automática surrealista. Rainer formó parte de los poetas del *Wiener Gruppe* pero se separó por considerarlos conservadores, y de la escisión fundó el *Hundsgruppe* (El grupo del perro). Según Lóránd Hegyi, las obras de Rainer representan una vertiente del arte informal

⁹⁷ Este curso de verano de Darmstadt es citado por Juan Hidalgo como un evento de suma importancia en su formación musical porque allí pudo asistir, por primera vez, a las lecciones de John Cage.

⁹⁸ Artistas precedentes que desarrollan su actividad -sobre todo de cabaret literario- en clubes y cafés de Viena desde principios de los años cincuenta.

profundamente austríaco, y además considera que este artista ha preparado el terreno para que pudiera surgir el arte catártico y las formas de vida alternativas que propagaba del accionismo vienés (Lóránd P.J., 1997).

Los Accionistas Vieneses, ligados a las corrientes internacionales de los años sesenta - primero informal, después arte de acción y conceptual- dan una respuesta radical al contexto social y político específicamente vienés. Según Eva Badura, constituyen una reacción al discurso autocomplaciente que se construye en la época de posguerra (Badura-Trista, E. y Klocker, H., 2012) y, en este sentido, también Pilar Solans define el movimiento como una ofensiva a:

La Viena de posguerra con todas su secuelas monárquicas y militares, desde planteamientos psicológicos -el arte como terapia y liberación de las represiones sexuales (...) -y revolucionarios, el arte como política, es decir, como transformación del mundo, dentro del contexto ideológico de las revoluciones de mayo del 68, que conmocionaron Europa y Norteamérica (Solans, 2000: 12-13).

Aunque existen vínculos con el contexto ideológico del Mayo Francés, el accionsimo vienés se aparece asociado al carácter específico de la sociedad austríaca de la posguerra, y esta identificación se acentúa, sobre todo, a partir de los años noventa, concretamente cuando Austria entra a formar parte de la Unión Europea. En este sentido Guillermo Cano, subraya la contradicción que operan las políticas culturales que insisten en esa filiación, porque el origen del movimiento tiene que ver, precisamente, con la oposición radical al gobierno austríaco, que les censuraba y castigaba (Cano, 2009).⁹⁹

En la actualidad son considerados la aportación artística más radical y esencial de la posguerra. A pesar del reconocimiento institucional actual, interesa resaltar la radical confrontación que establecen con el poder en los años sesenta, porque asumen el papel de salvadores de una sociedad cuya moral está corrompida, sumida en un autoengaño impulsado por el gobierno. Sus acciones exponen, de un modo implícito, ese sentimiento generalizado de culpa no asumida. Por esta razón, son castigados, censurados y sus acciones solamente pueden realizarse en lugares determinados como: la *Galería de la Joven*

⁹⁹ Lo mismo sucedió con Joseph Beuys, Marina Abramovic y otros artistas que se rebelan contra las políticas culturales y sociales de los años sesenta y setenta. A partir de los años ochenta muchos son absorbidos por ellas porque el gobierno invierte, da soporte económico, visibilidad a estos abanderados de la contracultura de los sesenta.

Generación, que estaba a las órdenes del partido socialista, y un espacio gestionado desde la iniciativa privada del “psicoanalista” Josef Dvorak.¹⁰⁰

Tanto las fuentes de los artistas -manifiestos, dibujos, gráficos que describen las pautas de las acciones- así como la documentación fotográfica y videográfica, permiten reconstruir el devenir de este movimiento que reproduce un malestar social, y además propone formas para su curación.¹⁰¹ Estas fuentes señalan que los vieneses se inician en el accionismo a partir de trabajos individuales y colaboraciones a principios de los años sesenta. Por ejemplo, Otto Mühl y Hermann Nitsch, junto con Josef Dvorak, publican un manifiesto en 1962 titulado *Die Blutorgel (el órgano de sangre)* y, también durante el verano de 1966, Gunter Brus y Otto Mühl colaboraron juntos en una serie de acciones que llamaron *Total-Aktionen*. Ambos firman un texto explicativo de esta serie donde aclaran que su principal intención es buscar una confrontación radical y exhaustiva del “inconsciente con la realidad” (Badura-Trista, E. y Klocker, H., 2012: 162). Por ejemplo *Totalaktion. Ornament iste in Verbrechen (Total-acción. Ornamento y crimen)* alude a una villa diseñada por Loos en 1922 y consistió en exparcir pintura de colores diferentes sobre los cuerpos de Brus, Mühl y una modelo. Otra de las acciones, cuyo texto explicativo es firmado por Brus y Mühl, en julio de 1966, es *Vietnam Party*, donde hacen claras referencias a estos hechos políticos, declarando que:

Our Vietnam Party is fundamentally different from the usual useless demonstrations against the war in Vietnam. The Vietnam Party (...) show the slaughtering of people for political, ideological, economic, moral, and religious reasons as a part of our reality with the aid of various materials for direct

¹⁰⁰ Dieter Schrage define a Josef Dvorak (1934) como psicoanalista, satanista, ex troskista, periodista, galerista y destaca su faceta como coeditor en 1962 del manifiesto *Blutorgel* (órgano de sangre) nombre del estudio de Otto Mühl. Badura afirma que llevaba el tratamiento psicoanalista de varios artistas y seguidores del accionismo vienés, especialmente miembros de la comuna de Otto Mühl. La autora destaca que tenía una galería en la que los accionsitas exhibían su obra, y que en 1963 fundó el Kreis, una plataforma democrática de movimientos de reforma en Austria (Badura, 2012: 397).

¹⁰¹ En este sentido es destacable la obra *Film as a subversive art* (1974) del cineasta de origen austríaco Amos Vogel. Aunque Vogel nació en Viena, fue uno de los tantos emigrados a Estados Unidos después del *Anschluss* nazi en 1938. Entusiasmado por el surgimiento de una nueva ola de cineastas interesados por la posguerra, funda en Manhattan *Cinema 16*, un club de cine de vanguardia en el que se daban a conocer a cineastas europeos como Roman Polanski, Alain Resnais, Jacques Rivette, Carlos Saura o François Truffaut. Su estudio *Film as a subversive art* compila más de quinientos ensayos en los que hace un examen detallado de películas, donde analiza las intenciones ideológicas del cine que tiene la finalidad de manipular nuestro consciente e inconsciente, desmitificar tabúes y socavar los sistemas de valores impuestos en la sociedad. Destaca las grabaciones de las acciones de los accionistas vienes porque se convierten en una forma de subversión a las manipulaciones surgidas en su contexto.

representation, which should not be irrelevant for thinking people (Badura-Trista, E. y Klocker, H., 2012: 165).

La acción se realizó en el estudio de Mühl y se recomendó a la audiencia lanzar kilos de harina y otros alimentos como requesón, cacao en polvo, todo tipo de mermeladas y zumos, en señal de apoyo al Vietcong. Según Badura, esta acción es un cínico comentario de la absurdidad de la guerra, con el que, bajo la advertencia “estamos lisiados”, evidencian las matanzas, la destrucción y mutilación a la que son sometidas las personas implicadas en el conflicto y la indiferencia por parte de los no afectados. Después de estas primeras experiencias, participan en el encuentro de Londres *Destruction in Art Symposium* (DIAS) en septiembre del mismo año 1966, y el contacto con otros artistas les hace tomar conciencia de sus particularidades. Por ello, a partir de entonces, deciden apodar su accionismo de *vienés*, para remarcar las diferencias con los que se iniciaban en este campo.¹⁰²

En el simposio de Londres, Herman Nitsch presenta una acción de su teatro *O.M. -De orgias y misterios-* en la que mata un cordero, lo despelleja y lo cuelga de la pared. Otto Mühl presenta la acción “*Stilleben mit Finger*” en la que rocía a una modelo desnuda de diferentes alimentos. Por su parte, Brus presenta “*Aktion in einem kreis*” (*Acción en círculo*) en la que se ata los pies y la cintura a un hierro, se rocía de pintura blanca y se arrastra sobre una tela circular en el suelo, en cuyos extremos hay objetos punzantes como tijeras y cuchillos. Allí, participan en otras acciones colectivas como “*Traslation-action for two voices*” en la que Otto Mühl interrumpía el discurso de Juan Hidalgo, manipulando su boca y su cara con las manos. Brus y Mühl realizan varias acciones conjuntamente como “*Ten rounds for cassius clay*” en la que se recubren de comida y pintura con una modelo. Manuel Millautz señala que esta fue la acción que más éxito tuvo en el simposio londinense (Badura-Trista, E. y Klocker, H., 2012: 167).

A partir de este encuentro -en el que presentan por primera vez sus acciones en un contexto internacional- las colaboraciones entre ellos se multiplican (Badura-Trista, E. y

¹⁰² Como se ha señalado, este encuentro -entre el 9 y el 11 de septiembre, bajo la dirección del artista Gustav Metzger- reunió en Londres a diferentes artistas para tratar el tema de la destrucción en el arte y su relación con la destrucción en la sociedad. Una de las acciones realizadas en el marco de este encuentro consistió en quemar en frente del Museo Británico montones de libros que llamaron “Las leyes de Inglaterra”. También participan en este encuentro Jean Jacques Lebel, Yoko Ono, Juan Hidalgo, Manolo Millares, Marta Minujín, Tinguely, Gutai. De Austria participaron Peter Weibel como crítico, Kurt Kren como cámara, y los artistas Gunter Brus, Otto Mühl y Herman Nitsch.

Klocker, H., 2012: 167-168). Así, a la vuelta de Londres, Brus y Mühl continúan con la colaboración iniciada en las *Total-Aktionen*, y organizan en 1967 el festival *Direkte Kunst* (festival de "Arte directo") que según Badura fue descrito como la combinación de las "acciones materiales" de Mühl y las automutilaciones de Brus.¹⁰³ Mühl organiza también el festival *Zock* en la galería St. Stephann (1967) y, según Millautz, respondía a un programa de crítica social radical, de naturaleza anarquista y con alusiones deliberadas a la estética pop.¹⁰⁴ Aquí realiza acciones como *Zock exercises* o *Zock fest* en los que, junto a una modelo, se recubre de pintura y comida, repitiendo la misma experiencia que había realizado en Londres.

Como se observa en los trabajos presentados en Londres, sus acciones han conservado ciertas particularidades que los distinguen. A grandes rasgos se puede decir que las acciones de Otto Mühl son mayoritariamente colectivas y están influenciadas por la corriente *freudomarxista* que se manifiesta, sobre todo, en la alusión a la liberación sexual. Las acciones de Brus y Swarzklogwer son, generalmente, individuales y la violencia es más sostenida, más metafórica que las de Mühl o Nitsch. Por su parte, Hermann Nitsch se distingue por proponer acciones colectivas en las que se alude a la liberación de los instintos a partir de la recreación de rituales en los que se sacrifican animales.

Otto Mühl fue soldado en la guerra, donde perdió a su padre y a su hermano. Después de estas traumáticas experiencias, estudió lengua y literatura alemana en la universidad de Viena, y más tarde en la Academia de Bellas Artes. En 1960 conoció a Gunter Brus, viajó a París, Londres, Egipto e hizo sus primeras acciones. En la actualidad es conocido en Austria, sobre todo, por escándalos y acusaciones por pederastia. Siguiendo las prácticas comunes de la juventud de la época, forma parte de diferentes comunas -como la de Friedrichshof- en las que se pretendía unir trabajo y libertad, funcionalidad y creatividad, lo privado y lo colectivo. La convivencia con los demás miembros de la comunidad era entendida como una terapia en la que la vida cotidiana y las relaciones sociales discurrían apartadas de las

¹⁰³ Mühl define acción material como: "una pintura que se expande más allá de la superficie pictórica: el cuerpo, una mesa o una habitación devienen la superficie pictórica".

¹⁰⁴ En relación al festival *Zock* publican una especie de manifiesto en el que determinan prohibiciones como la de mantener relaciones sexuales entre personas del mismo color, y advertencias como que el futuro el color de la piel de las personas será gris.

políticas y las doctrinas morales dominantes. Por ejemplo, una de sus acciones es *O Tannenbaum* (1964) en la que aparece con una mujer, desnudos en una cama debajo de un árbol de navidad. Al lado de la cama, un carnicero mata un cerdo y les lanza el corazón, aún palpitante, del animal. A continuación Mühl, subido a una escalera, orina y espolvorea harina, simulando un escenario de navidad nevado, y él, un muñeco de nieve.¹⁰⁵ En la acción "Oh sensibility!" de 1970, una modelo desnuda abraza, besa a un ganso, lo empuja hacia la pelvis, lo azota con una correa, lo entrega a los miembros del grupo, y estos lo decapitan. El ganso decapitado vuelve a escena en manos de la mujer y lo utiliza como un objeto sexual (Fig.13).¹⁰⁶ Juan Vicente Aliaga en el capítulo seis de *Orden Fálico, androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX* (2007), titulado "Caso en estudio: el laboratorio vienés" analiza desde la perspectiva de género, el abuso y el maltrato a la mujer en las acciones de los vieneses. Cita esta acción para acusar a Otto Mühl de machista y maltratador de animales. Aliaga señala: "Mühl contorsiona su cuerpo detrás de una mujer que hace o simula hacer el amor con una oca a la que besa en el pico. Mühl lame al animal, lo abraza y lo entrega finalmente a un grupo de gente. Después lo recupera y la oca acaba decapitada: el muñón restante sirve para masturbar a la mujer"(Aliaga, 2007: 223).

¹⁰⁵ Esta acción suscitó diversas controversias: el carnicero fue expulsado de su trabajo, el director de la academia donde se realizó la acción fue despedido, se presentaron quejas contra Mühl por violación de los símbolos religiosos y conducta insultante hacia los animales.

¹⁰⁶ Juan Vicente Aliaga en el capítulo seis de *Orden Fálico, androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX* (2007), titulado "Caso en estudio: el laboratorio vienés" analiza desde la perspectiva de género, el abuso y el maltrato a la mujer en las acciones de los vieneses. Cita esta acción para acusar a Otto Mühl de machista y maltratador de animales. Aliaga señala: "Mühl contorsiona su cuerpo detrás de una mujer que hace o simula hacer el amor con una oca a la que besa en el pico. Mühl lame al animal, lo abraza y lo entrega finalmente a un grupo de gente. Después lo recupera y la oca acaba decapitada: el muñón restante sirve para masturbar a la mujer"(Aliaga, 2007: 223).



Fig.13. *Oh Sensibility!* Otto Mühl. 1970.

La muerte del animal está relacionada con el éxtasis que implica la recreación de un ritual místico de purificación, en el que Mühl se erige como sacerdote. Así, a partir de la exhibición pornográfica y la matanza ritual, denuncia el carácter bipolar de la moral conservadora que predomina en Viena.¹⁰⁷ Como he señalado, se distingue de los demás accionistas, sobre todo, por su atención a la liberación sexual y, en este sentido, es significativa su participación en la película *Sweet Dusan* (1974) del cineasta serbio Dušan Makavejev. Además de documentar sus acciones -con la ayuda del cineasta experimental Kurt Kren- Mühl formaba parte del reparto de esta película en la que se cuenta la historia de una mujer virgen, perdida, que es recogida por una comunidad anárquica. A partir de algunas sesiones

¹⁰⁷ En defensa contra los ataques por maltrato animal, Mühl señala que el animal no sufría porque le hacía un corte limpio como había aprendido de las matanzas de pollos de su abuela, y también alega su condición de vegetariano.

de liberación, en las que llora, orina y defeca como un bebé, la mujer se recupera, renace encontrando solución a sus conflictos iniciales.¹⁰⁸ Aunque Mühl le atribuye cierto sentido sensacionalista, constituye un ejemplo de su concepto de liberación.¹⁰⁹

Se puede decir que en el discurso de Mühl hay dos focos principales; por un lado la crítica a los mecanismos de alineación de la sociedad de consumo, y por otro, la crítica a la represión libidinal que ejerce la sociedad sobre los individuos. El primer foco crítico tiene que ver con un proceso de opresión reciente, practicado por los mecanismos de alienación de las instituciones que promocionan el consumo. Mühl esparce comida, come y vomita, se recubre con heces, para denunciar la agresiva incitación al consumo porque, como Beuys, entendía que no respondía a las necesidades del ser humano sino a los nuevos intereses del comercio. En la segunda denuncia, es importante la influencia de la teoría freudomarxista, que representa un ataque frontal a la moral conservadora, cuyo propósito es bloquear y reprimir las energías libidinales. Considera, igual que Wilhelm Reich, que la represión sexual es sinónimo de enfermedad mental y, por esta razón, las orgías y los excesos sexuales de sus acciones se presentan como ejercicios terapéuticos.

Por su parte, Gunter Brus también estudió en la Escuela de Artes de Viena en los años cincuenta, donde se interesó, sobre todo, por el expresionismo: Egon Schiele, Oskar Kokoshka, Eduard Munch. En 1960 viaja a Mallorca y entra en contacto con norteamericanos familiarizados con el expresionismo abstracto.¹¹⁰ Igual que Nitsch y Mühl, sus primeras obras son fruto de su experimentación en el campo de la pintura gestual y, con respecto a esta elección, son significativas las notas del cuaderno del artista de 1960, reproducidas por Monika Faber:

D'entrada, el que sempre m'ha semblat estrany és que no es pinti amb totes dues mans alhora (...) Bé, si des d'un punt de vista tècnic he arribat tan lluny per no poder pintar amb els cabells, la panxa o el cul ¿Qué passa, tanmateix, amb la meva segona mà? Cal viure en la pintura. Que tot al meu voltant sigui pintura (...) Els meus quadres són un picar de peus, un crit, un grunyit reprimits, la meva intenció és transformar un procés físicament sensible en un altre físicament visible (Faber, 2005: 8).

¹⁰⁸ Otto Muelh es uno de los miembros de la comuna. La película creó una tormenta de controversias en su lanzamiento, fue prohibido en muchos países.

¹⁰⁹ Entrevista a Otto Mulh por Andrew Grossman. <http://brightlightsfilm.com/38/muhl1.php>. Consultada por la autora el 14 de octubre de 2012.

¹¹⁰ También Jean Jacques Lebel señala Mallorca como el lugar donde realiza las primeras acciones en 1960.

En estas reflexiones confirma que sus acciones surgen como resultado de buscar la liberación de sus protestas reprimidas y, por otro lado, de la ampliación del espacio de sus pinturas. Por ejemplo la acción “Ana” (1964) consistió en esparcir pintura blanca por las paredes, los muebles y objetos diversos del estudio de Mühl, y también sobre su esposa Ana, quien juega un papel fundamental como modelo en sus primeras acciones. También participa su hija Diana en “*Aktion mit Diana*” (*Acción con Diana*) de 1966, en la que está desnudo, pintado de blanco, confundido con el fondo de la pared, mientras que el bebé está sobre un cojín blanco rodeado de objetos punzantes como cuchillas de afeitar, clavos y juguetes. Sin embargo, la acción que ha creado mayor controversia tiene implicaciones políticas. Se trata de *Kunst und Revolution* (*Arte y Revolución*) en la que, ante 500 personas, Brus se mea encima de la bandera de Austria en el auditorio de la universidad de Viena. Fue precedida de una serie de ponencias; primero los organizadores del evento explican nociones introductorias sobre la “posición, posibilidades y funciones del arte en la sociedad del capitalismo tardío”, después Otto Mühl siguió con una charla sobre el asesinato del presidente Kennedy. Peter Weibel hizo un discurso sobre el ministro de finanzas de Austria, combinado con efectos de luces y sonidos que manipulaba Valie Export, cambiando el amplificador del micrófono. En el curso de estos eventos tiene lugar la acción de Brus, que Kazuno Kandutsch describió del siguiente modo:

He climbed onto the lecture table, slashed his chest and thighs with a razor blade, urinated into his hand, drank the urine and vomited. While singing the national anthem, he began to defecate, squatting with his backside to the audience. He then smeared his body with the excrement, vomited once again, lay on his back and started to masturbate (Badura-Trista, E. y Klocker, H., 2012: 184).

Mientras Brus orina, vomita y defeca, Oswald Wiener continúa su discurso sobre modelos cibernéticos en el encerado. El evento fue polémico en la prensa y Mühl, Brus y Oswald Wiener fueron arrestados por ofensas a los símbolos de la nación y la violación de la moral austríaca. Brus pasó cinco meses en prisión y Mühl cuatro semanas. La acción se ha documentado en fotografías y un video, además Brus publicó material relativo, como los panfletos *Patent urinoir* (1968) o *Patent merde* (1969), entre otros.

A excepción de esta acción en la que hay una lectura política explícita dirigida al gobierno de Austria, la trayectoria de Brus se caracteriza por una alusión metafórica a la violencia, al crimen, que se construye a partir de la utilización de elementos como tijeras, cuchillos, cuchillas de afeitar. Con ellos hace una referencia general a la represión practicada

por la sociedad sobre el individuo. Sin embargo, en *“Kunst und Revolution”* hace una crítica concreta señalando al gobierno como responsable de esa opresión social. Huber Klocker afirma que, en general, sus acciones exploran el cuerpo del mismo modo que lo hace Michael Foucault. Klocker se refiere al impacto de confrontación entre el sujeto y las normas colectivas que impiden su libertad y, sin embargo, apunta que entre 1968 y 1970, sus acciones revelan una dimensión política que debe ser entendida dentro del contexto general de crítica al sistema austríaco, por lo que podemos entender que *“Kunst und Revolution”* fue concebida como una respuesta a la Austria reacia a la investigación de su historia (Badura-Trista, E. y Klocker, H., 2012: 215).

Rudolf Schwarzkogler es uno de los artistas más mitificados en los estudios del arte de acción, porque su precipitada muerte se ha relacionado con uno de sus trabajos.¹¹¹ Su padre perdió las dos piernas en la guerra y su madre trabajaba como esteticista. Estudió en el mismo instituto de artes gráficas que Hermann Nitsch e, igual que Brus, Mühl y Nitsch, reconoce su admiración por la pintura expresionista de Schiele, Kokoschka o Gerstl. Durante su formación académica hizo retratos de una minuciosa ejecución, con una predilección por el orden geométrico, pero no se conservan en su totalidad porque él mismo los destruyó. Una de las pocas obras que ha sobrevivido de esta etapa inicial es *“Sigmund Freud bild”* (*Pintura/imagen Sigmund Freud*) de 1965, en la que, sobre un fondo blanco, se erige un corcho con una cuchilla clavada. Badura, siguiendo la información extraída de las entrevistas a la compañera de Rudolf, Edith Adam, afirma que este corcho ha sido interpretado como el miembro masculino erecto lesionado, como un símbolo del miedo a la castración masculina. La autora destaca además las series de fotografías hechas con un compañero, para quien posaba, y las relaciona con las fotografías de Schiele y Rainer, porque estaba impecablemente vestido, como un dandy (Badura-Trista, E. y Klocker, H., 2012: 86).

Badura afirma que la primera acción de Schwarzkogler es *Hochzeit* (Boda, 1965), clasificada por él como *“painting-action”*. Aunque pudo estar influenciado por Nitsch,

¹¹¹ Su suicidio ha sido mitificado porque, en algunos casos, se entendió como una acción. Badura señala que padeció una enfermedad física y mental al final de su vida. También repara en las especulaciones sobre las causas de su muerte, que algunas apuntan a un accidente -instado por la momentánea creencia en su habilidad para volar- y otras a un suicidio.

Schwarzkogler, sin embargo, define su propio camino porque, a diferencia de su amigo, utiliza sistemáticamente pintura azul y blanca. En esta acción la vierte sobre una modelo vestida de novia, diferentes objetos, además corta, abre pescados y los rellena con flores. Badura apunta que fue la única acción en la que hubo audiencia, aunque fue restringida a amigos con invitación. Después hizo acciones en la intimidad, en las que exhibe su cuerpo como si estuviera enfermo -rodeado de vendajes, cables, con pequeños cortes-, que fueron concebidas para ser fotografiadas. Hermann Nitsch califica a Schwarzkogler de «creador apolíneo» porque perseguía los principios de la belleza perfecta, espiritual, que aparece paradójicamente desmaterializada. Ambos establecen una estrecha relación, y Nitsch lo considera una de las personas más eruditas y mejor informadas de las que conoció en los años sesenta:

Around 1960 he had already explored the fields of ancient and modern poetry, music and philosophy. As early as this he was one of the most erudite and well-informed people that I knew. You could talk to him about the music in Tristan, East-Asian mysticism or Schopenhauer's philosophy as easily as about Yves Klein or John Cage. Hans Henny Jahnn had a determining influence on him. Jahnn's aesthetics and his notion of being agreed closely with his own, were very suited to his own nature. (Badura-Trista, E. y Klocker, H., 2012: 390).

Badura llama la atención sobre el término panorama -usado en los títulos de sus manifiestos- y entendido como un sinónimo máximo de la realidad. Para la autora, esta es la prueba de que, igual que el resto de los accionistas vieneses, concibió sus acciones desde la pintura. Sin embargo, destaca que se diferencia del resto, porque en sus acciones aparecen connotaciones metafísicas que invitan a hacer asociaciones e interpretaciones simbólicas. Según Badura, a diferencia del resto, “trabajó a un nivel conceptual» porque en sus dibujos y textos concibe las experiencias como «situaciones conscientes” presentadas claramente. La autora para aclarar sus motivaciones, reproduce algunas de las notas de su cuaderno -escritas inmediatamente antes de su muerte- y, en este sentido, señala que describe experiencias alucinatorias y se interesa por las posibilidades de la percepción a partir de ellas.

Como se ha señalado más arriba, Hermann Nitsch estudió arte gráfico en la misma academia que Schwarzkogler. Su padre también murió en la guerra y su madre era ama de casa. En su etapa formativa se interesó por temas religiosos, como las crucifixiones del Greco y de Rembrandt. Con respecto a la tradición vienesa, Nitsch se interesó por la obra de Herbert Boeckl y también, como el resto de accionistas, por Klimt, Schiele, Kokoschka,

Gerstl, y también por la poesía de Georg Trakl.¹¹² Tras obtener el título de diseñador gráfico, empezó a perseguir, con cierta obsesión, la idea de crear un gran festival de afirmación de la vida, que llamó «*Orgies Mysteries Theater*» (*Teatro de Orgías y Misterios*). Cuando su mujer adquiere en 1971 el palacio barroco de Prinzendorf, situado en una región al norte de Viena, ve cercano su objetivo porque este paraje natural tenía todos los condicionantes para poder llevar a cabo el proyecto, que se basaba, fundamentalmente, en la idea wagneriana de *Gesamtkunstwert* (*Obra de arte total*) a partir de la recreación de rituales en los que se incluye el sacrificio de animales.

Se trataba de explorar la mente humana a partir de la reproducción de modelos de redención de trágicos conflictos clásicos, mitos y religiones. Por ejemplo, buscó inspiración en la tragedia griega, las óperas de Richard Wagner, pero también en el simbolismo francés, el psicoanálisis de Sigmund Freud y de Gustav Jung. Su interés por los cultos, religiones y mitos está directamente relacionado con la influencia de las teorías de Freud y Jung, porque quienes defendían algunas prácticas religiosas, ritos e historias mitológicas, como manifestaciones del inconsciente. Como Freud y Jung, el interés de Nitsch se centra en la exploración del inconsciente, a través de la investigación de esos modelos de salvación estudiados por ellos.

Retoma la idea de que el inconsciente está simbolizado en cultos y mitos como por ejemplo, según Freud el asesinato del jefe de la tribu ejecutado por los hijos para repartir el poder sobre el clan que dirige, está relacionado con el sentimiento de culpabilidad que tienen algunos de sus pacientes ante la muerte de sus progenitores. Del mismo modo, a partir del mito/tragedia de *Edipo Rey* de Sófocles, Freud explica un complejo que se reproduce en los niños que establecen una relación de dependencia con sus madres. Nitsch asimila estas representaciones simbólicas para encontrar una lógica que se pueda aplicar a diferentes traumas que están ocultos en el inconsciente de su sociedad. Así, reproduce en sus acciones sacrificios rituales inspirados en diferentes cultos y religiones, porque considera que con esta recreación los participantes pueden vivir experiencias del exceso, que han sido, poco a poco, suprimidas por el desarrollo de la cultura y la civilización. A partir

¹¹² Poeta austríaco Georg Trakl es destacado como el iniciador del expresionismo en literatura. Se interesa por las novelas de Kafka, la poesía de Rimbaud y Baudelaire. De sus aspectos biográficos se destacan las relaciones incestuosas con su hermana y su adicción a la cocaína.

de la experiencia del exceso pueden liberar o disminuir las energías reprimidas, y así, llegar a conocer su inconsciente. Igual que Mülh, sus acciones están relacionadas con el método catártico, a partir del cual el consciente podía establecer vínculos con el inconsciente y así curar los desajustes de la psique.

Para llevar a cabo esta curación colectiva utiliza el cristianismo como fuente de inspiración porque, consciente de que es una religión muy presente en la esfera de la vida de todos los vieneses, manipula sus alusiones simbólicas -crucifixiones de animales y personas, custodias, casullas, cálices- para hacer frente al dominio moral que ejerce sobre las normas de comportamiento de su sociedad. Este acercamiento al cristianismo hace que sus acciones hayan sido relacionadas con el concepto de «escultura social» de Joseph Beuys, porque ambos retoman la concepción mística vinculada al romanticismo alemán, concretamente a autores como Schiller en el caso de Beuys, para relacionar educación estética con la actividad ética y política. Este acercamiento a la mística se repite tanto en Beuys como en Nitsch, y aparece ligado a un contexto de la lucha social romántica e idealista que tiene lugar en Europa y América en los años sesenta (VVAA, 1996).

Por otro lado, Nitsch -también igual que Beuys- subraya la importancia de no estar ligado a ninguna ideología política concreta porque considera que la reestructuración de la sociedad se debe hacer desde principios anarquistas individuales. Así, la sociedad ideal que diseña en su proyecto, debe estar sostenida por individuos liberados de las presiones del “proceso de civilización” y, por ello, su “teatro” es entendido como una experiencia colectiva mística que tiene la intención de acercarse lo máximo posible al inconsciente individual y colectivo.

Aunque los integrantes del Accionismo Vienés son los iniciadores del arte de acción en Austria, hay otras artistas como Valie Export o Birgit Jurgenssen que acaban de dimensionar el movimiento. Por ejemplo, Valie Export es citada como una de las pioneras del arte de acción feminista en Austria, porque sus acciones de finales de los sesenta ponen en evidencia cómo el concepto de feminidad está construido desde un punto de vista masculino.¹¹³

¹¹³ Catálogo de la exposición itinerante *re.act.feminism # 2 – a performing*.

Como he señalado, participa en la acción “*Kunst revolution*” de Gunter Brus, y presencia posiblemente otras de esta época. Sin embargo, en contraste con la filiación de Peter Weibel, ella asegura que nunca formó parte del accionismo vienés. Conformaba la llamada “segunda generación” del cine de vanguardia austríaco y una de sus acciones más destacadas es *Tapp und Tastkino* (*Tapp y Tastkino*) de 1968, que consistió recorrer las calles de Viena con una caja en el pecho, que reproducía la forma de un “mini-cine”, e invitar a los viandantes a entrar en este cine con sus manos -y tocar sus pechos- durante treinta y tres segundos. A partir de contraponer la experiencia táctil a la práctica voyeurística del cine, Export hace una crítica a la falsa realidad de las imágenes del cine que representan a las mujeres. Gabriele Jutz afirma que:

Export counters the promises of the porn-film industry, which is only in fact capable of offering surrogates, with Tapp und Tastkino, “the first genuine women’s movie (Badura-Trista, E. y Klocker, H., 2012: 160).

El mensaje crítico se dirigía a las políticas culturales que pretendían evitar la revolución sexual haciendo una oferta cultural -sobre todo de películas- en las que se da una visión superficial de la libertad sexual.¹¹⁴

¹¹⁴ En la acción *Hyperbulie* (1973) Export, desnuda, se arrastraba por un pasillo acotado por cables por los que pasaban la corriente eléctrica, de modo que cuando su cuerpo rozaba con el cable sufría una pequeña descarga eléctrica. Con ella denuncia el sometimiento del cuerpo y la mente a las reglas sociales que funcionan como pequeños electroshocks que hacen daño y modifican la conducta humana.

2.3.3. Jean Jacques Lebel en el contexto francés

A lo largo de la década de los sesenta, se va gestando una oposición al gobierno francés por parte de la sociedad, que tiene su máxima expresión en *mayo de 1968*. Se trata de uno de los movimientos sociales más importantes de la historia de Francia y de Europa, ya que estudiantes primero, y obreros después, consiguieron modificar los marcos sociales y políticos.

Después de la prosperidad económica de los años cincuenta, gracias a las ayudas de EE.UU. para la recuperación de la posguerra, se manifiestan los primeros síntomas de deterioro económico, con aumento del paro y de los salarios mínimos interprofesionales. Sin embargo, los motivos del malestar social no son económicos sino que tiene que ver con los valores conservadores, la burocracia del gobierno y los recién aprobados decretos que recortaban en derechos de la Seguridad Social que hicieron que, a mediados de la década de los cincuenta, crecieran las barriadas de chabolas a las afueras de ciudades como París.

Por otro lado, bajo la presidencia de Charles De Gaulle, se propaga un pujante nacionalismo que, a diferencia de Inglaterra, convierte la independencia de sus colonias en verdaderos baños de sangre.¹¹⁵ La guerra de Argelia (1954-1962) ha sido un foco de conflictos y de críticas al gobierno por una gran parte de la sociedad francesa. Por ejemplo, la represión policial en las manifestaciones de argelinos en París en 1961, ha sido silenciada en los medios de comunicación, lo que lleva a algunos estudiantes a fundar grupos como el Comité Anticolonialista o el Frente Universitario Antifascista (FUA). Organizan movilizaciones antiimperialistas pero también reivindican servicios básicos para los estudiantes como enfermería, comedores, guarderías. Por otro lado, iniciaron una estrategia de acercamiento a los conflictos obreros porque, a pesar de sus divergentes

¹¹⁵ La ideología política de Charles de Gaulle -conocida como gaullismo- se caracteriza por aspirar a un estado central, reforzado por un importante nacionalismo francés, que trata de combinar cierto tradicionalismo cultural y social con una modernización económica.

intereses, coincidían en que los programas políticos del gobierno De Gaulle, no daban respuesta a sus necesidades.¹¹⁶

Los recortes en derechos sociales y la política imperialista, son los primeros causas del malestar social en Francia, que eclosiona en una de las huelgas más importantes de toda la Europa Occidental. La rápida transformación que provoca el capitalismo liberal en la sociedad francesa en los años cincuenta, hace estallar una protesta masiva ante la pérdida, en parte, de los beneficios del Estado del Bienestar que habían alcanzado. Los obreros ocupan las fábricas de la mayor parte de Francia, se organizan prescindiendo de los sindicatos estatales y reclaman mejores condiciones laborales como el aumento de salario. Desde 1961 se suceden violentas huelgas contra los acuerdos de estos dirigentes sindicales, como la de los mineros (1963), o la de los trabajadores de Renault (1964). Con ellas se hizo visible el poder de la clase obrera, ya que paralizaron la actividad industrial generando un vacío de poder en el país. La extensión de la huelga general fue tal que Charles de Gaulle temió una insurrección de carácter revolucionario, y por ello convocó elecciones anticipadas, con las que se pone fin al gobierno gaullista y se inicia la presidencia de uno de sus ministros: George Pompidou.

Después de un mes y medio de huelga, los obreros, bien por acuerdo o bien por intervención policial, vuelven a los centros de trabajo.¹¹⁷ Por otra parte, los estudiantes radicalizan su postura rechazando las estructuras políticas vigentes que incluyen partidos y sindicatos controlados por el Estado. Hay una tendencia general a negar la validez de los partidos comunistas y socialistas, lo que da lugar a una riqueza ideológica de propuestas diversas. Como el partido comunista deja de dar respuesta a las nuevas necesidades sociales y políticas, aparecen nuevos grupos como por ejemplo los trotskistas, los leninistas o los situacionistas.

¹¹⁶ Esta estrategia de acercamiento a los obreros por parte de los estudiantes formaba parte de la actividad militante. Consistía en trabajar en las fábricas y realizar encuentros en las casas de los obreros. Sin embargo los objetivos y las formas de oposición son diferentes entre ambos grupos. Por ejemplo, el movimiento obrero no se reconoce en las formas de lucha radicales de los estudiantes.

¹¹⁷ De Gaulle decreta la disolución e ilegalización de los grupos de extrema izquierda y prohíbe las manifestaciones callejeras. En total una decena de colectivos izquierdistas son ilegalizados, sus publicaciones prohibidas y varios de sus líderes arrestados.

El Mayo Francés fue el epicentro de la crisis interna de la Europa sometida a la intervención económica de los EE.UU. Según el historiador Enric Hobsbawm fue el acontecimiento “más sorprendente y, para los intelectuales de izquierdas, probablemente el más apasionante” (Hobsbawm, 1969: 182), porque se asiste a una crisis política y social que hace que en pocas semanas se tambalee uno de los estados capitalistas europeos más estables.

Excepto el anarquismo, las demás ideologías -maoísmo, troskismo, leninismo- se pueden considerar desviaciones del marxismo ortodoxo, porque cuestionan la izquierda tradicional, que presentaba valores conservadores. Se refuerza, por lo tanto, una izquierda que ha demostrado que es posible que una revuelta de masas populares produzca un cambio político en un país capitalista moderno. Después de mayo del 68, los movimientos feministas, ecologistas y antirracistas alcanzarán un eco social que llega a la actualidad, porque no se limitaron a contestar la explotación, sino también los mecanismos de opresión y de exclusión ejercitados por el gobierno.

Para entender el alcance de este movimiento social hay que tener en cuenta la aceleración del éxodo rural, el surgimiento de la sociedad de consumo y el impacto de la expansión de los medios de comunicación. La juventud juega un papel importante porque su ideología conforma una nueva categoría socio-cultural. A final de los años cincuenta, surgen en este marco político movimientos contraculturales como el *hippy* norteamericano, cuya motivación es la crítica a las consecuencias de la sociedad de consumo que, como he señalado, se implanta en diversos países después de la Segunda Guerra Mundial.

En el campo artístico existe un elemento vinculado al Mayo Francés que es el compromiso político y social. A lo largo de la década de los sesenta se venía gestando un tipo de arte comprometido y la literatura, el cine, la pintura, el teatro, los *happenings*, en general, todas las formas artísticas surgidas en este contexto, invitaban al público a una reflexión constante sobre aspectos políticos. Algunos novelistas se inspiran en las huelgas y las ocupaciones obreras como por ejemplo Bruno Barth en *Les dos ronds ou le retour en esclavage* (1973). Algunos van a las fábricas a leer sus escritos revolucionarios a los obreros, y promocionan la autogestión, la literatura menos comercial a partir de la creación de editoriales pequeñas que boicotean las obras literarias comerciales.

Las películas son consideradas productos del mercado capitalista - una idea defendida por Adorno- y por lo tanto se apuesta por la entrada gratuita en las salas de cine, y también los realizadores se acercaron a las fábricas para grabar los debates entre los obreros. Por otro lado, algunas compañías de teatro llevan sus obras experimentales, adaptadas a la emergencia del momento, a las fábricas, y en el *Salón de la Joven Pintura* de París participan en la producción de carteles, con lo que contribuyen a un tipo de arte colectivo, anónimo y de inspiración popular.

Para entender este despliegue artístico popular y su relación con el movimiento social del Mayo Francés es necesario acercarse a la *Internacional Situacionista* (1957-1972) porque repara, entre otras cosas, en el arte como medio para llevar a cabo el ansiado cambio político social. El *Situacionismo* surge en medio de otros grupos políticos pero tiene unas implicaciones particulares en el ámbito artístico. Parte de la idea marxista de que la reciente implantación del modelo liberal capitalista en Europa reafirma la división de clases; tiene como principal ideólogo a Guy Debord y su obra de referencia es *La société du spectacle* (1967).¹¹⁸

Debord aquí describe, en 221 párrafos, una sociedad en la que la vida social auténtica de los individuos es sustituida por su imagen representada, y esto es entendido como el resultado de un proceso en que la mercancía acaba por colonizar la vida social. En la sociedad del espectáculo que describe Debord las relaciones entre mercancías han suplantado las relaciones entre las personas. Parte del concepto de mercancía fetiche de Marx y lo adapta a las consecuencias que tiene la difusión masiva de los medios de comunicación. También se interesa por el concepto de enajenación de Marx y los trazos comunes que comparten la política de los regímenes comunista y capitalista, que también consideró “espectaculares”.

¹¹⁸ Primero formó parte del grupo *Socialismo o barbarie* (1948-1965) que era una escisión de la cuarta Internacional crítica con el capitalismo, después fue miembro de la Internacional Letrista (1952-1957) en la que se esbozan los principios de la Internacional Situacionista (1957-1972). Cuando formaba parte de la Internacional letrista publicó el boletín gratuito *Potlatch*, cuyo nombre hace referencia a una práctica de los pueblos indios de la costa del pacífico del noroeste de Norteamérica en el que se observan las relaciones jerárquicas a partir de un intercambio de regalos. En este rito o festín el anfitrión muestra su riqueza e importancia regalando sus posesiones. Es curioso este apelativo porque hace referencia a una de las bases de las relaciones sociales que provocan las economías liberales. La división de clases se establece de un modo rígido y a partir del poder adquisitivo.

Otra obra de referencia en el ideario situacionista es *Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967) -traducida por *La revolución de la vida cotidiana* o *La revolución de todos los días*- del filósofo belga Raoul Vaneigem, que también es una crítica a los modos de relación que impone el modelo económico liberal, porque anula la posibilidad de comunicación directa entre las personas. La vida de la ciudad moderna es para Vaneigem el ejemplo de las relaciones de incomunicación, de aislamiento y humillación porque los individuos siguen las pautas de las convenciones estereotipadas en los medios de comunicación, que les llevan a transformarse en una "cosa" para los demás. El autor propone como solución una filosofía de vida centrada en la autonomía individual, centrada en las premisas del pensamiento anarquista. Por obras como estas, los situacionistas fueron considerados los primeros en profundizar sobre las implicaciones del sistema económico liberal en la vida cotidiana.

Igual que el movimiento del 22 de marzo liderado por Daniel Cohn-Bendit, o los grupos marxistas-leninistas, trotskistas y maoístas, los situacionistas querían contribuir al cambio y para ello repartieron panfletos, organizaron actividades dentro y fuera de las universidades con lo que pretendían llevar a la práctica la autonomía individual alejada de la dominación de los medios de comunicación. En sus escritos utilizaron conceptos como: *Detournement* -desviación- que hacía referencia a la distorsión del significado y uso original de un objeto creado; *deriva* que hace referencia a la acción de mirar siguiendo las emociones para dejar de ser prisionero de la rutina diaria; o *psicogeografía* que estudia los efectos del ambiente en las emociones y el comportamiento de las personas. Una de las acciones situacionistas es construir momentos de la vida concretos (situaciones) -como los *happenings* de Lebel- para dejar constancia de que son una construcción hecha por poderes fácticos.

Como Lebel, afirman que el arte dentro de esta sociedad del espectáculo ha perdido su libertad y su potencial transgresor, a causa de las leyes del mercado, del valor de cambio, del capital, de su propia alineación en el espectáculo, el comercio y la industria cultural. A la luz de estas teorías aparecen pintadas en las paredes de las calles de París como *L'art c'est de la merde*, o *L'art est mort, libérons notre vie quotidienne* que hacen referencia a las obras que se había convertido mercancías intercambiables como cualquier otro objeto comercial. Parten de la idea de que el arte siempre ha estado ligado a la economía, ha sido una mercancía y ahora se adapta a las nuevas exigencias de la economía liberal, y además se

utiliza para hacer publicidad cultural al servicio del poder. Como Adorno, consideran que si el dinero es una medida objetiva del talento de un artista, entonces toda expresión artística auténtica se ha convertido en imposible. Warholl es citado como el ejemplo más conocido después de los años sesenta de arte de la sociedad del espectáculo, porque constituye la banalización de ideas que, en su origen, habían sido subversivas. Su discurso de semi-contestación de este tipo de *pop* responde a un fenómeno de recuperación e integración de la contestación, que es una de las armas protectoras más seguras del espectáculo. Los situacionistas proponen el arte de acción como solución porque permite llevar a cabo una catarsis liberadora entendida como una manera de denunciar las formas de represión, y como una manera ficticia de repartir justicia entre los oprimidos (Genty, 1999: 15-17).

El discurso de los situacionistas coincide con las ideas que Adorno expuso en su crítica a la industria cultural, que también señala Lebel. De igual modo, la propuesta de concebir la libertad como principio para subvertir la ideología dominante es otra de las ideas motoras del accionismo.

Las acciones de Lebel se deben enmarcar en el contexto de París en los años sesenta, caracterizado, como se ha señalado, por un creciente malestar social que eclosiona en 1968. Como he señalado en el capítulo primero, Lebel desde joven está implicado en ámbitos intelectuales alternativos. Su padre, como crítico de arte, lo pone en contacto con Marcel Duchamp, Pablo Picasso o André Breton. También, a principios de los años sesenta, se relaciona con autores de la generación *beat* como Ginsberg o Corso, sigue clases de filosofía de Gilles Deleuze, y se implica a fondo en el movimiento del 22 de marzo. Esto demuestra que antes de la revuelta parisina, ya tenía una trayectoria consolidada en el arte de acción. Como se puede constatar en *Le happening*, en 1960 organiza *L'Anti-Procès 1*, una exposición colectiva en la Galería *Fontaine de les quatre saisons* en París, que daría lugar a la exposición itinerante *L'Anti-Procès 2*.¹¹⁹

Esta muestra de arte agrupaba a aproximadamente sesenta artistas -entre ellos Picasso y Masson- que se manifestaban en contra de la guerra de Argelia y, entre 1960 y 1961, exponen en París, Venecia y Milán para posicionarse en contra de la pena de muerte y las

¹¹⁹ Entre las acciones que realiza antes de 1960, Lebel destaca *Movie* de 1958, realizada en un coche calcinado en Ibiza (Lebel, 1994: 161).

políticas imperialistas francesas. En un momento en que el gobierno francés se oponía de forma violenta a la independencia de una de sus colonias, esta exposición tenía una clara motivación contestataria que favorecía la emergencia de un internacionalismo sin fronteras culturales ni políticas. En definitiva, representa una oposición al fanatismo del nacionalismo francés que defendía el gobierno De Gaulle (Lebel y Michaël 2009: 36). Por otro lado, *L'enterrement de la Chose* es considerada, por Allan Kaprow, y por el mismo Lebel, como el primer *happening* europeo (Fig. 14).¹²⁰ Se realiza en el marco de la exposición *L'Anti-Procès 2* (1960) en el Palazzo Contarini Corfú en el Gran Canal de Venecia y en la galería *Il Canale*. "La cosa" que se entierra era una escultura de Jean Tinguely¹²¹ porque Lebel había recibido la consigna de Tinguely de vender la escultura en Venecia y, a falta de comprador, lanzarla al canal. La idea de autodestrucción formaba parte de la concepción del escultor suizo, que creaba esculturas *autodestructivas* de las que subyacía una crítica a la superproducción característica del capitalismo tardío. La pieza, compuesta por ruedas de bicicletas y otras piezas metálicas soldadas, primero se expone en una terraza, y después de una ceremonia funeraria, es llevada en una góndola hasta que la tiran al Gran Canal. Lebel acompañado por el escritor *beat*, Gregory Corso, los coleccionistas Peggy Guggenheim y Harold Acton, el galerista italiano Paolo Barozzi entre otros, convierten la pieza de Tinguely en el motivo principal del *happening*.

¹²⁰ Lebel señala que Allan Kaprow cita *L'enterrement de la Chose* como el primer *happening* europeo, en su obra *Assamblages, environments and happenings* publicada en 1966. (Lebel y Michaël, 2009: 41).

¹²¹ Vinculado al arte cinético y a la corriente del *Nouveau réalisme* desarrolla su carrera en Francia, donde se le reconoce por sus "máquinas escultura".

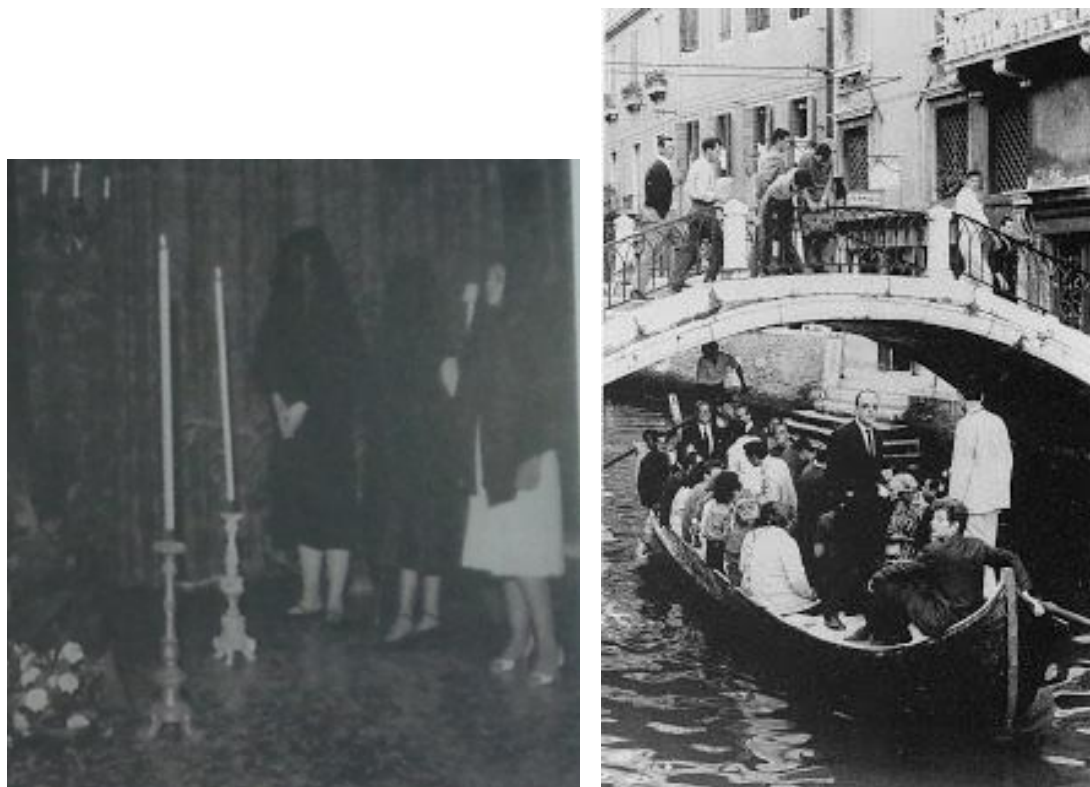


Fig.14. Jean Jacques Lebel. *L'enterrement de la Chose*. Venecia. 1960.

Lebel cuando repara en esta acción explica que los sistemas de tortura utilizados por la armada francesa en Argelia, junto con los combates personales con la industria cultural que consistía en “*une castration générale qui industrialisait les rapports aux humans et faussait les finalités de l’action artistique*” los volvía locos de rabia (Lebel y Michël, 2009: 37).¹²² En el acto funerario, la escultura aparecía tapada, se escuchaba música electroacústica y, siguiendo una antigua tradición mediterránea, tres plañideras lloraban la muerte de *la chose*.¹²³ Según Lebel, el objetivo era exorcizar la muerte y demostrar la inocencia de la vida. También señala que el público escuchaba los llantos de las mujeres y la música electrónica sin saber cuál era el motivo del funeral. Se escuchó también su voz grabada recitando fragmentos del Marqués de Sade sobre el libertinaje y el arte de dar placer, y la del poeta *beat* Alan Ansen recitando un fragmento del escritor francés Joris-Karl Huysmans, destacado por su profundo pesimismo y desprecio por la insipidez de la vida moderna. El fragmento es extraído de su obra *Là-Bas* (1891) en la que el autor narra la historia de Gilles de Rais (Barba

¹²² Además añade que el asesinato de una amiga, Nina Thoeren -hija de una artista veneciana compañera del escritor francés Alain Jouffroy- quien también había participado en la organización del *L’Anti-Procès*- influyó de manera definitiva en la concepción de la acción del funeral, porque fue entendido también como un homenaje a esta amiga desaparecida.

¹²³ Una de las plañideras era la actriz mexicana Pilar Pellicer (1938).

azul).¹²⁴ Ambos fragmentos recurren a la idea de acciones rituales que se apartan de la religión cristiana. Tanto Sade como Huysman, en estos fragmentos elegidos por Lebel, describen acciones en las que triunfa la violencia de los instintos sobre la razón.

Una vez terminados los recitales, todos se dirigen en procesión al canal con la escultura. Varias góndolas en procesión se dirigen a la isla de San Giorgio y, en un momento dado, la procesión se para, las góndolas forman un círculo y Lebel lanza la escultura al agua, arrojan flores blancas, y las góndolas vuelven en silencio al lugar de partida.

Después de esta acción -considerada el primer *happening* europeo- Lebel realiza el *Grand tableau antifasciste collectif*, un mural de 4 x 5 metros, que se expone en 1961 en Milán. La siguiente es *La catastrophe*, incluida en la exposición *Pour conjurer l'esprit de la catastrophe* (1962), que primero realiza en la galería Raymond Cordier de París, y después, en 1963, en los estudios de cine de Bolonia. Lebel la ha definido como un verdadero exorcismo colectivo que pretende poner fin a un gran número de problemas como:

Le chantage, la guerre des nerfs, du sexe (...) la terreur tricolore, la misère morale et son exploitation culturelle, la misère physique et son exploitation politique, l'Art modern à genoux devant de Wall Street, la Commune de Paris oubliée au profit d'une école de crétinisation du même nom. Ça suffit comme ça. Il faut se livrer à un exorcisme collectif (Lebel y Michaël, 2009: 48).

Este texto, que acompañaba la exposición *Pour conjurer l'esprit de la catastrophe*, hace referencia a la necesidad de expulsar de modo simbólico algunos de los problemas que están en el imaginario colectivo francés de la época. Por ejemplo, con el término *terror tricolor* se refiere al nacionalismo francés que está oprimiendo a la población argelina y al racismo practicado con esta parte de la población francesa; a la explotación cultural y política; al arte dirigido a los valores del mercado internacional.

El *happening* es la suma de una serie de acciones del escultor francés Philippe Hiquily, que al comienzo da unos golpes de batuta; del artista islandés Ferró, que proyecta imágenes eróticas de la historia del arte sobre la espalda desnuda de una mujer, después desliza pinceles y tubos de pintura de colores sobre sus muslos. Tetsumi Kudo buscaba nuevos caminos para su escultura, igual que el grupo Gutai los buscaba para la pintura, y aquí presenta *Philosophie de l'impuissance* en la que, agarrado del brazo de una de sus

¹²⁴ El noble francés del siglo XV Gilles de Rais, conocido por sus asesinatos era un en serie, ha sido también objeto de interés de Georges Bataille, Pier Paolo Passolini y también del compositor húngaro Béla Bartók.

esculturas, reflexiona sobre las funciones de la filosofía.¹²⁵ Por su parte Lebel, ataviado con diferentes objetos, se convierte en “el hombre televisión” mientras repite un discurso sobre la necesidad de revolución permanente y la objeción de conciencia. Se disfraza de mujer, de nazi, con una máscara del general De Gaulle y, sobre un gran plástico transparente, pinta un mural que después destruye para señalar que “*l’homme sort de la peinture*” (Lebel y Michaël, 2009: 49). Esta idea recuerda a la acción *Passing Through* del Saburo Murakami (1956), que se ha transformado en referente para los autores que defienden la idea del *happening* como resultado de una salida de los márgenes del cuadro (Lista, 2013: 6). Después de otras diversas acciones, acompañadas de la música en directo del grupo de jazz de Walter McLean, Lebel finaliza la acción atravesando de un salto la gran lona de pintura, y saliendo de la galería gritando: *heil art!, heil sex!* (Fig. 15), (Lebel y Michaël, 2009: 49).

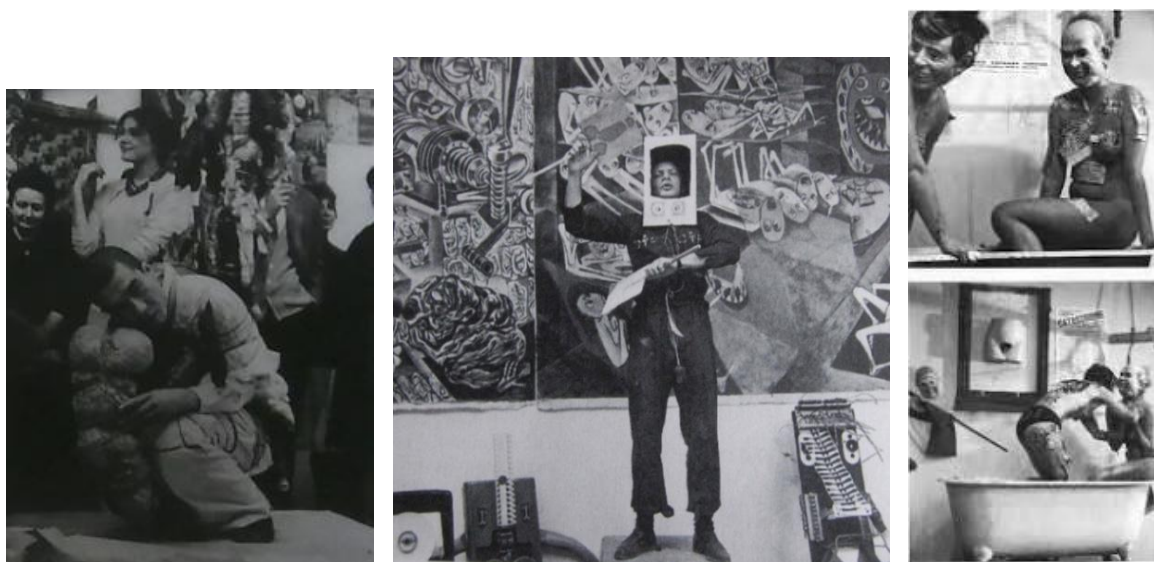


Fig.15. Tetsumi Kudo y Jean Jacques Lebel en la primera versión de *Pour conjurer l'esprit de la catastrophe*, (París, 1962), y el baño de sangre en la segunda versión de la misma acción (Bolonia, 1963).

En la segunda versión de *Pour conjurer l'esprit de la catastrophe*, realizada en Bolonia, Lebel afirma que tuvo la necesidad de expresar su rechazo a las políticas que enfrentaban a EE.UU y la URSS. Señala la angustia de los trece días del mes de julio en los que se debatía al posibilidad de una guerra nuclear porque representaron un *trauma global*, una *psicosis colectiva* que suponía el posible enfrentamiento entre las dos potencias mundiales:

¹²⁵ Tetsumi Kudo decide trasladarse a París en 1962, el mismo año que realiza esta acción. Marcado por el ataque nuclear que EE.UU lanzó a Japón decide dar el paso de la escultura a las acciones.

On conviendra les deux cow-girls K. et K. se livrant à leurs ébats rituels dans le « Bain de sang » de ce happening (...) Ensuite Tetsumi Kudo toujours brandissant son Phallus géant, déclame en japonais un discours (...) sur « La philosophie de l'impotence ». Erró peint avec son pinceau sexuel trempé dans les pots de peinture que les participantes tiennent entre leurs jambes. Philippe Hiquily gicle de la peinture sur une toile tournoyante actionnée par un moteur électrique (Lebel y Michaël, 2009: 59).

El baño de sangre es protagonizado por dos mujeres desnudas en una bañera con las máscaras de los presidentes de las dos potencias enfrentadas en la Guerra Fría (Kennedy y Khrushchev). Alude a este conflicto que tuvo lugar entre 1945 y 1989, concretamente a uno de los puntos culminantes que se produjo en octubre de 1962, cuando se informó al mundo de la posibilidad de una guerra nuclear, porque EE.UU había descubierto misiles rusos en Cuba. Los medios de comunicación mantuvieron en alerta constante a la sociedad, y Lebel afirma que con este *happening* ponía de relieve esta preocupación colectiva por la posibilidad de una guerra nuclear.

Al año siguiente, 1964, organiza por primera vez el encuentro *Workshop de la Libre Expresión*, y en 1965 se organiza la segunda edición en el American Center de París *Dechirex*. En 1966 la tercera con *Los 120 minuts dediées du Divin Marquis*, y en 1967 la cuarta con *Le Desir attrapé par la queue*.¹²⁶ La atmósfera era siempre una densa multitud de espectadores incomodados, y artistas de diversas nacionalidades desinhibidos (como la norteamericana Carolee Schneemann) a causa de los efectos de drogas psicotrópicas.¹²⁷

La tercera edición de este festival de *Libre Expresión* presenta *La Religieuse* o *Los 120 minuts dediées du Divin Marquis*, una de sus acciones más subversivas, ya que fueron *120 minutos dedicados al divino Marqués* (Lebel, 1994: 72).¹²⁸ Es realizada en 1966, en el teatro de la Chimère, localizado en el mismo inmueble donde vivía André Breton (Fig.16).¹²⁹ Con ella Lebel quería recordarle a Bretón que él también era admirador de Sade (Lebel, 1994:

¹²⁶ En 1979 el festival *Polyphonix* es organizado por Lebel como una continuación del festival de la Libre Expresión.

¹²⁷ En *Le happening* Lebel defiende el consumo de drogas psicotrópicas porque contribuyen a ampliar la capacidad perceptiva de los sentidos, y sus efectos los relaciona con los estudios de fenomenología. En otras ocasiones se refiere al consumo de psicotrópicos describiendo sus efectos en los happenings colectivos que organiza como por ejemplo en el catálogo de la exposición *Sous influencia artistes et psychotropes* (febrero-mayo de 2013).

¹²⁸ El marqués de Sade (1740-1814) es citado por Lebel en diferentes ocasiones como una fuente de influencia importante. En sus novelas prima el triunfo del vicio, la violencia, el ateísmo.

¹²⁹ Aparece titulada como *Los 120 minuts dediées du Divin Marquis* en *Soulevements* de Jean Jacques Lebel (2009).

79) porque Bretón le había lanzado una crítica en el semanario *Le Nouvel Observateur* en el que calificaba sus acciones de promiscuas y cercanas a la comedia musical.



Fig. 16. *La Religieuse* o *Los 120 minutos dedicados al Divin Marquis* (1966).

A la entrada del teatro había dispuestos grandes trozos de carne colgadas, por las que los participantes debían pasar, y de ese modo se iniciaban en el ritual bañados de la sangre que desprendían. Así, podían aceptar el proceso de su nacimiento pero en el sentido inverso, como si se tratase de un re-nacimiento. Se inspiró en la idea de Sade, de entender la vida y la muerte como parte de un mismo proceso en el que el deseo, el sexo -con su belleza y horror- se acercan a la animalidad fundamental del ser humano. Invita a los participantes a enfrentarse con sus propios horrores respecto al sexo porque sin inmersión en Sade, según Lebel, no se puede entender la vida, ni la muerte (Lebel, 1994: 73).

Además de dar respuesta al ataque de Breton, Lebel también había planeado esta acción como un ataque a la censura que practicó el gobierno De Gaulle con la película *Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot* de Jacques Rivette ese mismo año. La película inspirada en la novela *La Religieuse* de Denis Diderot (1780) fue considerada inmoral por lo que se prohíbe su proyección en las salas de cine y, contradictoriamente, también es elegida para representar a Francia en el Festival de Cannes. El resultado de la emoción de los participantes en la acción del Lebel -que desataron sus instintos primarios en una especie de

orgia- hizo que fuera detenido por inmoral. Sin embargo, gracias al apoyo de artistas e intelectuales como Bretón, Duchamp, Eric Rohmer, Jacques Rivette o Jean Paul Sartre entre otros, que firmaron una petición colectiva (el 27 de abril de 1966) contra “*L’interdiction des happenings (...) l’hystérie antibeatnik*”, Lebel pudo librarse de los cargos (Bertrand, 2008: 231).¹³⁰

Este recorrido por las trayectoria de Lebel demuestra que cuando se inician las primeras movilizaciones en París en 1968, tenía un papel consolidado en el terreno del arte de acción en Europa. Entonces entra en contacto con uno de los principales motores del movimiento estudiantil del 22 de marzo, Daniel Cohn-Bendit y participa activamente en el mismo (Fig.17).

¹³⁰ Como he señalado, Lebel también participa en el *Destruction in Art Symposium* de Londres (1966) coincidiendo con los accionistas vieneses, Yoko Ono, ZAJ. En 1967 organiza *Election de Miss festival* en el que participa Yoko Ono, entre otros, y se presenta como una crítica a un festival de cine contemporáneo entendido como un producto de la industria cultural.



Fig. 17. Fotografía del periodista Jean - Pierre Re de la manifestación del 13 de mayo de 1968 en la que una joven (Caroline de Bendern) ondea la bandera del Frente de Liberación nacional de Vietnam, subida a los hombros de Jean Jacques Lebel.

En esta fotografía, que ha pasado al imaginario colectivo del Mayo Francés, confirma esta implicación de Lebel en el movimiento. Por otra parte, la bandera del Vietnam que llevan se convirtió en un símbolo de la opresión de los grandes contra los pequeños, los fuertes contra los débiles. Significa la derrota de la superpotencia de EE.UU, frente a los vietnamitas, un pueblo pobre que protesta contra el imperialismo norteamericano ahora, pero también en el siglo XIX había sufrido el ataque del imperielismo francés. La agresión de EE.UU. contra el comunismo del pueblo vietnamita genera una contestación mundial porque muchas comunidades marginadas se sintieron solidarias con el pueblo vietnamita - en Catalunya por ejemplo el sector antifranquista- pero el principal vector de esta contestación está en los mismos EE.UU, donde los estudiantes de la Universidad de California encabezan una marcha en contra de la participación de su país en esta guerra imperialista.

La prensa nacional e internacional comparaba esta fotografía con el cuadro *Libertad guiando al pueblo* de Delacroix, otro icono de otra revolución del pueblo francés. Si se trataba de una acción intencionada por parte de Lebel, de nuevo estamos ante la recurrencia a iconos, a movimientos artísticos pasados -en este caso a la pintura romántica francesa del siglo XIX- que sirven para reforzar los motivos de una lucha presente. Sin embargo, no se puede entender la posible acción como el resultado de un proceso evolutivo iniciado con Delacroix, como tampoco considero que se deba entender la acción como el resultado de la evolución de la concepción dadaísta o futurista.

En estos momentos de contestación radical por parte de la sociedad francesa, epicentro de una crisis interna en la Europa del Oeste, Lebel afirma que el *happening* tiene que tener una función concreta en la lucha, es decir, debe asumir la responsabilidad de responder a las necesidades sociales. Por esta razón será uno de los principales protagonistas, junto con el arquitecto Paul Virilio y algunos miembros del *The Living Theatre*, en la toma del teatro del Odeón, símbolo de la cultura burguesa francesa.

Si el arte es entendido en estos momentos como un instrumento de agitación social, como un espacio de reflexión, de reflejo del malestar, y que además debe facilitar el advenimiento de una sociedad futura mejor, el *happening* era, según Lebel, el mejor medio para conseguir cambiar la vida, porque -igual que el teatro- ofrecía el impacto inmediato

que suponía la presencia física. Sin embargo, a diferencia del teatro clásico, no presentaba ficciones, sino que proponía acciones que la sociedad debía asumir y adaptar a nivel individual, para que el cambio se produjera, como proponían los anarquistas, desde abajo hacia arriba, es decir, desde los ámbitos más personales del individuo para llegar a la esfera política. El propio Mayo Francés era una prueba de que las acciones podían cambiar el gobierno, y no al revés.

Del mismo modo que se incendia la Bolsa de París, se ocupaban las fábricas y las universidades, un centenar de personas ocupan el Teatro del Odeón el 15 de mayo de 1968, y a partir de ese momento en el teatro nacional -emblema de la cultura burguesa- ondean banderas anarquistas, y se convierte en lugar de reunión para la organización de manifestaciones y acciones revolucionarias. Lebel, junto a Virilio y a Julian Beck son los principales instigadores, y tienen como base común las teorías situacionistas que rechazan todas las formas de arte que se identifican con lo que Debord definió como espectáculo. Julian Beck definió el acontecimiento del siguiente modo:

El teatre d'aquella primavera a França va ser la cosa més exaltant i embriagadora que el poble francès ha experimentat en aquest segle (...) El drama era a l'auditori, no pas a l'escenari, sinó al teatre on els espectadors s'han convertit en els protagonistes i estaven representant la Tribuna de la Revolució, un gran drama en 30 dies (Ramon, 2005: 273).

Lebel participa en el grupo anarquista *Noir et rouge*, y los miembros del *Living* habían adaptado el pensamiento anarquista a sus prácticas experimentales en el teatro.¹³¹ La crítica al sistema electoral y el compromiso individual son algunas de las ideas que conforman la base de la organización de Lebel y Beck.

En este marco también son destacables artistas francesas como Nicola L, Françoise Janicot, Gina Pane, o Ben Vautier. Por ejemplo, la acción colectiva *The Red Coat / Same Skin for Everybody* de Nicola L fue presentada en diferentes lugares públicos de diferentes ciudades como Nueva York, Ámsterdam o Barcelona, y consistía en unir diferentes personas a través de un abrigo rojo de grandes dimensiones. En 1969 llevó esta acción a las Ramblas de Barcelona, e invitó a los transeúntes a vestirse con el abrigo, pero la acción fue intervenida por las autoridades porque la interpretaron como una señal de reunión clandestina antifranquista (Fig.18).

¹³¹ Por ejemplo, Beck defiende ideas como que cuando votas estas votando a tus carceleros.



Fig. 18. *The Red Coat / Same Skin for Everybody*, de Nicola L. Barcelona. 1969.

Nicola L entiende el abrigo como una misma piel para todo el mundo, a partir del que construye un discurso contra el racismo, el machismo y otras políticas segregacionistas. Benjamín Vautier es uno de los participantes del *Festival de la Libre Expresión* de Jean Jacques Lebel en 1964 y, en Niza, abrió una tienda de discos que se transformó en un lugar alternativo. En 1962 asistió a la *Misfits Fair de Londres*, donde pasó quince días viviendo en la vitrina de la Galería *One*. Aquí entra en contacto con George Maciunas y se empieza a interesar por las acciones *fluxus*, en las que colaborará ocasionalmente. Ese mismo año, en el Paseo de los Ingleses de Niza, Ben realizó la acción "*Regardez-moi cela suffit*" y, en 1964, viaja a Nueva York donde entra en contacto con la corriente conceptual. En 1972 presenta en la Documenta de Kassel *Centre du Monde* en la que proclama la cruz que dibuja en su frente el centro del mundo. Sus acciones se apartan de las de Lebel porque no son acciones colectivas, de participación masiva, sino que tienen un carácter individual relacionado con el concepto de mitologías individuales, es decir, con idea de considerar el propio cuerpo humano como un escultura.

La obra de Ben es relacionada con las antropometrías de Yves Klein, quien considera los cuerpos de las modelos soportes artísticos, como pinceles que, bajo la dirección del artista, aplicaban el color a la superficie de la pared. El interés de Klein por el filósofo francés Gaston Bachelard le llevó a realizar el montaje del salto al vacío en 1960, a vender zonas de vacío, sensibilidad inmaterial, que entronca directamente con la teoría de la desmaterialización del objeto artístico defendida por autores como Lucy Lippard. Sin embargo, considero que a pesar de esa coincidencia formal o referencialidad por la que Ben se detiene en las obras de Klein o Manzoni, no se puede hablar de continuidad. Del mismo modo que tampoco se pueden ver las acciones de Jordi Benito como un resultado de un proceso relacionado con las acciones espectáculo de Brossa. A pesar de que hay similitudes y comparten un mismo contexto artístico, no parten de las mismas motivaciones, que les llevan, en último término, a realizar las acciones.

Por el contrario, Lebel y Ben, a pesar de estar separados en la forma de concebir sus acciones, comparten las mismas motivaciones. Pertenecer a la misma generación es un hecho fundamental para entender las razones por las que deciden abandonar la pintura e iniciarse en nuevos lenguajes como el arte de acción. Ambos comparten el principio de autonomía individual ligado al *happening* con el que proponen alejarse de la dominación comercial. Lebel se acerca a temas políticos como la crisis de los misiles de Cuba o la guerra de Argelia, sin embargo las acciones de Ben son una reflexión sobre la definición de lo artístico, sobre el papel del artista y el del público. De todos modos, en ambos casos estamos ante dos artistas que, junto con Gina Pane o Nicola L., contribuyen a la formación de un estado nuevo de relaciones sociopolíticas a partir de las acciones.

La acción se convierte en el mejor medio para poner en práctica los principios que buscan la confrontación con la concepción oficial, bien sea de tipo político, social o artístico y no se trata, como en el caso de Klein o Manzoni, de un accionismo aislado, que se acerca a una concepción mística. En este sentido es significativo la concepción de Klein sobre la pintura:

Ahora como en un milagro el pincel regresaba, pero esta vez con vida propia. Bajo mi dirección, la carne misma aplicaba el color a la superficie con precisión perfecta...La obra se acababa a sí misma enfrente de mí, bajo mi dirección, en total colaboración con la modelo...quería rasgar el velo del templo del estudio y no esconder nada de mi proceso (Guasch, 2000: 85-86).

Por el contrario, las acciones de Lebel, Gina Pane o Ben deben entenderse estrechamente ligadas a su contexto porque conforman una especie de red desde la que se levanta un nuevo modo de entender las relaciones políticas, sociales y artísticas, un nuevo paradigma, que les lleva a unas acciones que tienen un denominador común generacional. Considero que los precedentes de estos franceses están antes en los escritores de la *Generación Beat* que en Klein, André Bretón o Man Ray. Por ejemplo, Lebel considera a estos norteamericanos una tribu nómada de visionarios e, igual que Cirici, reconoce la importancia de *Ópera Abierta* de Humberto Eco, y de la semiología como un verdadero arte de la lectura de los signos, un verdadero arte de descodificación (Lebel, 1994: 13).

Antes que la herencia de los surrealistas o los dadaístas a los que rendían homenajes - y consideran padres o abuelos- están las influencias de otras disciplinas, que están ampliando y mutando sus intereses al mismo tiempo y en relación a las circunstancias que envuelve el planeta, como por ejemplo el pánico nuclear o los nuevos hábitos de la sociedad de consumo.

Del mismo modo que se establecen relaciones entre la atención al azar de André Breton en los años veinte con los *happenings* de Lebel en los sesenta, también se ha relacionado “el dejarse llevar” del informal de Antoni Tàpies con las acciones del Benito y otros catalanes conceptuales e, incluso, en muchos casos son los mismos artistas los que afirman esta continuidad. Por ejemplo, cuando los críticos afirman que Lebel es el que importa el *happening* de EE.UU, Lebel contesta:

J’aurais “importé le happening des Etats-Unis”. Pure faribole! Comment aurais-je pu « importer » de ce pays à cette date une activité artistique née en 1920 à la galerie Burchard de Berlin (...) Qu’on se le dise une fois pour toutes: le happening prit naissance dans le mouvement Dada, d’abord à Berlin puis, 1921, à Paris (Lebel y Michaël, 2009: 7).

Aquí Lebel, señala también como precedente del *happening* el espíritu Dadá, y después las formas de arte de acción desarrolladas a partir de 1955 por el grupo de Osaka, Gutai. En este sentido también destaca que los japoneses han sido estimulados por Dadá, y por los escritos de Antonin Artaud y John Cage. A continuación cita a Kaprow, señala que a él le debemos la asignación de “*happenings*”, sin embargo, no le concede una originalidad absoluta porque en la misma data que Kaprow empezaba, en Ibiza había artistas haciendo acciones. Este tipo de consideraciones no acaban de dar luz al verdadero génesis del arte de

acción, sin embargo nos confirma que hay artistas en diferentes partes del mundo que, sin conocerse, están haciendo acciones similares a finales de los años cincuenta.¹³²

Para explicar las acciones de Lebel, Bertrand señala que en los países relacionados con los totalitarismos como Japón, Italia, Francia o Viena, los artistas llevan a cabo prácticas rituales, de sacrificios, formas de catarsis relacionadas a su vez con tradiciones culturales nacionales, pero también con la experiencia común de militarización y violencia de la guerra. Para la autora estas prácticas funcionan como una forma de liberalización después del trauma colectivo de la guerra, porque en ellas los artistas asumen la culpabilidad como propia. Por ejemplo, Bertrand interpreta el tema de la liberalización sexual de las acciones de Lebel como un rechazo a las fronteras que separan el inconsciente y la realidad; como un reclamo de actitudes espontáneas, de exaltación del anonimato como síntomas de una sociedad bloqueada por la opresión del gobierno De Gaulle.¹³³ Este era un gobierno conservador que había apartado a los comunistas del poder para poner en funcionamiento el plan Marshall y así contribuir a una sociedad con una economía pujante, pero controlada, y en la que impera la moral católica.

¹³² Hay que tener en cuenta que los continuos intercambios culturales están relacionados primero con las corrientes migratorias que se inician en los años treinta a Inglaterra y EEUU a causa del ascenso de los totalitarismos que hace que alemanes, austríacos, italianos de ideología de izquierdas abandonen sus países originarios. En algunos casos los artistas analizados son hijos de estos emigrados -como por ejemplo Vito Acconci- lo que contribuye a un activo intercambio cultural. Además en los años sesenta es destacable también el continuo cambio de residencia, los viajes de los norteamericanos por Europa, de los europeos por Norteamérica, las estancias en países como la India, motivados por los nuevos cultos surgidos en los movimientos contraculturales. En paralelo a los intercambios comerciales internacionales, las personas como las mercancías se desplazan de un lugar a otro, y esto favorece también a la difusión del arte de acción y a que sus particularidades sean adaptadas a diferentes contextos.

¹³³ De Gaulle es visto por la juventud rebelde francesa como un ex militar que había tomado el poder a través de un golpe de estado en 1958 que, en principio, tenía como objeto poner fin a la guerra de Argelia.

2.4. Epílogo

En este capítulo he tratado de demostrar la existencia de estrechas relaciones entre el arte de acción en Catalunya y las nuevas tendencias del arte internacional. Las fuentes primarias y secundarias estudiadas en el primer capítulo apuntan una serie de casos que fueron admirados por los catalanes gracias a las escasas vías de contacto que se establecían con el exterior, sobre todo, en la primera mitad de la década de los setenta. El estudio llevado a cabo sobre la atención al panorama internacional -centrado básicamente en dos focos- demuestra que la influencia del mismo está más relacionado con el origen del movimiento, que los precedentes catalanes que entroncan con movimientos de las vanguardias de los años treinta.

Por otro lado, el acercamiento a estos contextos foráneos también corrobora que la atención a los antecedentes no se puede entender como principio causal de estos movimientos. Así, aunque existan relaciones de convivencia y por lo tanto, de referencialidad, no se pueden entender unos estilos como la causa del origen de otros. El manifiesto surrealista de André Bretón no puede ser entendido como el origen del arte de acción en Francia, ni la atención al expresionismo por parte de los accionistas vieneses, su principio causal.

Esta causalidad formal y el contexto sociopolítico no se deben situar en el mismo plano de influencia, sino que la causa inmediata está en los parámetros contextuales en los que se incluye el entusiasmo por las nuevas tendencias de otros países, y la referencialidad formal a casos anteriores está en un segundo plano.

El malestar social que se va gestando en los años sesenta, y que eclosiona en 1968 en las olas de protestas protagonizadas principalmente por los sectores más politizados de la juventud en diferentes partes del mundo, son la base principal del accionismo. Estas olas tienen lugar al mismo tiempo en diferentes países como la República Federal Alemana, España, México, Argentina, Uruguay, Estados Unidos, Checoslovaquia, Ecuador, Japón y son concentraciones de personas que se posicionan en contra del mercado liberal basado en el modelo norteamericano, y el férreo control social que establecen sus gobiernos, en un clima tenso marcado por la amenaza nuclear.

El estudio realizado evidencia una crisis de cohesión interna que, a pesar de las distancias espaciales, presenta referentes y símbolos similares en todo el mundo. Por ejemplo, la Guerra de Vietnam se convierte en una alegoría de la liberación y el triunfo de los pequeños contra los grandes, y es utilizada en acciones como “*Vietnam Party*” de Otto Mühl y Gunter Brus o el “*Homenatge al Vietcom*” en la *Suite Bufa* de Brossa. A partir de esta guerra se cuestiona, a nivel mundial, la dominación de territorios coloniales o recientemente independizados, como algunos países de África, Asia y América Latina. El triunfo de la Revolución Cubana, el auge de movimientos izquierdistas en Latinoamérica y, especialmente la guerra del Vietnam, generaron un amplio movimiento en contra del imperialismo. Dentro de este movimiento contestatario nos encontramos a muchos de los artistas analizados. Unos se implican directamente como Lebel o Otto Mühl y otros indirectamente como Kaprow. Por ejemplo, Margaret Croyden considera que los *happenings* de Kaprow respondían a unas preocupaciones estéticas pero no políticas (Croyden 1977: 119) y, sin embargo, apunta que el compromiso de Lebel en el marco del Mayo Francés era firme.

Lebel, Otto Mühl, Gunter Brus, *The Living Theatre* siguen presupuestos del ideario anarquista, como por ejemplo que la revolución debía hacerse desde abajo y, por lo tanto, el primer paso era provocar cambios en pequeñas comunidades, que tuvieran como base un compromiso individual alentado a través de la liberación de los instintos. Por otra parte, las acciones de John Cage, Vito Acconci, Wolf Vostell o Rudolf Schwarzkogler proponen cambios desde una teoría crítica basada en principios teóricos y desde un desarrollo racional. Las acciones no se basan - como en Lebel - en la experiencia vivida de los artistas y del público, sino en conceptos y juegos de palabras premeditados que requieren de un determinado bagaje intelectual. Sus acciones son racionalizadas, codifican un mensaje a partir de símbolos contruidos desde la razón y no desde la experiencia vivida en la acción. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, todas ellas tienen que ver con la pretensión de un cambio social surgida en los años sesenta.

Las acciones deben ser entendidas dentro del marco de crisis social internacional motivada fundamentalmente por la búsqueda de la liberación de los sistemas sociales dominantes, derivados de políticas económicas liberales, el paternalismo (o control) y la moral conservadora, en muchos casos fundada en principios católicos, machistas, racistas o

sexistas.¹³⁴ En este marco de crítica social debemos incluir manifestaciones de lucha por los derechos de las minorías como la marcha del “*Orgullo Gay*” en Nueva York, así como movimientos en San Francisco, Copenhage, París, Londres contra la censura pública de las imágenes, que dio lugar, entre otros logros, a la despenalización del cine pornográfico. Así debemos entender que la base compartida por los artistas estudiados es esta pretensión de cambio impulsado por una generación que, como apuntaba Glimcher, eran niños en la Segunda Guerra Mundial y adolescentes en la Guerra Fría.

La difusión de las bases ideológicas de este movimiento generacional se lleva a cabo gracias a la movilidad incentivada por el nuevo orden político. El desarrollo de las comunicaciones que dio lugar a la conexión de los catalanes con este ideario contestatario, vino motivada por la iniciativa de artistas que viajaron o la de críticos -como Cirici- que participaba y organizaba congresos internacionales, también la difusión de libros, revistas y muestras de arte como la de Kassel afianzaban los lazos entre las zonas de dominación de EEUU. Teniendo en cuenta estas vías de contacto con el nuevo *status quo*, se puede señalar que existe una interrelación entre los catalanes y el arte de acción en contextos como el anglosajón, alemán, vienés y francés.

Norteamérica fue el foco más temprano de agitación social y emerge como respuesta al discurso del gobierno contra el comunismo -tanto dentro como fuera de sus fronteras-; también contra la perversión de su modelo económico. La generación *beat* a través historias de ficción o *viajes en la carretera* desvela la mentira de la protección paternalista estatal, ya que se sentían desamparados ante el vacío que creaba el descredito ante las políticas opresoras y anticomunistas que consideraban la homosexualidad o el inconformismo enfermedades irremediables.

Sin embargo, a pesar de las alusiones de Cirici o la posible influencia de Lebel, las referencias más tempranas en Catalunya del contexto norteamericano en el campo de las acciones, no son los *beat*, sino John Cage y su interpretación musical sobre la violencia simbólica que ejercía el poder sobre los individuos. La subversión de los códigos musicales clásicos a partir del piano preparado, la descoordinación con la danza, los silencios o los

¹³⁴ En este sentido destacan autores como Bordieu, Guy Debord o Michael Foucault porque se han ocupado de definir este estado social de control, que se pone a funcionar en Europa en paralelo al crecimiento económico que supusieron los préstamos norteamericanos.

sonidos que provienen de objetos variados, son la manera con la que Cage se enfrenta al modelo de subordinación simbólica que ejercen las instituciones oficiales. Su procesos de *investidura simbólica* son el punto de partida del ideario del movimiento conceptual en EEUU. Josep Kossuth, Mel Bochner o Laurence Weiner entre otros amplían este idea por la que el arte debe evidenciar procesos de dominación política y social a partir de símbolos. En los procesos de simbolización de los conceptuales la atención a los sentidos desaparece. Si la idea era el motor del arte - y no la capacidad de conmover los sentidos- las obras como objetos materiales desaparecían. Este cambio de perspectiva en contra del materialismo e idealismo del arte es una de las bases . Los que llevaron más lejos la idea de inmaterialidad en el contexto anglosajón -de sustituir objetos por ideas- fueron Josep Kossuth y *Art & Language*.

En la difusión de esta corriente jugó un papel importante *Fluxus*. Alemania del Oeste, al hacer frontera con el bloque comunista, era el lugar idóneo para manifestar el poder y la cohesión del área de influencia norteamericana. Así que aunque *Fluxus* nace en Alemania tiene como precedente inmediato el colectivo *New York Audiovisual Group*, que combinaba acción artística con reivindicaciones sociales.

Sin embargo, a pesar de reforzar una manera de hacer conceptual compartida, algunos artistas aportan nuevas direcciones en al arte de acción, que alcanzan un sentido propio ligado a las circunstancias particulares de sus países. Por ejemplo, Josep Beuys, uno de los más activos en esta red de influencias intercontinental, construye un discurso en el que están presentes tanto los principios conceptuales como la tradición del romanticismo germano. Son citadas como fuentes de su concepción estética: ideas sobre la educación de Friedrich Shiller y Rudolf Steiner, y sobre la idea de la naturaleza de Goethe. Concretamente de Steiner le interesa el individualismo ético basado en fenómenos espirituales; ideas sobre la protección del medio natural, en las que se esbozan los principios de lo que, en la actualidad, se conoce como agricultura sostenible o, en el campo de la economía, ideas sobre la inversión de capital en la mejora de las condiciones de los menos favorecidos con las que se adelantaba a, lo que hoy conocemos, como banca ética; también se interesó por las técnicas de aprendizaje relacionadas con el contacto con el medio natural, y por diferentes aspectos sociales que tienen tras de sí una concepción mística relacionada con la naturaleza.

Las influencias arraigadas al romanticismo germano del siglo XIX confirman que las acciones de Beuys deben entenderse como referentes de una época y un espacio concreto: la posguerra en Alemania. La proximidad al lenguaje conceptual reclama al espectador una mayor implicación y capacidad interpretativa. De este modo, sus acciones se convierten en un ejemplo de obra abierta en el sentido descrito por Humberto Eco o Roland Barthes, porque en ellas se cuestionan las relaciones de poder, la deshumanización del progreso, la superficialidad de la civilización, la falta de comunicación entre los individuos. Temas compartidos con otros contemporáneos pero en los que hay que aplicar códigos de significado relacionados con el imaginario colectivo y el bagaje intelectual de la sociedad alemana. Su obra es una simbolización de un lenguaje propio que pone de relieve sus teorías políticas, medioambientales y educativas.

La ampliación del concepto artístico en sus acciones está relacionada con la idea de responsabilidad personal. Así, sus esculturas sociales son un medio para el cambio socio-político, para generar un nuevo orden social que sólo se puede alcanzar mediante un compromiso personal firme. La creatividad -que todos los individuos pueden tener, cada uno a su modo y desde sus posibilidades- tiene que originar la transformación colectiva de la conciencia y, en este punto su discurso, se acerca a la ideología anarquista desarrollada en su teoría de la democracia directa. Como promulga en la acción *700 eichen*, se debía contribuir a la comunidad atendiendo a las posibilidades de cada uno.

Sus obras apelan a la idea de creatividad del ser humano para transformar el mundo que, en ocasiones, es referida únicamente al caso de Alemania. Aquí su discurso se convierte en una referencia obligada para entender la época de la posguerra. En una conferencia en el Münchner Kammerspiele de Munich (1985) afirma que se ha sentido invitado a lidiar “con la deformidad del organismo social y con la crisis del mundo entero”. Sin embargo se refiere de un modo determinado a su país que, según él, tiene una herida que los alemanes deben curar, porque deben llevar a cabo un proceso salvador para su tierra, deben resucitarla (VVAA, 1989:11). Advierte que el pueblo alemán tiene la fuerza de la resurrección, y con su obra pretende contribuir a esa recuperación.

Para reforzar el papel que asume de liberador del pueblo alemán, se distancia de precedentes suyos, como Kandinsky o Paul Klee. Asegura que ellos son burgueses, elitistas, porque no atienden a las necesidades del pueblo, y en sus obras hay símbolos de la

humanidad dejada a la soledad (VVAA, 1986). En este sentido es significativo la valoración que Kim Levin hace de este posicionamiento de Beuys:

Joseph Beuys es un buen alemán: redime a toda Alemania con su sufrimiento transformado en arte y sus afirmaciones del valor de vida. En otras palabras, él es buena propaganda, es bueno para las conciencias culpables, lo cual explica los fondos invertidos por el gobierno alemán, la atención de los medios alemanes, la aprobación oficial de sus actos excéntricos (...) Resuena en el oscuro romanticismo de Kaspar David Friedrich o Wagner, las tormentas agonizantes del Expresionismo alemán, la alienada desesperación de la República de Weimar. Es poderoso, personal y doloroso, un exorcismo de horrores secretos, un acto terapéutico y rezuma una crueldad teutónica. Nosotros no sospechábamos que era un simbolista, un expresionista, un romántico místico (citado por Ortuzar, 2011: 21).

El autor reflexiona, de un modo irónico, sobre el reconocimiento internacional de Beuys, quien representaba oficialmente a Alemania en las muestras como Kassel e incluso en el Museo Guggenheim de Nueva York, donde tuvo una exposición retrospectiva en 1979. Levin define a Beuys como un artista que sufre para curar conciencias, un mesías redentor de todo el país alemán. Sus inicios coinciden con un momento de transformación y de prosperidad económica en Alemania, donde los cargos de cultura se renuevan y hay una apertura hacia el panorama exterior. Los organismos políticos empiezan a comprar sus obras porque todo lo que se identificaba con él partía inevitablemente de sus profundas raíces alemanas. Su obra fue difundida y exportada a diferentes países y también sus clases, sus exposiciones en la galería *Schmela* de Düsseldorf, su participación anual en la *Documenta de Kassel*, las acciones con *Fluxus*, su candidatura política del partido ecologista, hacen que Beuys se convierta en un personaje de gran alcance mediático. En la actualidad este reconocimiento se entendió en relación a las políticas de cohesión del bloque occidental en la posguerra. Alemania hacía frontera con el enemigo comunista por ello se impulsaron rápidamente políticas culturales que facilitaban encuentros internacionales como el de Kassel, que era el foco europeo del estado internacional del arte definido en los EEUU. Así, la *Documenta* se exhibía y se ponía en contacto a artistas de diversas nacionalidades de la órbita de influencia de EEUU.

La influencia norteamericana en la obra de Beuys se deja ver sobre todo en ideas realcionadas con el lenguaje, como por ejemplo que la cura para Alemania se dará a través de la identidad del pueblo alemán, no con su raza, sino con su lengua. Según Beuys, las formas de arte parten del lenguaje, y este no se puede desligar del pensamiento, porque en él se crean imágenes como la sensación y la voluntad que dan forma a la materia. El

lenguaje tiene un papel importante en esta labor porque para Beuys es la herramienta de la “Plástica social”, ya que la formación interior de los individuos comienza en la palabra y en el pensamiento (VVAA, 1986).¹³⁵ Esta atención a la filosofía del lenguaje tuvo eco en el núcleo neoyorkino aunque fue alimentada por autores europeos como Walter Benjamin o Wittgenstein, y Beuys se acogió a ella para explicar cómo se podía llevar a término la salvación del pueblo alemán, lo que demuestra que, a pesar de los influjos internacionales, su obra tiene profundas raíces germanas.

Si *la obra de arte total* wagneriana ha sido interpretada por Nietzsche como el lema de una nación poderosa, el arte de posguerra en Alemania puede interpretarse como el reflejo de los sentimientos de culpabilidad por lo ocurrido en época nazi y de la humillación después de los acuerdos de paz. Después de la guerra, el país que aspiraba a dominar Europa fue dividido, desarmado y presentaba un futuro incierto. Por ello, a comienzos de los años sesenta, el sentimiento nacional era de inferioridad, de un país perdedor, ocupado por norteamericanos y rusos, traumatizado, que contrastaba drásticamente con la época de euforia durante el régimen nazi y la guerra. Los artistas que han servido de referentes en Catalunya han desarrollado su obra en la parte occidental, donde se produce una pronta recuperación económica gracias al capital americano. Antes de Beuys y Vostell, artistas como Konrad Lueg, Gerhard Richter hicieron una crítica a esta transformación social derivada de una economía creciente en obras como *Leben mit Pop. Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus (Vivir con pop. Una demostración para el realismo capitalista)*. Por ejemplo, Gerhard Richter escapa de la Alemania del Este -empobrecida y bajo dominio comunista- a la Alemania Occidental capitalizada por los norteamericanos. Participó en la *V Documenta de Kassel*, estudió en la academia de Düsseldorf (entre 1961 y 1964) donde conoce a Sigmar Polke y Konrad Lueg con los que inicia una vertiente crítica que llaman “realismo capitalista”, una especie de variante satírica del *pop art*. Igual que Beuys, las atrocidades vividas durante la guerra, el peso de la tradición del romanticismo germano les hacen acercarse a la naturaleza desde una perspectiva mística. Así, una de las diferencias del contexto alemán con el americano -cuyo diálogo era fluido- es el tipo de solución propuesta ante el vacío que dejaba el descrédito en el progreso. En Alemania hay

¹³⁵ Como he señalado estas ideas son defendidas por Wittgenstein, y también Walter Benjamin o Rudolf Steiner.

un interés, que no hay en el círculo americano, por buscar alternativas en el misticismo, por modernizar el cristianismo, adaptarlo a la sociedad moderna, que ha dejado de tener fe en lo espiritual. En definitiva, se diferencia por tratar fenómenos espirituales como si fueran científicos, lo que en ocasiones ha condenado a Beuys, del mismo modo que Steiner, al descrédito.¹³⁶

Si en las acciones de Beuys el peso de la tradición es importante, el accionismo vienés presenta un carácter específico que sólo se puede entender en el contexto austríaco. Las agudas contradicciones políticas y sociales gestadas desde la decadencia del imperio austro-húngaro en el siglo XIX, y las humillaciones que sufren por resultar perdedores en las dos guerras mundiales, hace que el arte adquiera un significado socio-político que tiene que ver con la psicología colectiva del pueblo austríaco.

Las primeras obras de Sigmund Freud coinciden con la experimentación de una sensación de vértigo de la sociedad. Sus estudios demuestran que la razón, la dimensión consciente, es relativa, y ponen en duda la ciencia de la psiquiatría, la verdad positivista, a favor de métodos basados en subestimar precisamente el consciente, la parte racional del ser humano. Utiliza un método en el que superpone los ejemplos -la diversidad de posibilidades- en menoscabo de los principios. De alguna manera, la idea de realidad autónoma se desmorona ante los ojos de los vieneses, y las teorías de Freud dan explicación a ese relativismo. Oskar Kokoschka, ante esta situación, responde:

Hubo un tiempo en que sabía evocar la esencia de una persona, digamos su demonio, de modo tan elemental que la línea principal hacía olvidar los elementos accidentales que se omitían...; alguna vez lo conseguía y el resultado era una persona como la imagen que nos hacemos de los amigos en el recuerdo, que es más viva realmente que la que vemos con nuestros ojos porque está como concentrada en un punto focal y, por eso, es capaz de irradiarse (VVAA, 1996: 69)

Para Kokochka el recuerdo es un recurso más certero que lo que nuestros ojos pueden ver. Por su parte, Egon Schiele apuntaba en su cuaderno que “todo en la vida es muerte” subrayando que la condición humana es atravesada por fuerzas que socavan toda certeza. Como la vida no significa sólo vitalidad, sino también la muerte, los expresionistas hacen continuas alusiones a la violencia en sus obras. Por ejemplo, las figuras que pinta Schiele reproducen una obsesión erótica pero, lejos de ser sensuales, aparecen suspendidas, como

¹³⁶ Igual que Beuys, el director de cine Andrei Tarkovsky confirma la influencia de las teorías sobre ciencia espiritual de Steiner. También es destacable la crítica que hace Adorno a Cage por su atención a las religiones orientales.

si no tuvieran columna vertebral. Su autoerotismo las desarticula hasta convertirlas en una especie de maniqués, que pierden la compostura. Son formas fragmentadas, suspendidas en cuadros sin fondo, convertidas en reflejo de ese vértigo social. Son el resultado de una impotencia histórica, de una pulsión de muerte producida en el inconsciente porque ese paradójico erotismo en Schiele es signo de una fuerza que escapa a la mentalidad represiva de la burguesía. Tanto Schiele como Kokoschka, y después los accionistas vieneses, se comportan -aludiendo al título del relato de Kokoschka- como asesinos y, al mismo tiempo, son la esperanza de la sociedad, porque utilizan el pincel primero, y el cuerpo después, como armas para destruir las máscaras con las que se cubre el sujeto social.

A pesar de estas correspondencias, la herencia del expresionismo en los accionistas vieneses no justifica la posibilidad de una evolución formal, sino que acentúa esa especificidad transversal a la que me he referido. La mayoría de los autores que estudian el accionismo vienés aluden a la atención que ponen Nitsch, Mühl, Brus y Schwarzkogler a los cuadros de Schiele, Kokoschka, Richard Gerstl o Anton Romako. Por ejemplo, Badura afirma que son puntos de referencia primarios para ellos (Badura-Trista, E. y Klocker, H., 2012: 18). La captura psicológica de los retratos de los expresionistas a través de la expresión física, prefigura la atención de los accionistas a los sentidos físicos y a las experiencias psicológicas. Lóránd apunta que Nitsch reconoce en su obra “cierta expresividad latente que aparece conectada con una temática erótica y sensual, muy evidente en la obra pictórica de Klimt, Schiele y Kokoschka” (Lóránd Hegvi, 1997). También Casals relaciona los escandalosos episodios biográficos de Egon Schiele con los de Otto Mühl (Casals, 2003: 443). Sin embargo, la continuidad que se puede establecer entre el expresionismo y el accionismo vienés no tiene que ver con la que establecen autoras como Roselee Goldberg entre el dadaísmo o el teatro futurista y el arte de acción. No se corresponde con la defensa de una evolución a nivel formal que, por ejemplo, pudiera ir de los cuerpos abiertos, fragmentados y eróticos de Schiele hasta la promiscuidad ejercida en las acciones de Mühl, sino que se relaciona únicamente con una continuidad transversal presente en el imaginario colectivo. Concretamente con la presentación de la expresión psíquica (en cuadros o en acciones) como indicador de la experiencia psicológica. En este sentido, las declaraciones de Nitsch son aclaratorias porque afirma que lo que le interesa de estos autores es su carga erótica, cruel y destructiva (Lóránd, 1997:38).

Indagando en la historia de Austria -de la mano de José María Valverde, Josep Casals o Carl E. Schorske- se evidencia que los accionistas pueden ser continuadores de una corriente iniciada en el cambio de siglo, pero a partir de la presentación de elementos destructivos, eróticos y crueles presentes en la obra de Schiele, Kokoscka, pero también en Karl Kraus, Robert Musil o Adolf Loos. Con estos elementos, todos adoptan una actitud de resistencia al sinsentido generalizado en diferentes épocas. Por ello, las motivaciones de los intelectuales del fin de siglo son diferentes a las de los accionistas, porque responden a contextos diferentes, y por lo tanto no pueden formar parte de una línea evolutiva.

La única continuidad que se puede establecer tiene que ver la psicología colectiva del pueblo austríaco. En este sentido son destacables las acciones de Mühl y Nitsch que, igual que los dibujos de Schiele, adquieren una función terapéutica mediante la exposición de actitudes inconscientes que son reprimidas por la cultura y la sociedad. Esas actitudes forman parte de un éxtasis colectivo que tiene un sentido catártico, liberador de las condiciones más primarias del ser humano. Mühl y Nitsch también recuperan la función catártica del arte que propone Aristóteles en *La Poética*. Para Aristóteles la tragedia ática tiene la función de redimir al espectador que, al ver proyectadas sus pasiones más bajas en los personajes de la historia que se representa, se purifica, se redime. Según el filósofo griego después de ver la obra, los espectadores se entenderían mejor a sí mismos, y evitarían caer en los mismos errores que el protagonista había representado en la tragedia. Además, el orgullo y la ambición (*hybris*) que hacía a algunos griegos creerse superiores a los dioses es reducido con la tragedia, porque les hace experimentar sentimientos humanos (de los mortales) como la compasión y el miedo.

Esta capacidad de redimir o purificar que tiene la catarsis (del griego κάθαρσις *kátharsis*) fue recuperada primero por Freud para definir el método catártico, que consistía en sacar a la luz una emoción o un recuerdo reprimido con la intención poder controlar sus efectos negativos. La huella de obras de Freud como *La interpretación de los sueños* (1900) o *Totem y tabú* (1913) ha sido muy importante en la evolución del pensamiento a principios de siglo XX, y particularmente en el ámbito vienés. A mediados de siglo esta influencia sigue presente en toda Europa, y los accionistas también se hacen eco de ella. Eva Badura destaca la importancia del pensamiento freudiano en ellos; las alusiones a la castración en los

escritos y en la iconografía del teatro de Nitsch, y también en las pinturas y acciones de Schwarzkogler. A los accionistas les interesa de Freud, sobre todo, el estudio del inconsciente y, concretamente, recuperan la idea de que la fuerza del inconsciente puede atravesar al sujeto utilizando el cuerpo como camino a la liberación. Nitsch y Mühl representan el mundo como un escenario mítico donde se manifiesta el incontrolable inconsciente: por un lado Nitsch utiliza arquetipos religiosos y símbolos católicos en un sentido contrario a la norma, y Mühl muestra la intimidad del cuerpo en su emancipación sexual.

La influencia de los vieneses en Catalunya se produjo gracias a Alexandre Cirici, quien menciona el *“Teatro de Orgías y Misterios”* de Hermann Nitsch como un ejemplo de arte “como pura contemplación de la realidad” (Cirici, 1972c). También fueron significativas las alusiones de Simón Marchán Fiz a las acciones de Mühl y a Nitsch como ejemplos de *happenings* rituales, cuyo objetivo era penetrar en la psicología humana. Por último se ha de subrayar la influencia de Hermann Nitsch en las acciones de la etapa de madurez de Jordi Benito, ya que ambos habían coincidido en la V Documenta de Kassel (1972) y en el *I Symposium Internacional de Arte performance* de Lyon (1979).¹³⁷

En cuanto al contexto intelectual del Mayo Francés he señalado la influencia de la teoría crítica que, en general, parte de una revisión del comunismo. Concretamente de ideas como que el control y la alineación se pueden practicar tanto en estados comunistas en los que las instituciones públicas concentran el poder, como en los estados regidos por el neoliberalismo en las que son los empresarios los que comparten dominios con el estado. Ninguno de los modelos de gobierno propuestos por los dos grandes bloques enfrentados en la Guerra Fría son la solución a los males de la sociedad, porque ambos llevan implícito el sometimiento del pueblo.

¹³⁷ Con respecto a la influencia del accionismo vienés en España en los años ochenta, se ha de destacar que tuvo una gran promoción, sobre todo, a partir de dos exposiciones: *RENNWEG. Pintura, dibujo y escultura austriaco* (1986) en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, que incluían algún trabajo relacionado con los accionistas; y *El Ángel terrible. Lo fantástico y lo grotesco en el actual Arte Gráfico austriaco* (1989). En los años noventa se organizaron otras dos exposiciones más que marcaron como tema principal el accionismo vienés: una en el Centro de Arte de la Regenta en Las Palmas de Gran Canaria en 1999, y otra en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en 2008 (Cano, 2009). Además en la actualidad hay numerosos estudios sobre este tema, como por ejemplo las tesis de Guillermo Cano Rojas (2009), y Alba Soto (2010) -ambas de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Valencia- tratan el tema del accionismo vienés.

La corriente ideológica que tuvo un mayor peso en el arte de acción en el marco francés ha sido el situacionismo. Su ideario pretende contribuir al cambio sociopolítico y su crítica iba dirigida especialmente al modelo económico liberal, antes que al comunista. Consideran que en la vida moderna las relaciones sociales están alienadas, colonizadas por procesos de mercantilización que llevan a los individuos a comportarse como objetos que tienen un valor de cambio. Como solución a esta espectacularización de la vida cotidiana promovida por el sistema económico liberal, los situacionistas proponen la autonomía individual y se acercan -como en el discurso de Beuys o Cage - a principios libertarios. Esta autonomía individual se promulgaba a través de acciones en las que se evidenciaba como las rutinas diarias contribuían a un proceso de alineación y sometimiento a los sistemas dominantes, y como las circunstancias del contexto inmediato tienen efectos directos en las emociones y en el comportamiento de las personas. Jean Jacques Lebel reproduce el discurso situacionista, y alude al arte de acción como la única forma de llevar a cabo una catarsis liberadora que denuncie la represión y reivindique la justicia (Genty, 1999: 15-17). Estas funciones son las que debe asumir el arte porque sus vínculos con la economía habían anulado su autonomía (Adorno, 1999: 323). Este discurso de arte opuesto a la mercancía será una de las máximas del arte de acción en general, en el contexto norteamericano, francés, alemán. Por ejemplo en el ámbito catalán el testimonio de Fina Miralles evidencia este rechazo:

L'artista mateix és feiner, és una persona que fa feina, fa una feina diferent de fer sabates, però fa una feina. Aquesta cosa sublimada de l'artista, i creador!. Oi! aquesta paraula, ara mira, els executius son creadors, els informàtics són creatius, els dissenyadors son creatius. De creador no hi ha res, de creador. Manipuladors, transformadors, lo que tu vulguis però de creadors no, tu no t'inventes res. Ni els artistes són creadors. Són feiners, son gent que fa feina (...) que serveix d'aliment de l'esperit del mateix...i de la societat.¹³⁸

Ni el arte como mercancía intercambiable, ni el artista ensimismado tenían cabida en estos momentos de ahogo social. Miralles mantiene la misma postura que Acconci o Lebel a la hora de definir la función del artista en la sociedad. Por ejemplo, Acconci aseguraba que lo más importante para él a finales de los años sesenta era mostrar que el artista era lo contrario a un sacerdote, y el arte lo contrario a una religión (Wavelet, 2003: 27).

Por otro lado, los desencuentros con el círculo norteamericano radicaban en la adhesión a ideas relacionadas con la espiritualidad o los aspectos místicos del arte. Mientras que uno de los objetivos propios del contexto norteamericano era demostrar que en el arte no había

¹³⁸ Véase Anexo 3. «Entrevista Fina Miralles».

nada divino, ni mágico, ni mítico, y rechazan cualquier relación de referencialidad con las vanguardias; porque la función básica era atacar el patriarcado y el sistema mercantil de las galerías, del mismo modo que se atacaba al americano que declaraba la guerra al Vietnam; tanto Beuys como Lebel y otros accionsitas del contexto europeo, recuperan la función mágica del arte de las vanguardias con la finalidad de atacar los mismos focos opresivos que los norteamericanos.

Para concluir, se debe resaltar la existencia de una base común en los diversos contextos estudiados que parte de la crítica al materialismo y a los sistemas perversos que rigen el mercado del arte y, en general, la industrial cultural. Mientras que en el conceptual anglosajón hubo una tendencia basada en la crítica a los mecanismos del mercado de arte, en Alemania, Austria y Catalunya esta crítica abarcaba además temáticas que tenían que ver con la sociedad y las circunstancias específicas de la historia de cada país. Mientras que Acconci enfrenta el tema de las relaciones entre público y el artista moderno - genio creador, sacerdote, en sus palabras- equiparándolo a la prostitución, Beuys busca salvar al pueblo alemán de sus conflictos internos, los vieneses al austríaco, y los catalanes integran a esa crítica del mercado del arte un discurso antifranquista. Comparten esta misma lucha contra el mercado del arte, la alineación de los individuos, los procesos de mercantilización humanos, sin embargo las circunstancias de emergencia hacen que se marquen algunas diferencias. En el caso catalán la crítica a las instituciones culturales, artísticas, sociales está vinculado a la crítica política que esta sometida a un proceso de simbolización arraigado en el inconsciente colectivo de la sociedad del franquismo.

CAPÍTULO TERCERO: EL ACCIONISMO EMBRIONARIO

RESUMEN DEL CAPÍTULO

En el presente capítulo se estudian algunas de las primeras acciones realizadas en Catalunya, que conforman lo que podríamos denominar accionismo embrionario, un calificativo para definir algo inicial, que comienza, pero que no se ha acabado de definir. El objetivo es estudiar las circunstancias en las que surgen estas primeras acciones, especialmente, desde el punto de vista del contexto— artístico, político y social— así como el grado de desarrollo que alcanzan. Con ello, trato de determinar cuáles fueron las influencias formales y las motivaciones ideológicas que dan lugar a su origen, y comprobar el grado de relación existente entre este estado embrionario del accionismo con la eclosión del movimiento posterior.

Las acciones de Joan Brossa, los Gallots y Gonçal Sobré causaron un fuerte impacto en el ambiente artístico y cultural de Barcelona en los años sesenta. Pero el aspecto que me interesa destacar aquí es el importante papel que jugarán estas primeras acciones, al ser rescatadas por los críticos, y más tarde por los artistas, debido al carácter rupturista de sus planteamientos y sus conexiones con el arte conceptual. Esta relación entre las acciones embrionarias y el movimiento accionista de los setenta ha sido tratada por diferentes autores entre los que se distinguen dos posturas: por un lado, los que defienden la existencia de un hilo conductor, como Cirici o Camps, que entronca con el accionismo del grupo *Gallot*(1960) o el de Gonçal Sobré (1966). Por ejemplo, Teresa Camps pone la marca de inicio del accionismo catalán en los conciertos-acción del *Club 49*: y, por otro lado, encontramos posturas -como la de Pilar Parcerisas o Rossend Lozano- que atienden a las diferencias del contexto político y social de estos ejemplos, y defienden la idea de no continuidad entre unos y otros.

En este capítulo trato de responder cuestiones cómo: ¿Qué artistas son los primeros en experimentar con el accionismo en Catalunya?¿En qué contexto artístico, cultural y político

lo hacen? ¿Cuáles son las motivaciones e influencias que los lleva a este campo de experimentación? ¿Qué relación establecen con los artistas que en los setenta siguen el mismo camino? Sobre todo, trato de comprobar si estas primeras acciones funcionan como antecedentes, y si es así, si existe o no continuidad entre ellas y el movimiento accionista de los años setenta.

En el apartado introductorio de este capítulo (3.1.) estudio el contexto de las primeras acciones en España, desde los años cuarenta a los años sesenta. Las encuadro en el marco artístico y cultural del franquismo con el objetivo de demostrar que fueron un síntoma de una revolución modélica, porque con ella, ponen de manifiesto un nuevo modo de entender la realidad, que se manifiesta a partir de una red de nuevos significados y valores. En el segundo apartado (3.2.) analizo el contexto artístico de Catalunya, también desde los años cuarenta a los sesenta, porque considero que esta revolución artística adquiere unas connotaciones propias que resultarán determinantes para el desarrollo del accionismo catalán. En el tercero (3.3.), estudio las acciones-espectáculo y conciertos-acción de Joan Brossa. En el apartado cuarto (3.4) las acciones-pintura del grupo *Gallot* de Sabadell, y en el quinto (3.5) los *happenings* de Gonçal Sobré.

3.1. El contexto político y cultural

Entre los historiadores existe la tendencia a crear líneas evolutivas en el estudio de los movimientos sociales y, en el caso de la historia de Catalunya, tenemos la postura de Antoni Ferret quien, en su trabajo sobre el movimiento de la resistencia al régimen, establece como punto de partida la huelga de los tranvías de 1951.¹³⁹ Del mismo modo que Cirici o Camps en el terreno del arte, Antoni Ferret, en su estudio sobre historia de Catalunya, trata de establecer una continuidad entre este hecho y el movimiento antifranquista que emerge a finales de los años sesenta (Ferret, 1992:106). Para ello traza una línea evolutiva en la

¹³⁹Un grupo de ciudadanos se encierra cinco días en un tranvía en Barcelona como señal de protesta por el aumento del precio de los billetes del viaje de este transporte. Fue un hecho anecdótico de rebeldía que desconcertó al régimen que, ante las dudas, da el brazo a torcer restituyendo el antiguo precio. A partir de esta huelga, comenzaron a distribuirse hojas informativas sobre el suceso, y se convoca una huelga general desde un sindicato. En 1956 se organiza un encierro en la universidad. En 1957 tiene lugar el segundo boicot a los tranvías. Entre 1956 y 1958 se convocan huelgas que afectan a empresarios importantes en Catalunya, y por extensión a la industria de España en general.

historia del antifranquismo catalán, potenciando las relaciones entre aquella huelga -que podría estar protagonizada por los últimos anarquistas y republicanos de la guerra civil- con las protestas, huelgas generales, encierros, encadenamientos, huelgas de hambre, manifestaciones y actos de solidaridad de los años setenta. Aunque unos y otros se encuentran entre las filas de la oposición al régimen, no son movidos por las mismas motivaciones, ni responden a las mismas circunstancias históricas. El movimiento antifranquista de las décadas de 1940 y 1950 está formado, principalmente, por los supervivientes de la Guerra Civil y la represión franquista, su actividad se desarrolló en la clandestinidad y tuvo un carácter más defensivo que ofensivo, aunque protagonizó numerosos enfrentamientos violentos con la policía y la guardia civil. Sin embargo, el movimiento antifranquista de los años 60 y 70 fue protagonizado por una nueva generación no traumatizada por la guerra, que no pretendía conquistar el poder por las armas, sino ir conquistando paulatinamente la opinión pública a favor de sus tesis en contra del régimen. Mientras que los objetivos principales del movimiento antifranquista de los años 40-50 fue la defensa ante la represión y el enfrentamiento armado con las fuerzas del orden, el movimiento de los años 60-70 centra su atención en la conquista mental de una sociedad acostumbrada a no hablar de la política y con un amplio grado de aceptación del régimen, debido al crecimiento económico experimentado en la década de 1960. El panorama artístico español no presenta prácticamente ninguna vinculación directa con el primer movimiento al que hago referencia (a diferencia de lo que ocurre en el exterior, donde expresaron un rechazo radical a la dictadura numerosos artistas, fundamentalmente, españoles exiliados), mientras que sí que presenta una estrecha vinculación con la segunda fase del antifranquismo (que de hecho se intensifica, a medida que nos acercamos al final del franquismo).

El movimiento de los años 60-70 experimenta un cambio estructural importante en el gobierno motivado, sobre todo, por la necesidad de incorporarse a la red capitalista de mercado impuesta por los EEUU en Europa. Para lograr entrar en esa dinámica económica internacional, Franco lleva a cabo el proceso de “desfasticización” del régimen, que consistía en eliminar elementos que asociaran a la dictadura con los totalitarismos (Thomas, 2001).

En los inicios de la dictadura franquista, esta asociación con los totalitarismos europeos no era un motivo de preocupación. Sin embargo, tras el fin de la II Guerra Mundial, la mayor parte del mundo se posicionó en contra del fascismo, lo que repercutió en el aislamiento internacional de España que, a su vez, contribuyó a agravar la, ya de por sí, dura posguerra. España quedaba así excluida de los principales circuitos comerciales internacionales, así como del plan de ayudas norteamericanas del Plan Marshall. Pero el endurecimiento de la Guerra Fría a finales de la década de 1940 y principios de 1950 contribuyó a que empezara a producirse un acercamiento entre diplomáticos franquistas y norteamericanos, que posibilitó el establecimiento de los primeros tratados entre ambos países. Una de las consecuencias del acercamiento con EEUU fue el desplazamiento del poder de los elementos más fascistas de la Falange, y su sustitución por un nuevo gobierno desde 1957, formado por tecnócratas (muchos de ellos miembros del Opus Dei) encabezados por la figura de Carrero Blanco. De esta forma, el régimen empezaba a distanciarse de la imagen fascista que había tenido hasta entonces (que resultaba problemática en las relaciones con los vencedores del nazismo y el fascismo italiano), al mismo tiempo que iniciaba relaciones con organismos económicos que se guiaban por el liberalismo económico de EEUU, como el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional. Esta nueva cúpula de poder pone en marcha el “Plan de Estabilización” de 1959 que consistió en una fuerte liberalización de la economía española (hasta entonces fuertemente controlada por el Estado), cuya primera consecuencia fue la pérdida de muchos empleos, lo que provocó una fuerte oleada migratoria a otros países de Europa. Estos movimientos migratorios perduran hasta los años setenta. Otras de las estrategias económicas del nuevo gobierno es la explotación de la actividad turística en la zona de Levante que, además de capital, da entrada a nuevos costumbres que constituyen un ataque a la moral católica.

El traspaso de poder que hace Franco de Falange a los tecnócratas también favorece a la flexibilización de la censura que, en el marco cultural, se manifiesta de manera oficial en la aprobación de la ley de prensa en 1966. Franco decidió apartar a Falange y flexibilizar la censura, para que su gobierno presentara una imagen más amable y democrática. De este modo, es comprensible que las autoridades franquistas permitieran actitudes revolucionarias de artistas e intelectuales que contribuían a potenciar esa imagen. Así, tanto el informalismo, como el *pop art*, o después el arte conceptual, eran permitidos -aunque bajo

vigilancia y control- porque eran tendencias que contribuían a modernizar la imagen del desfasado modelo político, y además, su promoción estrechaba los vínculos con el contexto norteamericano, reconocía su protagonismo en el concierto internacional. Sin embargo, aunque eran promocionadas, no eran comprendidas ni aceptadas de puertas adentro, solamente eran utilizadas, manipuladas para convencer a los norteamericanos de que invirtieran en la recuperación de España. Estas manifestaciones artísticas y culturales estaban controladas y vigiladas por las autoridades, porque normalmente eran promovidas por sectores izquierdistas. Sin embargo, a pesar del control y la vigilancia, esta permisibilidad por parte del gobierno dio lugar a una auténtica renovación del teatro, las artes plásticas, el cine, la programación de la radio, de la televisión y la prensa.

En los años cuarenta y cincuenta perviven grupos relacionados con la actividad de la preguerra, sin embargo en los años sesenta aparecen manifestaciones artísticas de nueva planta. Las actividades promocionadas por *Dau al set* o el *Club 49*, la obra de Tàpies, Ponç o Brossa venían de la mano de una élite que hundía sus raíces en la posguerra, sin embargo los movimientos sociales de los sesenta son acompañados por manifestaciones artísticas, que no presentan lazos con el pasado. La música popular y el teatro experimental en los sesenta corren en paralelo al nuevo movimiento político-social de oposición al régimen que está organizando huelgas, manifestaciones y nuevos grupos políticos antifranquistas.

En el caso de la música popular destaca el movimiento «*Nova cançó*» que apareció en la segunda mitad de los años cincuenta. Este movimiento integra el grupo de cantautores «*Setze jutges*» que intenta normalizar el uso del catalán - desprestigiado por el centralismo político del gobierno- en las letras de las canciones.¹⁴⁰ Joan Manuel Serrat, uno de sus integrantes más reconocidos, junto con otros como Lluís Llach, Raimon o Jaume Sisa impulsaron la reivindicación del uso de la lengua catalana a la vez que denunciaban, a partir de metáforas, las injusticias de la dictadura franquista (Cruanyes y Ortiz, 1986). En 1962 aparecieron los primeros discos y, pese a las restricciones en la difusión radiofónica y televisiva, este movimiento reunía cada vez más seguidores. En este sentido, es destacable

¹⁴⁰ El nombre proviene de un trabalenguas catalán "*setze jutges d'un jutjat mengen fetge d'un penjat*", denominación que nació de un cierto espíritu irónico y en reivindicación de la cultura catalana durante el franquismo.

la canción *L'Estaca* de Lluís Llach, compuesta en 1968, y convertida en un símbolo de la lucha por la libertad en Catalunya.¹⁴¹

Por otra parte, el teatro en los años sesenta experimentó cambios decisivos. Surgieron nuevas iniciativas que ponían de manifiesto la influencia de tendencias europeas y norteamericanas. Una muestra de este teatro nuevo en Catalunya es la *Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual* (EADAG) que se fundó en 1960 de la mano de Ricard Salvat y Maria Eugenia Capmany que, con la intención de renovar el clásico panorama teatral, introducen nuevas técnicas próximas a dramaturgos europeos como Bertolt Brecht, Stanislavsky o la *Commedia dell'Arte*. En 1966 esta escuela de formación de actores, se transformó en la *Companyia de Teatre Adrià Gual* y representaban obras como *Insults al públic*, del austríaco Peter Handke,¹⁴² pero también *Primera història d'Esther* del catalán Salvador Espriu.¹⁴³ Este es un fragmento de la obra de Handke:

Ustedes no asisten a una obra de teatro. Ustedes no son meros receptores. Ustedes están en el centro mismo de la acción. Ustedes son el fuego mismo. Ustedes están inflamados. Ustedes están a punto de ignición. No necesitan un modelo. Ustedes son el modelo. Ya han sido descubiertos. Ustedes son la revelación de la noche. Ustedes nos encienden. Nuestras palabras se inflaman al contacto con ustedes. La chispa que nos inflama, brota de ustedes (Handke 1982:98-99).

En esta obra de 1966, el actor se dirige al público y hace que se incomode, se inquiete y, a partir de ese estado, adquiera conciencia de la situación de opresión que vive en su entorno. Esta interlocución del actor con el público recuerda a lo que está pasando en el arte de acción ya que también trata de incomodar e inquietar para crear conciencia. La escuela EADAG no tuvo continuidad por motivos económicos derivados de la falta de difusión en los medios oficiales pero, a pesar de su discontinuidad, fue un punto de partida para nuevos grupos de teatro independiente que estaban en los márgenes del programa cultural oficial como *Joglars* (1963) o *Comediants* (1971). En este caso, las dos compañías tu-

¹⁴¹ La situación que narra la canción es una conversación que mantiene el personaje principal y su "abuelo Siset" y la letra es: *Siset, que no veus l'estaca a on esstem tots lligats? Si no podem desfer-nos-en mai no podrem caminar! Si estirem tots ella caurà, i molt de temps no pot durar, segur que tomba, tomba, tomba, ben corcada deu ser ja. Si tu l'estiras fort per aquí, i jo l'estiro fort per allà segur que tomba, tomba, tomba i ens podrem alliberar.* La estaca es una metáfora del franquismo y la única forma de liberarse de ella es mediante la acción colectiva.

¹⁴² En *Insultos al público* de Peter Handke (1942) se apreciaba una preocupación por el uso del lenguaje en el teatro. Es destacable la relación de Handke con la escritora austríaca Elfriede Jelinek -localizable en el contexto del Accionismo Vienés-, y con el director de cine Wim Wenders, con el que colaboró en películas como *Cielo sobre Berlín*.

¹⁴³ Salvador Espriu (1913-1985) destaca por su poesía de posguerra escrita en catalán con la que plasmaba, a través de simbolismos, el estado de tristeza de su entorno causado por la devastación de la guerra.

vieron su local de ensayo en el centro de formación *Estudis Nous* (1967) creado por antiguos alumnos de la EADAG, como Josep Montanyès y Albert Boadella.

A mediados de los setenta algunos de estos grupos de teatro experimentales entran en contacto con el arte de acción. Ambos confluían en rasgos comunes como las creaciones colectivas y la dramaturgia no textual. Por ejemplo, Joan Brossa lleva a cabo la renovación del teatro y de la música clásica a partir de la introducción de acciones en sus espectáculos. También Fina Miralles colabora con el grupo de teatro *Comediants* en sus inicios.¹⁴⁴ Lo que demuestra la interrelación entre estos grupos minoritarios que estaban unidos por un sentimiento generacional de oposición a los valores desprendidos del régimen.

Las diferencias del teatro, la música y las artes plásticas de los años cuarenta y los sesenta demuestran que la oposición al franquismo que protagoniza esta renovación cultural experimenta cambios durante los treinta y seis años de dictadura. Estas mutaciones deben ser estudiadas en su contexto, en la emergencia de unas condiciones concretas, es decir, aquellas circunstancias que rodean los cambios estructurales de una sociedad. Esta postura responde a mi interés por la estrecha relación entre las circunstancias históricas y las manifestaciones artísticas. Siguiendo a Karl Manheim, considero que el conocimiento es una construcción social que nos viene heredada y sobre la que se estructura nuestro pensamiento (Maheim, 1987). Por esta razón los artistas que realizan las primeras acciones en el contexto catalán responden a un nuevo modelo de pensamiento que tiene que ver directamente con el desarrollo de la lucha antifranquista, con la actividad de nuevas generaciones que organizan manifestaciones, huelgas, crean sindicatos y partidos clandestinos.

Ciertamente, como apuntaba Ferret, los primeros síntomas de descontento aparecen a finales de los años cuarenta y están asociados al PSUC¹⁴⁵ y, en el ámbito cultural, se manifiestan en el intento de algunos intelectuales por recuperar el espíritu de las vanguardias. Este proceso de recuperación se da de un modo paralelo en otros lugares de

¹⁴⁴ Véase Anexo 3. «Entrevista Fina Miralles»

¹⁴⁵ El Partido Socialista Unificado de Catalunya (PSUC) compartía el ámbito nacionalista de izquierdas con partidos como *Front Nacional de Catalunya* y el *Partit Socialista d'Alliberament Nacional*, sin embargo el PSUC fue el más estable de la oposición. Abrazaba la vertiente sindicalista más radical y, desde los inicios, tenía unos objetivos perfectamente definidos: acabar con la dictadura y establecer la democracia. Fue fundado al mismo tiempo que Franco se erige jefe de Estado por ello las reprimendas de la huelga de los tranvías de 1951 fueron a parar al dirigente del (PSUC).

España como por ejemplo la *Escuela de Altamira* en Santander o *Pórtico* en Zaragoza. En Barcelona, a finales de los años cuarenta, aparecen dos grupos que se interesan por renovar el paralizado ambiente cultural. Su objetivo es rescatar el espíritu creativo que recordaban haber iniciado durante la Segunda República y que había quedado amputado por el estallido de la guerra civil. Estos dos grupos son *Dau al set* y el *Club 49*.

3.2. De *Dau al Set* a las primeras acciones

Las acciones que se realizan en Barcelona tienen que ver primero con el contacto con el ámbito cultural francés, y después de la Segunda Guerra Mundial, con el estadounidense. Forman parte de un proceso dirigido por grupos de intelectuales que, desde los años cuarenta, ponen su empeño en apartarse del realismo y el academicismo impuesto por la política cultural del régimen, y tratan de resucitar la ebullición cultural llevada a cabo por el gobierno republicano y que se vio truncada a causa de la permanencia de los conflictos bélicos. Después de la guerra civil, el mercado artístico estaba completamente paralizado y desde las instituciones estatales se difundía un antivanguardismo que auguraba un futuro incierto para la práctica artística.

Aunque durante la posguerra, las vanguardias se conocían en algunos círculos -y había cierta influencia sobre todo en la pintura-, no se podía hablar de recuperación porque, igual que el régimen nazi, el franquismo las condena por degeneradas potenciando, en su lugar, una atención a los temas costumbristas, las naturalezas muertas y los paisajes en la pintura. De este modo, se impone en los años cuarenta un gusto por el realismo tradicional que se apoyaba la repetición de temas y modelos que satisfacían los intereses del régimen, y cualquier obra que se apartara de los cánones fijados por esta concepción estética, era interpretada como una reacción del enemigo (del "rojo") que se debía condenar.¹⁴⁶ Ante esta situación, los artistas tomaron diversas posturas que se pueden resumir en tres: el exilio, la

¹⁴⁶ Desde el régimen se dirigían a todos los que habían luchado contra el bando nacional como "rojos". En los años cuarenta, del mismo modo que se condenaba a muerte a los republicanos, anarquistas y comunistas, también se condenaban las vanguardias porque las identificaban con el enemigo rojo. Curiosamente los comunistas de la URSS condenaban ciertas vanguardias como "arte burgués" y apostaban por el "realismo socialista" principalmente durante el período estalinista. Lo que demuestra que en todos los regímenes dictatoriales condenan todo aquello que no tenga una interpretación clara.

adaptación a las directrices estéticas del régimen o la clandestinidad. La fuga de cerebros afectó de manera drástica al panorama cultural de España, así los grandes renovadores de las primeras vanguardias, como por ejemplo Picasso, Dalí, Miró, estaban en países como Francia o EEUU. Entre los que decidieron quedarse, algunos se adaptaron a las medidas impuestas y otros optaron por la sublevación clandestina. Hay que advertir que mientras las dos primeras posturas se adoptan tempranamente, ésta última -que incluirá el accionismo- es más tardía.

Se inicia un proceso de experimentación clandestino que tiene como objetivo la recuperación -después del parón que supuso la guerra y la posguerra- del movimiento cultural republicano que acogía a las vanguardias. A partir de influencias dadaístas, surrealistas y expresionistas, en España se inicia este proceso de la mano de grupos como: *Pórtico* (Zaragoza, 1947), la *Escuela de Altamira* (Santander, 1947), el *Postismo* (Madrid, 1945-1950)¹⁴⁷, *Dau al set* (Barcelona, 1948) o el *Club 49* (1949, Barcelona). *Pórtico* y la *Escuela de Altamira* supusieron la transición del surrealismo hacia la abstracción, a partir de la influencia de la obra abstracta de Kandinsky y Paul Klee.¹⁴⁸ Siguiendo a Kandinsky, en *Escuela de Altamira* se interesan por postulados como que el arte ha de estar “al servicio del espíritu”, y consideran que, ante la insegura dicotomía abstracción y surrealismo, hay una tercera vía próxima al primitivismo que les inspira las pinturas prehistóricas de Altamira.

Mientras que en los años cuarenta se debate entre la figuración (surrealista) y la abstracción (informalista), en los años cincuenta estos círculos artísticos hacen que la balanza se decanta por la abstracción. Al principio el arte abstracto, igual que la figuración surrealista, topa con la hostilidad del régimen porque es interpretado como una desviación de la vanguardia “rojo-masónica”, sin embargo, poco a poco, será aceptado. Este proceso de aceptación está relacionado con el viraje político mencionado en el apartado anterior, en el que

¹⁴⁷ En el ámbito de la poesía destaca el *Postismo*, un movimiento marginal que quiso sintetizar las vanguardias literarias amputadas por la guerra civil. Escritores como José Fernández Arroyo o Eduardo Chicharro adoptan una actitud burlesca hacia la poesía entusiasta de la sangre, deudora del triunfo de las armas y del amor, y recuperan el automatismo de la escritura surrealista al que le suman tibias connotaciones políticas.

¹⁴⁸ La *Escuela de Altamira* reunió a artistas como Àngel Ferrant Vázquez, considerado el iniciador de la escultura cinética y surrealista en España a partir de formas cercanas a las construcciones megalíticas. También integró a críticos como Ricardo Gullón o el catalán Sebastià Gasch, entre otros. *Las nuevas savias. La recuperación de la vanguardia bajo el primer franquismo (1948-53)*.

http://issuu.com/museoreinasofia/docs/sala-405/1?mode=a_p. Información de la sala 45 en el Museo Nacional Reina Sofía. Consultado el 8/11/2012.

Franco decide traspasar el poder de Falange a los tecnócratas. El cambio da como resultado una toma de posición diferente con respecto al arte abstracto, que ahora pasa a formar parte de actos oficiales como por ejemplo el *Congreso Internacional de Arte Abstracto en Santander* (1953) o la participación de *El Paso* (Madrid, 1957) en las Bienales internacionales que tuvieron lugar en Alejandría, São Paulo y Venecia, durante las décadas de los cincuenta y sesenta. Así la apertura a la escena internacional de *El Paso* pudo producirse gracias a este cambio radical en las políticas culturales del franquismo que, en un momento dado, acepta la pintura abstracta al lado del realismo mesiánico de Pérez Comendador o del academicismo de Álvarez de Sotomayor (Ureña, 1982). Esta inusitada tolerancia y promoción de un arte inspirado en nuevas tendencias es, además de parte de una estrategia con la que se pretende convencer a EEUU, un síntoma de seguridad, ganada con la aceptación social derivada del crecimiento económico.¹⁴⁹

El Paso coincide con los presupuestos de los grupos anteriores, que parten de una recuperación y continuación del camino experimental iniciado a principios de siglo XX. Sin embargo, aunque partía de presupuestos similares, contó con promoción y subvenciones oficiales. La misma prensa que había desprestigiado las escasas exposiciones de estas primeras experiencias de pintores abstractos de Cantabria o Zaragoza, ahora lanzaba a la popularidad a los madrileños. Una de las imágenes representativas del grupo madrileño fue una fotografía de Manolo Millares, en la que aparece junto a un deteriorado cartel en el que se lee «*prohibido el paso*». Esta actitud transgresiva a la que alude la fotografía, igual que la de la *Escuela de Altamira* o *Pórtico*, tiene que ver con el distanciamiento de las normas estéticas oficiales y, en este caso, con el acercamiento al expresionismo abstracto americano, que empezaba a despuntar en los centros artísticos de París y, en general, en los países europeos de la órbita de EEUU. En el siguiente fragmento del manifiesto del grupo, redactado por el crítico José Ayllón, se pueden apreciar sus motivaciones:

¹⁴⁹ En los años cincuenta se produce un giro en la política franquista. Algunas familias del régimen -sobre todo la burguesía liberal- entienden que es necesario abandonar la economía autárquica y abrirse al mercado internacional. Para ello deben demostrar que su política no tiene relación alguna con el nazismo alemán, ni el fascismo italiano contra el que habían luchado los norteamericanos durante la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, ajustan intereses con los norteamericanos porque tenían un mismo enemigo común; el comunismo. Por estos motivos la dictadura franquista, poco a poco, lleva a cabo un proceso de desfascistización que consiste en visibilizar una política cercana a los regímenes democráticos. La aceptación del informalismo tiene que ver con este cambio que busca la aproximación a EEUU, ya que el arte abstracto señala el traslado de la centralidad de la vanguardia de Europa a EE.UU.

Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época, realizando una apasionada toma de contacto con las más renovadoras corrientes artísticas. Vamos hacia una plástica revolucionaria -en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión- que responda históricamente a una actividad universal" (Ureña, 1982: 554).

Con "plástica revolucionaria" se refieren a la normalización de la vanguardia que había quedado dispersa desde la posguerra en grupos marginales como la *Escuela de Altamira* o el *Postismo*. Con "nuestra tradición dramática" se refieren a la recuperación de la línea expresionista inaugurada por Goya en el siglo XIX. Los contactos de este grupo con París les hacen ampliar su visión del surrealismo - por ejemplo, la atención de Manolo Millares a las culturas primitivas tiene que ver con esta visión- pero, al mismo tiempo, entienden que la renovación más radical venía de Nueva York, y más concretamente del expresionismo abstracto. Esta nueva influencia es lo que los diferencia de los grupos anteriores, centrados sobre todo en la vanguardia europea, y es esta diferencia lo que les abre las puertas a las instituciones oficiales de España y, después, al mercado internacional. Así, siguiendo la estela de Jackson Pollock, arañaban la pasta de la pintura que sobresalía del lienzo y la huella del gesto que quedaba era entendido como un signo de libertad. Sin embargo, este gesto de liberación no era suficiente para expresar la tensión de la nueva conciencia social que despertaba en los años sesenta. Daban respuesta a una rebelión individual, subjetiva de cada artista, pero no a los movimientos sociales, ni a ninguna lucha particular relacionada con las protestas masivas que emergían también, durante los años sesenta, en otros lugares del mundo como Austria, Francia, EEUU, Japón o Gran Bretaña.

Por lo tanto, su radicalidad, inquietud y apasionamiento se daba en términos formales, estéticos, no políticos, ni de crítica social. Por este motivo, el régimen absorbe su carácter rebelde, el pesimismo y el dramatismo al que aludían. No estaba relacionado con la represión política sino con un sentimiento inconformista, común entre la nueva generación descendiente de los vencedores de la guerra. De este modo la rebeldía del informalismo servía para demostrar que la dictadura gozaba de un carácter aperturista que la alejaba del anacronismo del que se la acusaba, evidenciaba su aprobación ante el cambio de centralidad de Europa a EE.UU y además reforzaba su autoconfianza. Esta manipulación política se hace evidente porque, a pesar del reconocimiento oficial que obtuvo *El Paso* al representar a España en los certámenes internacionales, la mayoría de los que seguían la

corriente informal lidiaban con la crítica más conservadora y contra un gusto que no admitía ni entendía sus obras.¹⁵⁰ Había una total falta de apoyo institucional a los informalistas de la periferia “que no vendían prácticamente ninguna obra informal, exceptuando los propios artistas, amigos o algún mecenas especialmente sensible” (Lozano, 2004: 214).

Pero esta estrategia con la que Franco manifestaba su simpatía a los EEUU señalando su protagonismo en el nuevo estado económico y político del mundo, dio lugar a una verdadera apertura en el seno de los que creían en ella. Al mismo tiempo que las pinturas de Joan Miró y de Dalí empiezan a ser reconocidas en EEUU, el informalismo en algunos casos deja de ser una manifestación de radicalismo únicamente formal para mostrar también un lado crítico, un compromiso ideológico y crítico con el franquismo. Un ejemplo temprano son las series de homenajes a la Segunda República del norteamericano Robert Motherwell¹⁵¹ quien, influenciado por la actitud crítica de Picasso y concretamente por el impacto que creó la obra *Guernica* en la *Escuela de Nueva York*, inicia esta serie crítica con la situación política española, que contradice el discurso oficial.¹⁵²

La influencia de Picasso en Motherwell hizo que el tema de la guerra civil española le obsesionara de modo que para él representaba una de las tragedias más impactantes del siglo XX. Sin embargo, *Elegía a la República* no supuso ninguna amenaza para el régimen, porque el origen norteamericano del autor lo eximía de sus responsabilidades. Se trata de un caso excepcional y alejado, porque, en general, durante los años cincuenta, el informalismo español presenta una ruptura con la tradición artística -con los lenguajes clásicos, el academicismo, el neoclasicismo- pero no se produce una ruptura ideológica clara con la política del régimen franquista.

¹⁵⁰ Por ejemplo, el grupo *Pórtico* únicamente contó con el apoyo de algunos miembros de la tertulia del café Niké de Zaragoza, que se encargaron de alabar en sus escritos las pinturas.

¹⁵¹ Robert Motherwell fue uno de los miembros más jóvenes de la llamada *New York School*, en donde coincidió con otros abanderados del expresionismo abstracto como Jackson Pollock, Rothko o Willem de Kooning. Motherwell recorrió Estados Unidos y después viajó por todo el mundo con sus ensayos, que ofrecen una versión divulgativa sobre el arte no figurativo, símbolo de la nueva centralidad artística de EEUU respecto a Europa.

¹⁵² El *Guernica* supuso un estímulo crucial para los artistas del expresionismo abstracto como Motherwell que, en el contexto de la crisis moral producida por la Segunda Guerra Mundial, exploraban la posibilidad de hacer un arte que expresara la conexión del mundo interior del pintor con los problemas de su tiempo, afirmando el papel del artista, como individuo en la sociedad (Jiménez-Blanco, 2010: 59).

En los años sesenta, esta corriente convive con estilos también vinculados a la influencia norteamericana, como el *pop art*, que supone un retorno a la figuración, pero de la mano de técnicas propias del mundo publicitario, como serigrafías, fotografía, pinturas planas, acrílicas o la técnica del *collage*. La influencia del *pop art* tuvo que ver también con la evolución política y económica del franquismo. Poco a poco, con las ayudas norteamericanas, se implanta la sociedad de consumo y con ella el poder de la imagen, en la publicidad o los medios de comunicación audiovisuales -cine y televisión- que, a su vez, permite la vuelta a la figuración, que había perdido terreno con el informalismo.¹⁵³ De algún modo la entrada de la estética *pop* significa la consolidación del nuevo orden definido por el modelo económico neoliberal de EEUU, que hace que se conformen en España nuevos hábitos de consumo y de vida.

Un ejemplo destacado de esta absorción es el *Equipo Crónica* (Valencia, 1963-1981) porque utiliza las técnicas de representación *pop* pero, al mismo tiempo, adopta una postura radical de denuncia a la política franquista.¹⁵⁴ Es una muestra de arte contestatario que utiliza la figuración, el *collage* colorista y alegre para denunciar la opresión pero también el talante moderado de la burguesía que -como los patrocinadores de los *Encuentros de Pamplona*- promocionaba la renovación de las artes pero sin enfrentamientos directos con el régimen. Con *Espectador de espectadores* -destacada en el capítulo segundo (fig.3)- criticaban el estado de vigilancia a la que estaban sometidos en los *Encuentros* y, en general, sus pinturas, esculturas, grabados y *collages* ofrecen una lectura irónica a partir de la descontextualización de cuadros reconocidos de la pintura española, como por ejemplo la serie *Paredones* (1975-1976), en la que reinterpretan la famosa obra de los *Fusilamientos del 2 de mayo* de Goya que, en el imaginario colectivo de la época, se relacionaba con las últimas ejecuciones del régimen franquista.¹⁵⁵ Esta arriesgada postura del grupo es un

¹⁵³ De todos modos, esto no quiere decir que se abandone un estilo por otro, sino que hay una convivencia de estilos, no sólo en un mismo contexto artístico, sino también en la obra de un mismo artista.

¹⁵⁴ Equipo Crónica está formado por Rafael Solbes, Manolo Valdés y Juan Antonio Toledo junto con el crítico Tomás Llorens, quien explica las bases teóricas del grupo en un texto titulado "La distanciamiento de la distanciamiento".

¹⁵⁵ También manipulan los retratos reales de Velázquez, que eran utilizados en carteles publicitarios por el Ministerio de Información -dirigido por Manuel Fraga- para dismantlar la imagen grandiosa y pintoresca que el régimen quería proyectar a los extranjeros.

ejemplo de adaptación de los estilos importados a unas circunstancias sociopolíticas específicas.

Tanto el informalismo como el *pop* son productos de la influencia de EEUU en España; con ellos se difundió una imagen propagandística del nuevo centro del mundo, y el *pop art* además era entendido como la manifestación de la sociedad de consumo heredada de su modelo económico, sin embargo los artistas que se adhieren a estos estilos interpretan el sentir general inconformista de estas corrientes desde una perspectiva nueva.¹⁵⁶ Esta adaptación o reinterpretación de ambos estilos alcanza un compromiso político hasta entonces desconocido, lo que hace que se empiece a distinguir entre *lo popular* y *lo minoritario* en el arte: lo popular supone una renovación del lenguaje a nivel formal, y lo minoritario además lleva implícita una crítica sociopolítica (Corazón, 2007). Marchán Fiz, cuando repara en la situación confusa y ecléctica en los años sesenta en España, distingue tres actitudes definidas por el grado de implicación política y social: la primera la representa el realismo -o nuevo realismo- complaciente con el mercado artístico y con el régimen; la segunda incluye el realismo, el informalismo y el *pop art* y se caracteriza por asumir cierto compromiso ideológico;¹⁵⁷ y la tercera -referida al arte conceptual- además de cuestionar las funciones tradicionales del arte, presenta un importante compromiso social y político.

En el ámbito catalán este recorrido de recuperación de las vanguardias, adhesión a estilos importados y compromiso sociopolítico se da en paralelo al descrito hasta ahora, pero adopta particularidades propias que se centran, tempranamente, en la labor de los grupos *Dau al set* y el *Club 49*. *Dau al set* (1948-1956) está considerado como uno de los primeros

¹⁵⁶ En los setenta existen grupos como *Nueva Figuración* y *Trama* que se hacen eco de estas influencias. Suponen una reacción al informalismo y una aproximación al gusto *pop*. *Nueva Figuración* está situado en los preludios de la estética de *La Movida madrileña* y se caracteriza por vincularse a la mercantilización del arte en aquellos momentos iniciales del apogeo de las galerías. Chema Cobo, Guillermo Pérez Villalta, Rafael Pérez Minguez, entre otros. Se reúnen en torno a las labores expositivas de la galería Amadís de Madrid. *Trama* está formado por Javier Rubio, Gonzalo Tena, José Manuel Broto, Xavier Grau y Federico Jiménez Losantos. Se presentan en 1976 con la exposición "Por una crítica de la pintura" en la galería Maeght de Barcelona. Contando con el apoyo de Antoni Tàpies, editan una revista, también llamada *Trama*, de la que sólo aparecieron dos números (1976-1977). Esta corriente, en la que predominan los colores planos y monocromos, se define por una carga ideológica, más teórica que práctica, de sugerencias marxistas, freudianas y lacanianas (Aliaga, J.V, 1989: 108-109). Los conceptuales como Portabella y García Sevilla eran críticos con estas corrientes por su falta de compromiso político.

¹⁵⁷ Marchán Fiz en la segunda actitud incluye diferentes estilos figurativos como el *pop* de Arranz Bravo, Bartolozzi, el surrealismo de Zush, el realismo de Boix, Heras o Armengol, el hiperrealismo de Antonio López, entre otros.

referentes de vanguardia después de la guerra civil en Barcelona (Ureña, 1982:72).¹⁵⁸ Se diferencian dos etapas: la primera (desde 1948 a 1951) liderada por Joan Brossa y marcada sobre todo por la influencia del surrealismo; y la segunda (desde 1951 a 1956) liderada por Tharrats y abierta a influencias nuevas como el informalismo.¹⁵⁹ En 1947, a partir de iniciativas privadas y clandestinas, empiezan publicando una revista homónima, que se erige como una de las primeras publicaciones en catalán de la posguerra.¹⁶⁰

En la primera etapa potencian un estilo inspirado en el surrealismo, que llaman “magicismo plástico”, y que hace de puente entre este estilo y el informalismo.¹⁶¹ Por otro lado, el grupo también se nutre de fuentes literarias como las novelas de Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé, los escritos de Ramón Lull,¹⁶² y también se interesan por compositores como Wagner, Arnold Schönberg y fuentes filosóficas asociadas al existencialismo alemán o a las aportaciones del psicoanálisis de Freud y Jung en el surrealismo. A partir de estas influencias, tanto la pintura como los escritos de la revista, estuvieron marcados por un componente mágico y metafísico. Gabriel Ureña afirma que:

Sus páginas estuvieron saturadas de un surrealismo que acentuaba matices visionarios. No en vano se prodigan en sus páginas elogios, referencias y gratitud a Joan Miró y Paul Klee (...) Musicalmente los miembros del grupo hablan con frecuencia del atonalismo, mostrando en esto orientación germánica.

¹⁵⁸ Gabriel Ureña destaca que junto con *Pórtico* de Zaragoza fueron pioneros del núcleo vanguardista de la posguerra. El nombre es un claro referente al surrealismo. El dado hace referencia al azar, un elemento importante en el surrealismo. Sus integrantes fueron: Joan Brossa, el crítico Arnau Puig, Joan Ponç, Antoni Tàpies y Modest Cuixart, también Joan-Josep Tharrats y el escritor Juan Eduardo Cirlot. Gabriel Ureña incluye también en el grupo al francés René Metras y el grabador Enrique Tormo (Ureña, 1982: 68).

¹⁵⁹ Hay autores que no hacen esta distinción y consideran que *Dau al set* es dirigido por Brossa y se disuelve en 1951. Apuntan que el año 1956 hace referencia a la fecha de la última publicación de la revista *Dau al set*. Por ejemplo, Arnau Puig, uno de los integrantes, en un artículo de 1974 en *Gazeta del arte* subraya el protagonismo de Brossa en la creación del grupo, y la importancia que adquirió después el papel de Tharrats. Afirma que: “Esta labor especializada de Tharrats le permitió, al paso de los meses y con el tiempo, conforme íbamos desinteresándonos los demás, hacer con *Dau al set* lo que quiso: incorporar a Cirlot (...) y hacer, a partir de 1951 a 1952 lo que quiso con las páginas de la revista” (Ureña, 1982: 67).

¹⁶⁰ En septiembre de 1948 publican el primer número de la revista *Dau al set*. El proceso de recuperación del uso de la lengua catalana durante el franquismo se inicia en estos momentos. Los precedentes se pueden remontar a 1945 cuando las autoridades permiten las primeras representaciones de teatro en catalán. También en la década de los cuarenta y con motivo del acto religioso *Mare de Deu de Montserrat*, se vuelve a utilizar la lengua catalana en público (Ferret, 1989:105). A pesar de estos hechos aislados, no será hasta los años sesenta cuando se inicie el proceso de normalización de la lengua. En consonancia con el programa aperturista del régimen, Gabriel Arias Salgado llevo a cabo iniciativas culturales como la ampliación de los premios literarios y la diversificación de la narrativa catalana. Como he señalado en el capítulo primero, *Serra d’Or* aparece en 1959. En 1969 se publica la *Gran Enciclopèdia Catalana* (Cruanyes y Ortiz 1998:257-258). Este proceso de normalización lingüística forma parte del proceso de construcción social asociado a los cambios en las relaciones de poder.

¹⁶¹ El surrealismo de tono mágico relacionado con la obra de Joan Miró, Max Ernst y Paul Klee.

¹⁶² El intelectual mallorquín Ramon LLull (1232-1315) es rescatado por *Dau al set* por su atención al misticismo y también por ser uno de los primeros autores que emplean el catalán.

Los objetivos de la revista eran ambiciosos: el afianzamiento del catalanismo cultural y la búsqueda de la unidad arte/literatura, la conexión con la vanguardia internacional y el reconocimiento (...) de vanguardia conectada con la preguerra y enfocada hacia el futuro (Ureña, 1982: 68-69).

En el Instituto Francés de Barcelona, en 1948, se produce un choque entre los miembros de *Dau al set* y *Ariel*, otra de las revistas catalanas contemporáneas, que sirve para entender la vocación inicial de *Dau al set*. Arnau Puig explica el rechazo hacia *Ariel* del siguiente modo:

No teníamos vocación histórica; está vocación se la dejábamos al régimen franquista, que nos lo hacía sentir constantemente. Precisamente esto nos diferenciaba con otra revista clandestina que también circulaba por entonces, me refiero a *Ariel* (...) Sentíamos una repugnancia total por toda mística, fuera religiosa, política o artística (Samsó, 1995: 138).

Antoni Tàpies también explica esta diferencia afirmando que:

Des del punt de vista ideològic (...) ens consideràvem els rebels, els "negres", els maleïts, la branca esquerra de la cultura catalana. La major part dels d'Ariel, per exemple, aleshores ens semblaven uns angelets, representants típics dels intel·lectuals conservadors catalans i, segons va manar descobrint -cosa que ens feia morir de riure- alguns d'ells fins anaven a missa (Samsó, 1995: 138).

Estas declaraciones ponen de relieve que el interés por el surrealismo magicista o visionario se apartaba de la mística religiosa, política o artística que encarnaban otros intelectuales de la época. Para entender esta perspectiva mágica que define el sentido último del colectivo interesa acercarse a la obra de Joan Ponç i Bonet (1928-1984) porque es el miembro que mejor representa su espíritu ya que, a diferencia de Tàpies -que pronto se interesará por el informalismo-, no abandona la idea de explorar las posibilidades del surrealismo a lo largo de su trayectoria. Parte de la misma discurre en Brasil porque Ponç -con una carta de recomendación de Miró y siguiendo los consejos de Brossa- se instala allí durante once años, en la década de los cincuenta.¹⁶³ Su obra es bien acogida como lo demuestra la siguiente reseña en el periódico brasileño *El Correio Paulistano*:

*[Ponç] É o poeta da angustia; não pinta os horrores; sente-os sofrendo. Desta vez na sua exposição predomina um ciclo sobre a vida do circo. (...) Nada de resignação do vencido. Antes uma revolta, etica e física.*¹⁶⁴

¹⁶³ Es reseñable la carta que Brossa le escribe a Ponç en 1947 porque recuerda a los consejos que veinte años después -en los años sesenta- le dará a Carles Santos. Brossa le aconseja: "Et previnc que fugis lluny d'aquest país, on els servents prosperen a llur pler; no sigui que hagi de pagar doble botí. (...) Enmig d'ells has estat rebel, Joan Ponç, i no has fet com t'han manat, ni has segellat contractes, i per això les flames se't decantaran, solitari de fa temps, solcant el riu que mena a ciutats fortes i que tenen demà" <http://www.joanpons.cat>. Consultada el 10/11/2012.

¹⁶⁴ <http://www.joanpons.cat>. Consultada el 10/11/2012.

Las figuras deformadas de sus cuadros ponen de manifiesto una actitud pesimista, dramática que es relacionada, por críticos como Sebastiá Gasch y Joan Perucho, con la técnica surrealista del automatismo.¹⁶⁵ Sin embargo, a pesar de la buena recepción en Brasil, Ponç hace una hoguera con sus obras con la intención de purificar para poder iniciar una nueva etapa. Después del acto catártico, funda una escuela de pintura con la intención de:

*Mantenir la meua llibertat creadora, al marge de marxants, galeries i altres calamitats, que constato que van destruint gradualment els més resistents. A l'escola no hi ha distinció professor-alumne: som germans, sóc un germà que ha visitat un indret màgic anomenat creació i que conta les seves experiències.*¹⁶⁶

En esta escuela, en la que fomenta el rechazo a las galerías y se potencia la libertad creadora, hace series como *Caps* en la que representa las diferentes expresiones humanas del Arlequín, o *Instruments de Tortura* en la que describe detalladamente el sufrimiento humano, temas siempre presentes en su repertorio. Después de haber sido ingresado en un psiquiátrico en São Paulo, desaparece de la escena artística pero la retoma a su regreso a Catalunya en 1964. En su repaso sobre el arte de posguerra en Catalunya, Cirici destaca la crueldad, el conflicto interno y los espacios de soledad de sus pinturas:

Artísticament, el més típic representant del grup [d'Algol] era el jove Joan Ponç, que amb el seu art desfet, instintiu, cabalístic, llefiscós, feridor insultant, feia un crit contra els adormiments i les comoditats de la cultura fixa, del status quo social, de la bellesa equilibrada i dels amorosos quietismes (Cirici, 1960).

Afirma que Ponç “actúa como quien hurga en sí mismo. Sabe que hay otro mundo fuera del visible”,¹⁶⁷ y además destaca su crítica al papel de la razón en la educación, la medicina, la psiquiatría y la burocracia y, en este sentido, lo compara con el austríaco Iván Illich, porque se oponía a la idea de progreso potenciada desde las instituciones.¹⁶⁸ Su atención a la magia, sus episodios psiquiátricos y su relación conflictiva con Salvador Dalí, han llevado a Ponç a cierta mitificación.¹⁶⁹ A partir de valoraciones como las de Alexandre Cirici, se ha difundido una imagen de pintor maldito y misterioso que, aunque se exprese mediante un

¹⁶⁵ Publicada en el nº 486 de la revista Destino. La cita de la web es <http://www.joanpons.cat>. Consultada el 10/11/2012.

¹⁶⁶ www.joanpons.cat Consultada el 10/11/2012.

¹⁶⁷ Alexandre Cirici. Texto del catálogo *Exposició Joan Ponç Dau al Set*, enero de 1974. www.joanpons.cat Consultada el 10/11/2012.

¹⁶⁸ Las ideas de Illich estaban próximas al anarquismo y empezaron a tener eco en los años setenta. Cirici las recupera para describir la obra de Ponç porque formulan críticas a la educación, la medicina, el consumo voraz de energía que se aleja de las ideas de equidad y justicia social.

¹⁶⁹ Ponç inicia una etapa prolífica en los ochenta con las series “Suite Erótica” y “Suite Última Tauromàquia” (1982), entre otras.

lenguaje tradicional como es la pintura figurativa, se acerca a un discurso crítico con el racionalismo que recuerda al conceptual. Ponç rechaza los círculos mercantiles del arte, la alineación social y tendía a valorar el primitivismo, la magia y la crueldad del inconsciente como alternativas al progreso derivado del sistema neocapitalista. De este modo, Victoria Combalía señala que la magia y el primitivismo de sus figuras -que relaciona con Joan Miró- y su caligrafía detallista -que relaciona con la escritora surrealista Unica Zürn- fueron tenidos en cuenta por artistas de la generación posterior como García Sevilla o Zush (Evru).¹⁷⁰

A diferencia de Ponç, Antoni Tàpies abandona pronto el período surrealista por el informalista porque la primera etapa con *Dau al set* fue una experiencia formativa de juventud. Inma Julián describe el cambio de su trayectoria del siguiente modo:

El 1952, un cop superat el Surrealisme de l'etapa daulsetiana, cerca un nou camí i realitza obres de caire cinètic, unes composicions geomètriques amb color pur que abandonaria, el 1953, per incloure's a la nòmina informalista" (Julián, 1986: 129).

La ruptura de Tàpies con el período surrealista inicial se da, en mayor medida, en términos formales, sin embargo el valor simbólico de las imágenes sigue vinculada a la visión trágica del surrealismo de *Dau al set*.¹⁷¹ Su pintura matérica era entendida desde una concepción pesimista influenciada por la filosofía existencialista -fuente también de *Dau al set*-, que está relacionada con sus estancias en París a principios de los años cincuenta. En este sentido Inma Julián afirma que:

La borsa d'estudis del Cercle Maillol, gracies a la qual anà per primera vegada a França, el 1950 fou de gran importància per al seu futur, ja que li permeté d'iniciar contactes (entre altres la coneixença amb Picasso, el 1951) i veure els paràmetres en què es movia l'avantguarda internacional a nivell artístic" (Julián, 1986: 129).

A partir de entonces, utilizó materiales de reciclaje mezclados con pintura y dibujó signos -cruces, lunas, asteriscos, letras, números, figuras geométricas- que conforman una iconografía propia que le permite plasmar ese carácter existencialista. Así, influenciado por la obra de autores como Jean Paul Sartre, Samuel Beckett o Eugène Ionesco, pretendía representar el sentido de la vida, problemas como la muerte, la soledad, el dolor, en definitiva, el destino dramático de los seres humanos. Del mismo modo que *El Paso*, el carácter revolucionario de la obra de Tàpies en los años cincuenta se daba en términos formales porque, a

¹⁷⁰ Texto de Victoria Combalía en www.joanpons.cat. Consultada el 10/11/2012.

¹⁷¹ Por ejemplo Arnau Puig en el texto "Hombre, historia" con el que inicia el primer número de la revista *Dau al set* afirma que el hombre es un ser trágico que no se encontrará jamás a sí mismo. Según Inma Julián, Tomàs Llorens defiende esta idea de continuidad de Tàpies con *Dau al set* (Julián, 1986: 130).

pesar de que su reconocimiento internacional, participa indirectamente de la estrategia política. En este sentido explica la siguiente anécdota:

Tengo una fotografía de Franco (...) plantado delante de mis cuadros, a lo largo de una de las "Bienales Hispanoamericanas" (...) Por lo que me ha contado Artigas, alguien (...) decía a Franco; "Excellencia, he aquí la sala de los revolucionarios". A lo que, según parece, el dictador respondió: "Mientras hagan la revolución así" (Vergniolle: 2008: 113).

En los años cincuenta la utilización de su obra por parte del poder como anzuelo para potenciar una imagen abierta y liberal de la dictadura en el extranjero, podría revertir en negativo en su carrera internacional. Sin embargo, este apoyo institucional no era demasiado evidente. Esto unido a la curiosidad que creó entre los norteamericanos una pintura tan moderna en un régimen tan retrogrado, hizo que el valor de su obra creciera en el mercado norteamericano.¹⁷²

Aunque, al principio, el sentido dramático al que aludían las connotaciones críticas no suponía ninguna crítica directa a la dictadura, poco a poco, su obra adquiere un carácter contestatario. A partir de mediados de los años sesenta, a medida que avanza el movimiento antifranquista en Catalunya, participa en acciones políticas como el encierro en el convento de los Capuchinos del barrio de Sarrià, también en la marcha a la montaña de Montserrat en protesta por el proceso de Burgos en 1970, y en sus cuadros aparecen signos nuevos como las cuatro barras de la bandera catalana.¹⁷³ A partir de entonces realiza numerosos carteles, pinturas y litografías de soporte a la causa catalanista y antifranquista, manifestando una preocupación por el contexto que le había tocado vivir (Tàpies, 2009).¹⁷⁴

En este estado avanzado de la implicación política de Tapies, Cirici utiliza su reconocimiento internacional para vincularlo al incipiente movimiento conceptual. Cuando busca posibles puntos de partida del conceptualismo cita el montaje del escaparate de la tienda

¹⁷² Gabriel Ureña afirma que: "Ningún pintor del momento se cotizaba en la *Marshall Field Gallery*, de Chicago, o en la *Martha Jackson Gallery*, de Nueva York, por encima de Antoni Tàpies" (Ureña, 1982: 16).

¹⁷³ Entre el 9 y 11 de marzo de 1966, una organización clandestina antifranquista (SDEUB) el Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona, convocó una reunión en el convento. El despliegue de las fuerzas de orden público no logró impedir la celebración pero rodearon, armados, el edificio, cortaron las líneas telefónicas e impidieron el acceso al recinto. Ninguno de los reunidos obedeció la orden de salida. La decisión de los estudiantes contó con el apoyo de los frailes capuchinos, que empezaron a distribuir mantas y comida. El 11 de marzo la policía después de forzar la puerta penetró en el recinto. Por otra parte, a causa de la marcha a la montaña de Montserrat, Tàpies fue encarcelado durante un corto período de tiempo.

¹⁷⁴ Por ejemplo, *L'homenatge a Puig Antich* (1974), *7 de novembre* (1974), *Assamblea de Catalunya* (1976), *Marxa de la llibertat* (1976) y *Pro-abolició pena de mort* (1975) son algunas obras de Tàpies que evidencian este compromiso.

Gales, en el que participan Tàpies, Brossa y Pomés (1956). La contribución de Tàpies fue un violín despedazado que, según Cirici, ponía de manifiesto su gusto por el arte povera (Fig. 19) (Cirici, 1972a: 47).¹⁷⁵



Fig.19. Dibujo realizado por Cirici en el que sintetiza la aportación de Tàpies, Brossa y Pomés en el escaparate de la tienda Gales de 1956.

La labor de los integrantes de *Dau al set* que hemos repasado tiene continuidad en el *Club 49*, uno de los grupos clandestinos de intelectuales más importantes y más sólidos de los años cincuenta y sesenta.¹⁷⁶ Según Parcerisas constituía la continuación natural de “*Dau al set*” y de ADLAN.¹⁷⁷ Era una asociación clandestina por cuestiones de seguridad y estaba relacionada con la editorial *Cobalto*, con la que publicaron los fascículos *Cobalto 49*, que

¹⁷⁵ El contacto de Cirici con el contexto italiano hace que utilice el término “arte povera” que se usó por primera vez una exposición veneciana *Arte povera – Im Spazio* en el año 1967. Concretamente el crítico de arte German Celanteira se refería con el término a la nueva generación de artistas italianos que rechazan la creciente industrialización y la comercialización del objeto artístico y proponen valores marginales y pobres. El artista italiano Mario Merz es representativo de esta corriente.

¹⁷⁶ Fundado por el crítico de arte Sebastià Gasch (que formaba parte también de la *Escuela de Altamira* anteriormente), también Joaquim Gomis, Sixt Illescas, Joan Prats, Eudald Serra, Maria Teresa Bermejo y Rafael Santos i Torroella. Este club, como se ha señalado en el capítulo primero, promueve actividades culturales de diverso tipo: ciclos de conferencias de críticos de arte, conciertos, exposiciones. En el capítulo segundo se ha señalado la importancia que tuvo a la hora de potenciar una de las vías de acceso al panorama internacional, es decir, la presencia en Catalunya de artistas y teóricos importantes en la escena internacional.

¹⁷⁷ ADLAN (*Amics de l'Art Nou*) es un grupo fundado en 1932 y desaparecido con el estallido de la guerra. Integrado por mecenas como Joan Prats, Joaquim Gomis y los arquitectos de GATPAC (*Grup d'Arquitectes Tècnics Catalans per al Progrès de l'Arquitectura Contemporània*), entre otros.

dieron nombre al grupo inicial. Parte de intereses similares a *Dau al set* pero se diferencian fundamentalmente por la absorción de nuevas influencias.

A finales de los años cincuenta, el marco de referencias se amplía de Europa (Francia, Alemania, Austria) a EEUU, gracias al cambio de centralidad de poder que se experimenta terminada la Segunda Guerra Mundial. La rápida expansión del expresionismo abstracto americano prepara la entrada de una nueva concepción estética. Como se ha señalado en capítulos anteriores, sus cabezas visibles más tempranas son la *generación beat* y John Cage. La entrada de esta nueva manera de hacer tuvo lugar en Catalunya gracias a este colectivo que estaba alerta y podía invertir en promocionar las últimas tendencias.

Uno de los centros neurálgicos de sus actividades fue *La Ricarda*, o casa Gomis, situada en El Prat de Llobregat; un ejemplo singular de arquitectura racionalista de los años cincuenta. Los Gomis, ante la falta de soporte por parte de las instituciones franquistas, convierten su casa de fin de semana en un local clandestino de reunión y experimentación; una especie de refugio unido a la nostalgia de la Segunda República. En esta casa, hoy abandonada, había un espacio adaptado para los conciertos, un buen equipo de grabación, se leían poemas y se hacían conciertos- acción, en definitiva, se daban los primeros pasos hacia un cambio de paradigma artístico. Fue un lugar importante en el período inicial de formación de Carles Santos, uno de los artistas más activos en los años setenta, quien reconoce la importancia de la labor del *Club 49* en los inicios de su carrera:

Vaig aterrirar al Club 49, tenien un conjunt musical, se estrenaven les obres i era allò que en aquell moment a Europa ... No feem repertori, feem allò creació, vull dir, se li encargava una obra ... al Nono, i se estrenava l'obra del Nono, i el Nono diu: (...) "jo vull que es faci a la Seat". Pues se fea lo possible i s'acabava fent un concert del Luigi Nono a la Seat. Coses insòlites que ara ja no te les pots ni imaginar (...) un tipus d'ingeni total. On està esta burgesia catalana?"¹⁷⁸

Entre las "cosas inólitas" a las que se refiere Santos se ha destacado la organización del ciclo "*Música Oberta, música activa, de l'ahir més proper, de l'avui i del demà*" en la que participan Juan Hidalgo, Walter Marchetti y David Tudor, también se organizan conferencias de críticos franceses, italianos e ingleses. En el capítulo primero destaco cómo Teresa Camps considera esta edición musical como la primera aproximación al arte de acción en Catalunya

¹⁷⁸ Véase Anexo 4. «Entrevista a Carles Santos».

(Camps, 1988).¹⁷⁹ Por su parte, Juan Hidalgo subraya el soporte que les brindó en esta ocasión el *Club*:

En 1960 llegamos a Barcelona con una carta de Manolo Millares dirigida al poeta Joan Brossa (...) Fue Brossa quien nos presentó a Joan Prats, entonces secretario del Club 49, quien rápidamente se interesó por nuestro trabajo (...) Además Prats era amigo íntimo de Miró y de Calder y, a través del Club, potenció su obra en España. En el Club habían empresarios que apreciaban el arte en todas sus vertientes e invertían dinero organizando actos culturales (Jurado, 1987).

Organizaron un concierto a Marchetti e Hidalgo en la sala de audiciones de la radio de Barcelona y, un mes más tarde, otro con el compositor Luigi Nono en la sala *Aixalà* en la Rambla de Catalunya. También Hidalgo y Marchetti, en el marco de su participación, repar-tieron preservativos en la puerta de la catedral de Barcelona.¹⁸⁰ A partir de entonces entre los miembros del *Club* surgió la idea de fundar el ciclo *Música Oberta*, cuyo tema central sería la música experimental.¹⁸¹ El concierto más significativo de este ciclo inaugural fue el de David Tudor en noviembre de 1960 en el Colegio de Abogados, quien interpretó un repertorio de John Cage, entre otros. Después de estas experiencias excepcionales Marchetti e Hidalgo deciden volver a Madrid porque los mecenas del *Club* dejan de darles soporte (Parcerisas, 2007: 50). Sin embargo la huella que les dejan tiene que ver con la posterior fundación de ZAJ porque, según explica Marchetti, el éxito de los conciertos de Barcelona les motivó para formar una asociación similar en Madrid. Sin embargo, sus propuestas iniciales en la capital se vieron frustradas. Marchetti lo explica del siguiente modo:

El Madrid de 1960 era un desierto (...) En seis meses sólo pudimos organizar un concierto. El problema de Madrid era el mismo que el de Barcelona, pero allí no existía un Club 49. Todo era oficial, únicamente la Comisaría de la Música organizaba alguna cosa y nada más (Jurado, 1987).

Después de este fracaso se van a París a trabajar con Pierre Schaeffer, con quien amplían su formación sobre música experimental concreta.¹⁸² Al volver a Madrid en 1964 fundan ZAJ

¹⁷⁹ Participan con varios conciertos al lado del compositor norteamericano David Tudor, a quien habían conocido en Milán en 1958. Este encuentro, junto con el de John Cage en el festival de Darmstadt (Hesse, Alemania) en 1957, han sido decisivos para la formación de ZAJ. Cronología artística (Hidalgo, J (2009).

¹⁸⁰ Véase Anexo 3. «Entrevista a Carles Santos»

¹⁸¹ Dirigido por Jaume Bodmer, los solistas Anna Ricci y Pedro Espinoza con composiciones de Luis de Pablo, Juan Hidalgo y Mestres Quadreny, entre otros.

¹⁸² Como se ha señalado en el capítulo primero, el musicólogo francés Pierre Schaeffer (1910-1995) es citado por Alexandre Cirici en el artículo *Cap als mitjans alternatius* (1972d:49-52). La mayor parte del trabajo teórico de Schaeffer se centra en comprender la naturaleza y la riqueza del “objeto sonoro”, término inspirado en la fenomenología que designa a una entidad de sonido separado de su contexto. El propósito de Schaeffer es apreciarlo sin tener en cuenta su significado o su contexto cultural. La principal aportación de Schaeffer al ZAJ

con una serie de conciertos en las calles, colegios mayores y plazas públicas. Su relación con artistas reconocidos, como Manolo Millares, les permitió -además del contacto con Joan Brossa y el *Club*- cierta visibilidad en galerías como *Divulgaçao* de Lisboa y también las salas Eburne, Skira y Amadís de Madrid. En 1966 dan el salto a Europa y participan en el *Festival Internacional DIAS* de Londres (Simposium para la Destrucción en el Arte) con la acción “*Música para seis condones y un intérprete varón*” y, como he señalado en el capítulo segundo, colaboran con los accionistas vieneses y también en ese mismo año presentan el festival ZAJ 3 en Barcelona.¹⁸³

La influencia de Pierre Schaeffer es importante pero, sobre todo, reconocen el interés por John Cage, a partir del cual reinterpretan el concepto del absurdo desarrollado por el dadaísmo en los años veinte, una de las vanguardias más rupturistas desde la perspectiva norteamericana, cuya formación tuvo que ver, como ya he señalado, con el exilio de Marcel Duchamp a Nueva York.¹⁸⁴ En el siguiente fragmento de una entrevista a ZAJ, realizada en 1964, se pueden observar los paralelismos con el manifiesto *DADA*:

¿Qué es ZAJ? -es ZAJ porque ZAJ es no ZAJ ¿Cómo es ZAJ? ZAJ es como un bar, la gente entra, sale, está, se toma una copa y deja una propina. ¿Cuándo nació usted, ZAJ?- en julio de 1964 ¿Qué significa ZAJ?- ZAJ ¿Qué persigue ZAJ?- ZAJ ¿Cuál es la estética ZAJ?- ZAJ ¿Qué finalidad tiene ZAJ?- ZAJ ¿Qué cosas hace ZAJ?- traslados, conciertos, escritos y cartones, festivales, viajes, exposiciones, tarjetas, libros, encuentros, visitas, etcétera y etcéteras ZAJ ¿Qué toca ZAJ?- ZAJ toca siempre puntos ZAJ con y en sentidos ZAJ. (Aliaga, (1998:108-109).

Igual que los demás grupos de posguerra, ZAJ se centra en la recuperación de los movimientos de vanguardia pero, en este caso, tamizada por la interpretación de los norteamericanos. Mientras *Dau al set* o la *Escuela de Altamira* se debatían entre la reformulación de vanguardias como el surrealismo y la adopción de nuevos estilos como el informalismo, ZAJ pone su atención en el dadaísmo reinterpretado desde Nueva York en los años sesenta. Además, igual que sus homónimos norteamericanos, utilizan los nuevos lenguajes para hacer una crítica sociopolítica, por eso forman parte de una minoría (*lo minoritario*, siguiendo el concepto de Alberto Corazón, o la tercera actitud de Marchán Fiz) que apuesta

embrionario es que los elementos sonoros tienen sus propios atributos estructurales y por ello es importante percibirlos.

¹⁸³ Se realizaron acciones durante dos días en diferentes lugares públicos de Barcelona como la Rambla de Catalunya, el Corte Inglés, el Paralelo, el parque Güell, entre otros.

¹⁸⁴ Marcel Duchamp es uno de los tantos artistas europeos emigrados a los EEUU. Se instala en Nueva York y entra en contacto con John Cage. Como he señalado en el capítulo segundo, colaboran juntos en diversas ocasiones.

por una renovación estética a partir de una actitud provocativa y crítica con el gobierno franquista.

ZAJ aparece como un islote, otro ejemplo insólito en el pobre panorama español y, por ello, se erigen en los *Encuentros de Pamplona* como el grupo más atento al panorama internacional. Sin embargo, este reconocimiento forma parte de la misma estrategia que había impulsado el informalismo en los años cincuenta, y la prueba es que, a pesar de esta ovación que les brindan en Pamplona, deciden abandonar España inmediatamente después.¹⁸⁵ El rechazo de los primeros conciertos-acción por parte de las instituciones y del público, demuestra que el éxito en Pamplona forma parte de una manipulación política en la que deciden no entrar porque, a diferencia de los pintores abstractos, se implican de un modo directo en contra de los valores conservadores de la dictadura (Fig.20).



Fig. 20. Esther Ferrer y Juan Hidalgo en la acción *Caballero de la mano en el pecho*, 1967.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Después de los *Encuentros de Pamplona* su actividad se incrementa considerablemente. El año de mayor actividad fue 1973 porque realizan acciones en la Universidad de Vincennes y en la Universidad de la Sorbona en París, en Nueva York en el estudio de Merce Cunningham, en la Universidad de Buffalo, en *The Walker Art Center* en Minneapolis, en Colorado, en la Universidad de Berkeley (California), en la Universidad de Montreal. También en *The Quinci House Arts Festival of Harvard University*.

¹⁸⁶ A pesar de ser la última incorporación del grupo, Esther Ferrer es la que ha permanecido más activa después de la desintegración de l grupo y, en la actualidad, es considerada una de las pioneras en el ámbito de las acciones en España (Ferrando, 2013: 172). En la entrevista realizada para este estudio (Anexo 2) se advierte un discurso influenciado por el posestructuralismo y la ideología anarquista.

Ciertamente las actividades “insólitas” que organiza el *Club 49* apuntaban una nueva dirección que tuvo su continuidad en los años setenta en espacios como el colegio de Arquitectos de Barcelona o el *Institut Alemany*. De algún modo la burguesía que había protegido la obra de Miró y Picasso en los años treinta, es la misma que protege el informalismo en los cincuenta y después en los sesenta el arte conceptual. Se produce una transmisión que tiene como factor común promocionar nuevas tendencias culturales atentas a las modas foráneas. Sin embargo, el impulso del conceptual por parte del *Club 49* no es suficiente para entender la dimensión que alcanza después.

ZAJ y Santos son dos ejemplos de la generación que se interpone entre la renovación anterior a los años cincuenta y la de los sesenta. Incluso si comparamos los colectivos *Dau al Set* y el *Club 49* se aprecian tipos distintos de una concepción estética experimental y de implicación sociopolítica; porque mientras el contenido dramático de las obras de Ponç y Tàpies aluden a un drama individual de tono existencialista, el de la música experimental, que entra de la mano del *Club 49*, desarrolla argumentos de oposición política concretos. Del mismo modo, las líneas de continuidad entre esta renovación musical y el movimiento conceptual comparten una base ideológica común, sin embargo las que unen a Ponç o a Tàpies con el conceptual se dan atendiendo a fuentes compartidas como el surrealismo - o el dadaísmo - pero son motivados por causas ideológicas diferentes.

Las relaciones entre estas dos generaciones atienden antes a referencias formales -paralelismos que pueden ser conscientes o inconscientes por parte de los conceptuales- que a un traslado o derivación teórica y formal rigurosa. Un ejemplo de la vinculación entre ambas es la que hace Cirici cuando afirma que a partir del diseño del escaparate navideño *Gales* de 1956, empezaron a aparecer artistas -como Antoni Mercader, Antoni Llena o el grupo *Gallot* - que seguían una línea de arte pobre, entendido como un antecedente del conceptual. Las relaciones que establece Cirici entre Tàpies y el arte conceptual aparecen reforzadas, además de la crítica sociopolítica que Tàpies adquiere a partir de los años sesenta, por intereses compartidos como la filosofía oriental. Sin embargo, sus enfrentamientos con la nueva generación hacen que algunos artistas y críticos apuesten por una ruptura de estas líneas de continuación. En este sentido es destacable la visión al respecto de Fina Miralles, que pone el acento en el distanciamiento ideológico con Tàpies:

En aquell moment en quant a la pintura, hi havia tot allò de la Nova Figuració que ja s'estava descompossant i el Tàpies, com sempre. Tàpies sempre empenyat amb tothom, perquè això va començar a

tindre força. Clar, perquè ell no vol ser el primer, ell vol ser l'únic, o volia. Llavoran's es va empreñar amb el Brossa, amb el Cirici (...) Tota aquesta generació que va marxar, va marxar perquè aquesta persona tenia tant de poder, que tenies que marxar. Tenia les riendas (...)"

El testimonio de Fina Miralles revela la ruptura que se produce en la línea de continuidad defendida por Cirici. Los conceptuales conocían el trabajo de Tàpies gracias a la posición privilegiada que tenía en Catalunya, y se posicionaban en contra de la misma porque se relacionaba con el concepto de genio creador que rechazaban. Esta posición de poder que encarnaba hace que se establezca una relación turbulenta con la nueva generación, que recuerda a la que mantenía André Bretón y Jean Jacques Lebel porque, a pesar de las discrepancias, presenta ciertas ambigüedades. Es una relación -a la que también apuntaba Combalía entre Ponç y García Sevilla o Zush (Evru)- que presenta por parte de los más jóvenes dos caras basadas, por un lado, en la curiosidad y la admiración, y por otro, en el cuestionamiento. Esta relación nos permite señalar antecedentes como referentes, pero pasados por un filtro crítico basado en una nueva perspectiva histórica.

Cuando Pilar Parcerisas aborda el tema de la acción como práctica generalizada en Catalunya, se plantea esta idea de continuidad con respecto a ejemplos precedentes que, por ejemplo, Camps y Cirici incluían sin reparos dentro del accionismo y del conceptual respectivamente. Parcerisas afirma que existen algunos antecedentes pero sin continuidad. Únicamente en el caso de las *acciones-concierto-espectáculo* de Joan Brossa se apunta a cierta posibilidad de continuación:

Los nuevos comportamientos accionistas de los años setenta en Catalunya no tuvieron la paternidad de Zaj. Quizá los contactos de Hidalgo con Brossa y el ciclo de música abierta de 1960 quedaban ya demasiado lejos de la generación que despertó al filo de los setenta (...) tampoco hay constancia de que la aportación de Vostell al Salón de Mayo de Barcelona en 1963 (...) generase un revulsivo suficiente para convertirse en un antecedente real de esa praxis. Sí, quizá, las acciones-concierto-espectáculo de Joan Brossa (...) pudieron influir en el descubrimiento de la acción como lenguaje. Existen dos antecedentes históricos en el desarrollo de la acción en Catalunya: el *dripping* de los pintores del *Grup Gallot* en la plaza Catalunya de Barcelona (1960) y el primer *happening* de Gonçal Sobré (1966). Curiosamente ninguna de las dos experiencias halló posterior relación de continuidad en la nueva generación de artistas conceptuales que practicaron la acción (Parcerisas, 2007:106).

Mientras Teresa Camps y Bartolomeu Ferrando defienden la idea de continuidad entre las acciones de ZAJ y el movimiento accionista catalán posterior, Parcerisas afirma que no hubo contacto y por lo tanto no tuvieron repercusión en las generaciones posteriores. Según la autora, cualquier movimiento puede tener antecedentes y éstos pueden tener o no continuidad, pero ni los conciertos de Hidalgo y Marchetti promovidos por *Club 49* en 1960,

ni la acción del *decollage* de Vostell se pueden considerar antecedentes. Sin embargo los conciertos-acción de Brossa, Mestres Quadreny y Carles Santos, así como las acciones del *Grup Gallot* y de Gonçal Sobré son considerados antecedentes “históricos” del arte de acción, pero señala que ni *Gallot* ni Sobré tuvieron continuidad en el accionismo de los años setenta. Por ejemplo con respecto a la ruptura con ZAJ afirma:

Curiosamente, las actuaciones de ZAJ en España (...) entre 1964 y 1972 (...) no tuvieron repercusión en la generación de artistas conceptuales surgida en la frontera de los sesenta y setenta (...) Apenas hubo ningún tipo de contacto, salvo su presencia en los Encuentros de Pamplona en 1972, o alguna excepción tardía (...) Los festivales Zaj de 1965 y 1966 no consiguieron arrastrar a las nuevas generaciones de artistas, quizá aún demasiado jóvenes. Hubo que esperar hasta los años ochenta y (...) los noventa para que los movimientos neoconceptuales, ante el resurgimiento de la performance, decidieran valorar la experiencia de ZAJ y la obra individual de sus componentes (Parcerisas, 2007: 45).

Si tenemos en cuenta la ruptura a la que apunta Parcerisas, se puede afirmar que el *Club 49* supuso la continuidad natural de *Dau al set* pero una discontinuidad con respecto a la generación del *Grup de Treball*. El estado embrionario del accionismo que conforma ZAJ es fruto de un contexto de apertura legal que es aprovechado al máximo, primero para la normalización de lo nuevo, y después para la agitación social y política. Los *happenings*, conciertos-acción o acciones pictóricas de este marco del “ir más allá” aceptado por la ley, son motivados por una crítica que corresponde a un determinado contexto. Así las acciones espectáculo de Joan Brossa, las acciones pictóricas de *Gallots* y los *happenings* de Gonçal Sobré, que estudio a continuación, responden a unas circunstancias determinadas a partir de las que se puede comprobar su papel de antecedentes y, en general, la existencia de continuidad o no, a partir de valorar el grado de influencia -o la falta de ella- en el origen movimiento accionista de los años setenta.

3.3. Acciones-espectáculo y conciertos-acción de Joan Brossa.

Como se ha señalado, Joan Brossa ha tenido un papel activo en este proceso de recuperación de la actividad cultural de la Segunda República durante el franquismo.¹⁸⁷ Su interés por las religiones orientales, la psicología, la música de Wagner, la *Commedia dell'arte* o el

¹⁸⁷ Es destacable que Brossa participó en el bando republicano en la guerra civil. Al regresar del servicio militar en Salamanca conoció a intelectuales catalanes con los que inicia una labor de recuperación de las vanguardias.

cine francés, le llevan a promover numerosas propuestas -tanto en teatro, poesía o música-, que demuestran que estaba al corriente de las nuevas tendencias del contexto internacional. También ha sido importante su papel de transmisor, consejero, maestro de las nuevas generaciones, sobre todo, a partir de su estrecha relación con el pianista Carles Santos y el cineasta Pere Portabella.

Además de los objetos pobres -como la figura del pesebre en el escaparate *Gales*, señalada por Cirici- Brossa presenta espectáculos como *El Ganxo* (1957), *Tres cançons de Bresol* (1959), *Satana* (1960) o *Tríptic Carnavalesc* (1965) en los que las relaciones música-texto se alteran a partir del protagonismo de las acciones, lo que supone una renovación del lenguaje teatral próxima al absurdo. *Ópera 60* (1960) con Mestres Quadreny;¹⁸⁸ las acciones espectáculo *Gran Guinyol* y *Aquí al bosc* (realizadas ambas en 1962); el *Concert per a representar* (1964) o los conciertos acción *Conversa* (1965) son los ejemplos que cita Teresa Camps como primeros brotes del accionismo catalán (Camps, 1988).

Las alteraciones que introduce en estas piezas ponen de manifiesto un rechazo a la ficción del teatro clásico, que supone cierta incomodidad para el público burgués. En este sentido, incluso hay autores que afirman que Brossa, en esta dimensión subversiva, se adelantó al *Living Theatre* porque utilizó el desnudo femenino en la serie *Strip-tease* para atacar los estamentos militar y religioso, que dominaban la sociedad española del franquismo (Sánchez, 2006: 92). Se desmarca de colectivos de intelectuales como *Algol* o *Dau al set* con sus piezas de teatro, como lo demuestra este fragmento de la prensa de 1964.

El fenómeno Brossa es el fenómeno nuevo por autonomasia del teatro catalán de los últimos veinte años (...) es una de las experiencias imaginativas más apasionantes para quien ame el juego del teatro (...) El autor habla de teatro como de un "poema actiu" contrapuesto a la poesía como un "poema pasiu". Esta actividad es polivalente, rica en sugerencias (...) con una meticulosidad que exaspera al intérprete (...) El teatro de Brossa está más allá del teatro del absurdo. Es algo así como un teatro nacido después del Hiroshima de Beckett y Ionesco. Pero es consecuente con ellos: si la capacidad de avanzar razonando se demuestra como pura ilusión, recompongamos el mundo "poéticamente" con la nueva arquitectura de las palabras y las frases redescubiertas. Y esto es formalmente el teatro de Brossa. La lógica mental del autor es superior a la lógica de las situaciones (...) el repetido tema de la incomunicabilidad. Aquí ya no es sentido como tragedia, sino admitida como situación normal. Parece

¹⁸⁸ Josep M. Mestres Quadreny se formó como músico al lado del compositor Crsitòfor Taltabull. Además de la influencia de John Cage -que según Parcerisas llega a partir de Juan Hidalgo en 1960- antes ya estaba interesado por el dodecafonismo de la Escuela de Viena. Sus primeras sonatas reflejan el influjo del serialismo Anton Webern. Abandona la simetría, la proporcionalidad, anulando cualquier regularidad métrico-rítmica por su preocupación por la interrelación entre la plástica en la música. Por ejemplo, en 1961 interpretó con el piano la obra de Miró y Tàpies (Parcerisas, 2007: 44).

como si la posteridad literaria de Brossa fuese la de hallar una nueva comunicabilidad a través de formas sociales, no individuales (Roda, 1964: 71).

Brossa parte de la nueva concepción teatral y literaria del absurdo, basada en la búsqueda sin éxito del sentido de la vida.¹⁸⁹ Los temas a los que recurre tienen que ver con esta tendencia que parte del pesimismo existencialista, que caracteriza la etapa de *Dau al set*, y desenvoca en el nihilismo como marca del pensamiento y de la vida modernos. Roda cita a Ionesco y a Beckett porque son los representantes más destacados de esta nueva corriente teatral, pero advierte que Brossa va más allá de las mismas para “hallar una nueva comunicabilidad”. Brossa se interesa en estos autores porque su sistema “ilógico” le sirve para proponer un código de comunicación colectivo, alejado de lo convencional. Para aclarar la forma de estas acciones Roda las compara con los *happenings*:

Últimamente se ha venido hablando del “happening” que es algo así como un psicodrama para gentes tenidas por normales. Pero tanto en el psicodrama como en el “happening” aún nos hallamos fuera del teatro (Roda, 1966: 44).

Esta definición es un intento de clasificación de las acciones de Brossa que, según Roda, están dentro del teatro, a diferencia del *happening*. Lo interesante es que a partir de esas acciones sencillas, triviales, que son ejecutadas por personajes que se comportan de un modo blasfemo al vivir entre “un Dios y un Demonio”, se plantea un debate moral y la transmisión de nuevos valores. Para reafirmar este compromiso con la problemática social, Roda cita la pieza *Calç i rajoles* (1963) con la que Brossa rinde homenaje a la labor sindical del poeta catalán Ignasi Iglèsias.¹⁹⁰ Lo que Roda destaca es que las acciones espectáculo proponen un nuevo código de comunicación basado en el teatro del absurdo, pero con la intención de provocar una transformación social en el contexto barcelonés (Fig. 21).

¹⁸⁹ La literatura francesa cuenta con importantes ejemplos como las novelas *L'Étranger* de Albert Camus o *La Nausée* de Sartre que eran habituales en los círculos intelectuales a lo que Brossa pertenecía.

¹⁹⁰ Ignasi Iglèsias i Pujades (1871-1928) poeta del barrio barcelonés de Sant Andreu del Palomar conocido como el poeta del pueblo o poeta de los humildes. Era una figura destacada del modernismo literario por piezas de teatro como *Lladres* (1899) o *La mare eterna* (1900) entre otras. Joan Brossa se interesa en ellas porque atienden a la situación de la clase obrera, y porque son un ejemplo catalán de teatro simbólico influenciado por Henrik Isben y Maurice Maeterlinck.



Fig. 21. *Acció spectacle en tres parts*. Joan Brossa. 1962.

Para explicar cómo se opera esta transformación social, Roda escoge la acción *Gibrell* y transcribe el guión: “*al mitg d’una habitació, un gibrell amb patates fregides que el públic s’anira mentjant*”, y añade:

Ciertamente que comer patatas de un “gibrell” no es materia artística hasta que ha sido seleccionada la acción, estampada literalmente en una fórmula escrita o verbal y... detalle importante, hasta que las patatas se las come, no cualquiera, sino precisamente el público. Un público comiendo comunitariamente patatas, un espectáculo. Hay aquí toda una técnica de conversión en rito. La categoría artística se fundamenta en una técnica de símbolos (Roda, 1966: 44).

En la acción colectiva hay una lectura simbólica, que tiene que ver, por un lado, con las nuevas formas de teatro -desde una óptica tragicómica, se rompe con la cuarta pared -, y por otro con un compromiso social en contra de la opresión y el hambre que vive la sociedad española. Bartolomeu Ferrando también alude a esta acción para subrayar la importancia de Brossa como precedente del accionismo en España.

En el año cuarenta y siete (...) tiene una de las piezas que a mí me gusta mucho, que se llama el *Gibrell*, donde levantas el telón y aparece un barreño con patatas fritas (...) supongo que en el año cuarenta y siete la gente tendría un hambre feroz (...) Escribí un texto sobre el *Gibrell* y decía esto es un *happening* porque seguro que todo el público se abalanzaba. Además Brossa indicaba que esperaba que el público se metiera en el escenario y cogiera patatas fritas, esa era la acción.¹⁹¹

Ferrando elige la acción del *Gibrell* para destacar que es un *happening* porque, igual que los de Kaprow en Nueva York en los años cincuenta, implicaba la participación del público. A diferencia de Roda, Ferrando considera esta acción uno de los primeros *happenings* en España. Apreciar estas diferencias en torno a la definición de *happening* demuestra cómo el contexto determina la significación de este concepto. Cuando Roda afirma que las acciones de Brossa no son *happenings*, los círculos intelectuales de Barcelona se empezaban a

¹⁹¹ Véase Anexo 6. «Entrevista a Bartolomeu Ferrando».

familiarizar con este término importado de Nueva York.¹⁹² Sin embargo Ferrando en su artículo *Des premiers faits performants en Espagne* se refiere al *Gibrell* como una de las “*pièces Post-théâtrales ne sont rien d’autre que des happenings avant que l’on invente ce terme*” (Ferrando, 2013:172).¹⁹³

Otro de los campos de experimentación de Brossa son los conciertos-acción, que están relacionados con lo que llamó *Troupe*: una serie de piezas para danza en las que la escenografía y el baile, en relación a las *acciones-espectacle*, se reducen a la mínima expresión, J.M. Sánchez, citando al mismo Brossa, también denomina esta etapa teatro “*irregular*”, y la “*Suite bufa*” y el “*Concierto irregular*” son ejemplos destacados (Sánchez, 2006:91). El cambio formal que supone la reducción de la escenografía y el baile es relacionado por J.M. Sánchez con la influencia de la obra de John Cage, concretamente menciona la asistencia de Brossa al concierto de Cage y Merce Cunningham en Sitges. Sin embargo, con respecto a esta posible influencia, Santos asegura que las acciones espectáculo anteriores a 1966 ya subrayaban la dirección de su trabajo (Fig. 22).

*El Brossa, això, ho puc assegurar, (...) ho va adelantar en vint anys (A Cage) (...) En una obra de teatre ho té (...) parava la obra durant, no sé, deu minuts de silenci (...) Marcaven coses molt semblants, i te molt de mèrit per part del Brossa perquè estava aquí i aquí molta informació no havia, en canvi, (Cage) estava a Nueva York, vull dir, i ho feien ells (...) ells tenien de tot. Aquí en aquella època no hi havia res.*¹⁹⁴

Para Santos, Cage y Brossa juegan un papel similar pero en contextos distintos (Castillo, 2008) y la “*Suite bufa*”, a pesar de ser estrenada el mismo año que tiene lugar el concierto de Sitges, es algo más que una asimilación. Era una de las primeras acciones del pianista que contaba entonces con dieciséis años, quien interpreta, para la ocasión, piezas compuestas por Mestres Quadreny e interactúa con la cantante Anna Ricci y la bailarina Terri Mestres. La “*Suite bufa*” se estrenó en el festival SIGMA de Burdeos, en el auditorio de la radio y - señala Mestres Quadreny- tuvo mucho éxito entre el público, tanto que incluso desconcertó a los críticos de París, que no sabían cómo clasificarla. Quadreny la define como “*un*

¹⁹² En el artículo de Roda de 1964 destaca que las acciones como *El Gran Guinyol* de Brossa se dan a conocer “a pequeñas partes del público, bien en sesiones privadas (bajo la devota amistad de Joan Obiols” o por, grupos de teatro independientes T.E. C. o “Adrià Gual” (Roda, 1964: 71).

¹⁹³ Ferrando -en un momento más avanzado que Roda- no duda en asociar las acciones de Brossa a este término y, para enfatizar su carácter innovador, incluso afirma que existen antes que el mismo término.

¹⁹⁴ Véase Anexo 4. «Entrevista a Carles Santos». La entrevista ha sido transcrita siguiendo su reproducción de un modo literal, por ello incluye palabras propias de la variante dialectal de la zona valenciana y castellanismos propios de las expresiones orales.

encadenat ple d'humor sense ser còmic...al principi desconcerta...despres tot va rodar"
(Mestres Quadreny, 2013).¹⁹⁵



Fig. 22. David Tudor, John Cage y los bailarines Merce Cuninham y Carlyne Brown en un concierto en Colonia (1960). Carles Santos y Anna Ricci en *La suite bufa* dirigida por Joan Brossa con música compuesta por Mestres Quadreny, en *La Ricarda* (El Prat de Llobregat, 1966).

Manuel Guerrero señala que el éxito de esta pieza animó a Brossa a escribir el *Concierto irregular*, en el que elimina el personaje de la bailarina y da un mayor protagonismo a la relación entre el pianista (Santos) y la cantante (Ana Ricci) (Guerrero, 2006: 14).¹⁹⁶ El autor apunta que todo el mundo carnavalesco y lúdico de Brossa se presentó en este concierto, estrenado en 1968 con motivo de la celebración del aniversario de Joan Miró en la *Fundació Maeght*.¹⁹⁷ Unos meses después se estrenó en el teatro *Romea* y, en el programa, Brossa explica las intenciones de esta pieza:

Malgrat que el compositor opina que el piano esdevé un moble inútil en l'evolució de la música contemporània; malgrat que el poeta no creu gens important de posar música en un text; i malgrat que en el modern teatre musical, el teatre s'envileix o desapareix del tot, a l'aventura de l'espectacle que veure es

¹⁹⁵ Mestres Quadreny explica que comienza con un personaje enmascarado que entra en escena con una maleta, y la deja en la escena y se va. Después sale la bailarina con unos grandes zapatos y no baila, sino que hace ejercicios. La cantante escribe con tiza sobre el lateral del piano. El pianista toca con unas esposas en las manos y -apunta Mestres Quadreny- que en ese momento la composición de la partitura está adaptada a esta limitación que se le impone a Carles Santos. Después la cantante sale disfrazada de mujer de la limpieza y limpia lo que antes había escrito en el lateral del piano, y le saca las esposas a Santos. En un momento la bailarina baila un vals de Chopin, mientras tanto Santos se levanta del piano evidenciando que el vals está grabado y no es tocado por él.

¹⁹⁶ A la vuelta de Burdeos se hizo una representación para el *Club 49* en *La Ricarda*, donde la habían ensayado. Once años después (1976) se hizo en Berlín con Santos pero con una soprano y una bailarina diferentes. El éxito de esta pieza también se puede constatar en las versiones diferentes que han creado compañías como por ejemplo la de Mireia Chalamanch y Albert Mestres (*Sata-Suite Bufa-Na*) en 2002, o la compañía de Víctor Àlvaro en 2005.

¹⁹⁷ Es destacable que la *Fundació Maeght*, fundada en 1964, concede a Carles Santos una beca para viajar a Nueva York en el año 1968.

fusionen música i l'acció, que de certa manera passa a substituir la lletra. El piano i el cant hi són muntats amb tota mena d'al·lusions i sense donar-se a cap tècnica determinada. L'acció presenta suport a la música a favor d'una potencia poètica i no intentant de rivalitzar amb el ballet o la pantomima, sinó procurant de donar al concert la imatge desmitificadora que necessita i que constitueix la irregularitat. No es tracta, doncs, de reconstruir cap història, ni de dramatitzar res. Amb el buf d'un cert esperit de Frègoli, Arlequí, Pierrot i Colombina -el pianista, el piano i la cantatriu- s'inflen i es desinflen a la font d'un espectacle on la fantasia gratuïta i la imitació servil reculen davant de la imaginació creadora (Guerrero, 2006: 14)

Esta imaginación creadora sigue apartada de la narración lineal del teatro literario y, como en las acciones espectáculo, está próxima al absurdo. La novedad radica en la interrelación de las tres disciplinas -música, poesía y teatro- cuya finalidad es, según Brossa, evitar su envejecimiento o desaparición. En la primera parte del concierto- "*Homenatge a Leopold Frègoli*"- recupera la idea de caracterización de personajes del transformista italiano, por lo que Santos interpretaba una serie de piezas breves cambiando continuamente de vestuario hasta que la cantante, Anna Ricci, le disparaba.¹⁹⁸ El homenaje a *Frègoli* tiene que ver con su admiración por la *Commedia dell'Arte* italiana y, concretamente, por este cómico al que cita en diferentes ocasiones. Frègoli (1867-1936) se dio a conocer, a principios de siglo XX, por sus espectáculos de magia, en los que cantaba con diferentes voces, y en cuestión de segundos cambiaba de disfraz y de complementos (pelucas, prótesis), para encarnar a distintos personajes en una misma función: médico, soldado romano, anciano, militar, caballero del siglo XVIII, cura. También imitaba a figuras célebres como Wagner, Verdi o Rossini, políticos como Bismarck, o escritores como Victor Hugo (Fig.23).



Fig.23. Leopold Frègoli, *Do-Re-Mi-Fa* (1906)

¹⁹⁸ Las piezas breves que interpreta son compuestas por Santos. A continuación se suceden secuencias humorísticas breves.

Con la adquisición del cinematógrafo, realizaría filmaciones de actuaciones privadas entre 1898 y 1899 como *Fregoli illusionista o Fregoli, danza serpentina; trabajos que fueron influyentes* para el futurismo y el surrealismo a principios del siglo XX. También presentó sus espectáculos en Barcelona, por lo que Brossa pudo haber asistido a alguno de ellos, y la huella que le dejó fue trasladada a nuevas generaciones. Esta transmisión de referencias se hace visible en la acción *Descoberta Frègoli* (1972) de Jordi Benito, que se realizó en una mansión abandonada situada en el chaflán Madrazo- Brusi, y cómo Joan Brossa sirvió de intermediario para poder acceder a la misma, en agradecimiento, Benito llamó a su obra *Descoberta Frègoli*. También la acción de Santos *Do-Re-Mi-La* (1979), un video en el que, mientras toca el piano, va cambiando de vestuario y personajes atropelladamente -guardia civil, futbolista, pirata, monja, bailarina, dictador- es otro ejemplo de esa transmisión de referencias que hunden sus raíces en la época de las vanguardias (Fig. 24).



Fig.24. Carles Santos, *Do-Re-Mi-La* (1979)

En la segunda parte del pase del *Concierto irregular* en Sant Pau de Vença, Brossa acaba la acción con un *Homenatge al Vietcong*, en la que Santos utiliza la bandera americana como una toalla (Guerrero, 2006: 24). Esta acción provocó muchas críticas, no sólo entre los sectores políticos conservadores, sino también entre los izquierdistas radicales, que la consideraban un montaje burgués (Maciá, 1992). Estas críticas hacen evidente un momento avanzado del movimiento antifranquista que se manifiesta, como vimos en el capítulo segundo en el apartado de *Los Encuentros de Pamplona*, en una escisión reforzada por una vertiente más radical que apostaba por el cambio atendiendo a las necesidades de la clase obrera, y considera excesivamente moderada la postura de la clase burguesa, que identificaban con este tipo de espectáculos primero, y después con el discurso conceptual.

Las formas del teatro de Brossa tienen como primera influencia el teatro del absurdo, concretamente el impacto que provocaron en él obras como *Esperando a Godot* de Samuel Beckett o *La cantante calva* de Eugène Ionesco. En los años cincuenta ambos autores traba-

jan en París y eran reconocidos en los círculos intelectuales, por ello Brossa, como otros escritores en Europa, siguen las líneas de ese nuevo modo de hacer caracterizado, en líneas generales, por tratar el tema de la condición humana desde una óptica pesimista pero atemperada por un sórdido sentido del humor.

Por otro lado, el traslado de la poesía -hecha acción- y las nuevas relaciones entre el teatro, los conciertos de piano y la danza con los que empieza a experimentar a mediados de los años sesenta, tienen que ver con el modo de entender la poesía de Vito Acconci, es decir, con una especie de expansión del papel al espacio y tiempo reales; y con las relaciones horizontales entre las artes propuestas por Cage. Los paralelismos con los norteamericanos se manifiestan más tardíamente, en lo que Brossa llama *teatro irregular* o *troupe* en el que, exceptuando los homenajes al Vietcom o a Frègoli en los que la referencialidad es directa, se pone en marcha un sistema de comunicación complejo, indirecto, en el que el sentido se escapa de la lógica de las acciones anteriores.

En esta nueva etapa, desplazan el piano como “*un mueble inútil*” -identificado con la complacencia de la burguesía más conservadora- para establecer relaciones de igualdad entre las artes -entre lo visual y lo sonoro- que funcionan metafóricamente como un signo de reivindicación de igualdad social. Esta concepción del arte está relacionada con el pensamiento marxista que, en este contexto, se manifiesta como el reclamo de la desaparición de dialécticas entre las disciplinas. Brossa, igual que Cage, buscaba substituir las relaciones jerárquicas o verticales entre el director, los músicos y los bailarines, por relaciones horizontales de intercambio. En ambos hay una apuesta por romper las rígidas estructuras de poder que tienen un especial peso en el mundo de la música clásica.¹⁹⁹

La recepción de la obra de Brossa es tratada por críticos como Cirici quien, como se ha señalado, lo cita, junto a Tàpies, como antecedente del arte conceptual (Cirici, 1972a: 47). Teresa Camps sitúa sus acciones espectáculo y sus conciertos acción a inicios de los sesenta en los orígenes del arte de acción catalán (Camps, 1988: 226), y Parcerisas apunta la posibilidad de que sus conciertos “pudieron influir en el descubrimiento de la acción como lenguaje”:

¹⁹⁹ Más tarde Federico Fellini en la película *Ensayo de orquesta* (1979) evidencia esta manera jerárquica en la que se estructuran las relaciones entre músicos y el director.

Constituyó un excelente modelo conceptual porque supuso una reflexión constante sobre el lenguaje desde la economía de los medios, con un énfasis especial en los aspectos relativos a los signos y la retórica del lenguaje (Parcerisas, 2007: 51).

También algunos de los artistas entrevistados para este estudio, como Carles Santos o Bartolomeu Ferrando, coinciden en señalar que Joan Brossa es un precedente del movimiento del arte de acción catalán, porque su obra -limitada a círculos reducidos y privados- se adelantaba a su tiempo. Tanto Santos como Ferrando coinciden en subrayar, a partir de anécdotas personales, la actitud despreñada de Brossa en las que se evidencia la falta de control sobre las cosas materiales y, en estas anécdotas, se entrevé una profunda admiración y agradecimiento, que en el caso de Carles Santos, además, se ha constatado en diferentes homenajes a lo largo de su trayectoria.²⁰⁰ Los vínculos que unen a ambos son los que hacen que la influencia del movimiento vanguardista anterior a la guerra civil se relacione en determinados puntos con el conceptual. Carlos Santos, junto con Pere Portabella, funcionan de puentes en esta transmisión. Brossa fue para ellos:

Promotor de audiciones de música experimental, y jazz, sesiones de cine, exposiciones, conferencias y excursiones culturales (...) Brossa significó la línea de continuidad de una actitud de vanguardia (Foix, Miró, Sert, Dau al set) que supo transmitir a través del ejemplo personal, tanto en la vida como en la poesía, a la nueva generación (Parcerisas, 2007: 49-50).²⁰¹

A diferencia de otros predecesores del accionismo como *Gallots* y Gonçal Sobré, para Parcerisas, Brossa mantuvo una línea de continuidad a través de sus relaciones con Santos y Portabella. Con respecto a esta línea de continuidad, Portabella afirma que Brossa:

Es la clave de la revuelta. Fue justamente él quien nos dio impulso a gente tan dispar como Arnau Puig, Cuixart, Tàpies (...) Brossa era un poco el ombligo de todo eso (...) fue el primero que nos insufló confianza, quien nos hizo ganar moral en un espacio tan tremendamente reduccionista como en el que vivíamos. Individualmente te hallabas aislado, no sabías donde estaba nada, no sucedía nada (...) Estás incomunicado. Y Brossa se comunicó con el poeta Foix, Joan Prats, Joan Miró (...) los grandes mitos. Y eso fue importante (Parcerisas, 2007: 50-51).

Sin embargo esta comunicación que hundía sus raíces en la preguerra llegó de un modo exclusivo a Santos y Portabella, pero no al resto de artistas que protagonizaron el movimiento conceptual. Esta transmisión se ve truncada en casos contemporáneos a ellos como Fina Miralles o García Sevilla. Miralles reconoce la importancia del trabajo de Brossa pero no lo cita como una fuente directa de influencia:

²⁰⁰ Véase Anexos 4 y 6. «Entrevistas a Carles Santos y Bartolomeu Ferrando».

²⁰¹ Santos explica la importancia de sus consejos y las sesiones de cine que organizaban en la casa de Tàpies con películas que traían de París. Asistían junto al doctor Joan Obiols, Lluís M^a Riera, Pere Gimferrer, Leopoldo Pomés y Portabella.

*Gràcies al Jordi (Pablo) vaig conèixer el Joan Brossa, perquè un dia van anar a veure el Brossa (...) va començar a treure objectes i la sardina amb el tap de suro...i ens van quedar...i vam dir: escolta però es que aquest home és fantàstic lo que fa".*²⁰²

De igual modo, García Sevilla afirma que el trabajo de Brossa ha tenido impacto en Barcelona, sin embargo tampoco reconoce su paternidad:

*Jo vaig a conèixer a Brossa molt més tard, i si he de dir la veritat, quan vaig conèixer el seu treball, com aquell que diu, practicament moltes coses ja estaven fetes (...) Si l'he de reclamar com a Papa, no, no. Ni com a Papa, ni com a papà. Era una persona que a vegades venia a l'Institut Alemany. Les seves exposicions eren sobre tot dintre d'un altre aspecte de l'art conceptual que aquí és deia Poesia Visual (...) aquí era com una olla de grills (...) se ajuntava tot en un paquet i Brossa era com un guru, per entendre'ns, un guru dels poetes que havia fet una transformació enorme de la poesia i de les obres de teatre (...) una actitud conceptual que estava a mig camí entre John Cage, Maciunas, Cunningham.*²⁰³

A pesar de la estrecha relación con Brossa durante su período de formación, Portabella también apuesta por la misma defensa de la ruptura de lazos de continuidad:

Tuve que asesinar al padre y, a partir de *No compteu amb els dits*, comencé a matarle. Él poseía una concepción muy clásica de la autoría (...) Después de dejarle, consideró que nada de lo que yo hacía valía la pena y decía "todos los ricos y burgueses dejan caer arroz". "Eres un tío con mucho talento" -me decía-, "pero esto les pasa a todos los ricos, son abúlicos, no son constantes" (Parcerisas, 2007: 54-55).

Con este concepto freudiano, Portabella se refiere a la discontinuidad que se opera en las formas (la concepción de la autoría) y el contenido (el compromiso ideológico) entre estas dos generaciones que parece hacerse visible, sobre todo, en los años setenta. Algunos autores como Cirici, Parcerisas (2007), Camps (1988) o Aszyk (1990: 112) lo consideran como uno de los antecedentes del movimiento conceptual y del arte de acción. Ciertamente sus acciones espectáculo y sus conciertos acción tienen continuidad en la trayectoria de artistas como Carles Santos, concretamente en obras como *Do-Re-Mi-La* (1979) o acciones que, a modo de guiño, homenajean sus aportaciones al panorama catalán. Sin embargo, a pesar de estos guiños puntuales, y de su importante valor como antecedente, considero que se produce una discontinuidad entre sus acciones y las del resto de artistas que conforman el movimiento del arte de acción en los setenta porque, sobre todo, responden a motivaciones diferentes. Los testimonios de Miralles, García Sevilla y Portabella ponen de manifiesto esta falta de continuidad.

Mientras que las acciones de Brossa se relacionan con una élite intelectual minoritaria de cuna burguesa pero de tendencia marxista, que tiene presente las vanguardias de entre-

²⁰² Véase Anexo 3. «Entrevista a Fina Miralles».

²⁰³ Véase Anexo 5. «Entrevista a García Sevilla».

guerras, el teatro del absurdo, y después la renovación que emerge en Nueva York en los años cincuenta, las acciones de Fina Miralles, Jordi Benito, Francesc Torres, Angels Ribè, Carles Pazos, entre otros, tienen su origen en el seno de una multitud que emerge a finales de los años sesenta con una voluntad de cambio multifocal -social, político, artístico, cultural, educativo- con diversas fuentes de influencia contemporáneas, y que conforma el estado inicial de una revolución que comporta la transformación de diversos valores.

3.4. Action painting del Grup Gallot

El mismo año que el *Club 49* realiza el ciclo de *Música Oberta*, el *Grup Gallot* presenta las primeras acciones pictóricas en Sabadell y Barcelona. Su trayectoria es corta ya que están en activo cuatro meses, concretamente de agosto a noviembre de 1960.²⁰⁴ Para estudiar esta breve actividad contamos con fuentes primarias como el manifiesto del grupo "*Normes per a ésser pintor artista*", el cartel que anuncia la exposición de la "pintura de acción" inaugurada en la Galería Mirador, el 23 de septiembre; el número 33 de la revista *Riutort* dedicado al grupo, también en septiembre; y otro manifiesto con motivo de un coloquio celebrado en la cafetería Zodiac, el 6 de octubre.

En cuanto a las fuentes secundarias más relevantes contamos con el catálogo del *Museu d'Art de Sabadell* editado con motivo de una exposición retrospectiva del grupo en 1981; la tesis de licenciatura *El signe, el gest i l'acció del grup Gallot* de Maria Josep Balsach (1982); la ponencia de Inmaculada Julián en el *Vè Congrès Espanyol d'Història de l'Art* (1987), y la tesis *La irrupció de les avantguardes a Sabadell, 1939-1959* de Rossend Lozano (2003).²⁰⁵ Según estas fuentes, la crónica del grupo *Gallot* se puede resumir en las siguientes actividades: en agosto Antoni Angle y Joaquim Montserrat pintan veinticinco metros de papel bobina sobre el paseo de la Plaza Mayor de Sabadell; en septiembre organizan una exposición colectiva en la Sala Mirador para la que realizan diferentes acciones en Barcelona; el 26 de

²⁰⁴ Maria Josep Balsach afirma que el grupo está formado por pintores informalistas de Sabadell como Josep Llorenç, Llorenç Balsach, Lluís Vila Plana, Joaquim Montserrat, Antoni Angle, Alfons Borell, Joan Bermúdez y más tarde Manuel Duque. También señala la colaboración del polaco Gabriel Morvay y del ruso Vladimir Slepian, ambos afincados en París.

²⁰⁵ Estos estudios incluyen las valoraciones de los críticos Francesc Miralles, Josep Corredor-Matheos, Juan-Eduardo Cirlot, así como de Alexandre Cirici.

septiembre ocho artistas pintaron 75 metros de papel bobina durante ocho minutos en la plaza Catalunya; y la última acción del *Grup Gallot* tiene lugar en el hotel Colón de Barcelona, donde proponen, después de una cena, que se pinten dos telas: una los artistas y otra el resto de los invitados.



Fig. 25. Primer *rollo Gallot* pintado por Angle y Montserrat en el Paseo Plaza Mayor de Sabadell. 1960.

Después de una primera experiencia poco concurrida en el paseo principal de Sabadell (Fig. 25), Antoni Angle y Joaquim Montserrat deciden trasladarse a Barcelona acompañados por los demás miembros del grupo. En esta segunda intervención, se realizaron diferentes acciones que fueron distribuidas el día 21 de septiembre de la siguiente manera: de 11 a 11:30 Angle en la Plaza Urquinaona, de 12 a 12:30 Montserrat en la calle Casp, Balsach de 12 a 13 dentro de la galería Mirador, y Bermúdez de 13 a 13:30 en la Plaza Catalunya. Eran pinturas abstractas sobre bobinas de papel situadas en el suelo, que serán presentadas después en la exposición de la Sala Mirador.²⁰⁶ Por ejemplo, J. Bermúdez lanza pintura en la plaza de Catalunya y la remueve con una cadena con llaves. De todas ellas, la que tuvo más

²⁰⁶ Esta exposición se había programado en la sala Gaspar, que era de tradición catalana informalista, sin embargo rechazan la propuesta de *Gallots*, porque eran la negación del informalismo, una tendencia ya oficial. Después son acogidos en la galería Mirador. Alexandre Cirici presenta esta exposición en la revista cultural de Sabadell *Riutort*.

eco entre el público, la prensa y los críticos fue la de Antoni Angle, que consistía en dispersar un grupo de gallinas que iban pintando con sus patas sobre la bobina de papel (Fig. 26). El día de la inauguración de la exposición (23 de septiembre) Manuel Duque pinta un gallo, que acaba desfigurando siguiendo *“els ritmes gestuals anònims i destructors de l’esperit Gallot”* (Fig.28) (Balsach, 2001). Los ritmos destructores del espíritu del grupo a los que alude Duque, estaban relacionados con Jackson Pollock en el desplegable que anunciaba la exposición:

A nosotros nos dio Pollock libertad con la obra, de la que se sirvió para protestar del orden que él conoció. Su energía fue expansiva, así como la figuración que vemos en la obra que plasmó (Balsach, 2001:59).

La libertad y el espíritu de protesta son los puntos compartidos entre los de Sabadell y los norteamericanos. Así para reforzar estos lugares comunes recogen los comentarios sobre Pollock de Juan Eduardo Cirlot, quien afirma que el norteamericano *“plasma una tensión vital extrema, una salvaje protesta del yo contra el mero hecho de existir”* (Cirlot, 1957: 72).



Fig. 26. Noticia en la prensa de la época (22 de septiembre de 1960). **Fig. 27.** Resultado de la acción de Antoni Angle presentada en la sala Mirador. Barcelona, 1960.

Por su parte, Alexandre Cirici con motivo del evento, describe el impacto del grupo en el número 33 de la revista *Riutort*:

El problema, hoy, es esta constelación de Sabadell, tan extraordinariamente viva y creadora, que se llama Angle, Balsach, Bermúdez, Borrell, Duque, Llorens, Monserrat y Vila (...) Antoni Angle, nos parece como la fuerza angular de una concepción de la pintura como una acción pura, como un impacto del grito del hombre dentro de la sociedad que mecaniza su alrededor (Balsach, 2001:61).²⁰⁷

Con la expresión “pintura como acción pura”, a Cirici le interesa destacar la libertad en el acto de pintar, como la liberación de una queja o lamento existencialista del artista ante la sociedad en la que, poco a poco, se van implantando nuevos códigos y hábitos, que relaciona con la mecanización. De algún modo estos comentarios demuestran que, tanto artistas como críticos, están influenciados en el marco de propaganda del expresionismo abstracto, que tiene lugar en ese momento en España. Estas críticas recuerdan a la exaltación de Pollock por parte de Clement Greenberg y, en general, a las líneas discursivas que se difunden en Europa de la mano de Robert Motherwell, basadas en la teoría sobre la liberación del inconsciente de Jung aplicada al expresionismo.



Fig. 28. Manuel Duque en su estudio y en la inauguración de la exposición de la sala Mirador. 1960.

Este marco de propaganda se evidencia en la filmación del NO-DO de una de las acciones, que es incluida como una actividad más de la fiesta patronal de Barcelona (Fig. 29).²⁰⁸ En la vista aérea del noticiario oficial del régimen se muestra la policía acotando el espacio de la plaza, y se registran las siguientes declaraciones de los sabadellenses:

Ens manifestem com artistes fent servir la pintura com a simple mitjà. La nostra pintura és el dret que té l'ésser, en general, de pensar el que pasará en l'esdevenidor (...) la nostra esperança és la mort de l'art (Balsach, 2001: 61).

Matias Prats Cañete, el comentarista del reportaje del noticiario, añade a estas declaraciones que el trabajo tiene que ver con “una pintura del inconsciente” porque, con

²⁰⁷ La cita es extraída por Balsach del número 33 de la revista *Riutort*. Concretamente cita: Cirici-Pellicer, Alexandre, *Unos limbos y un cielo*, *Riutort* vol.III, any V, núm 33, p.118-119.

²⁰⁸ Participan también Gabriel Morvay y Vladimir Slepian.

su rapidez de ejecución, pretenden captar la provisionalidad de la inconsciencia (Balsach, 2001). En este sentido al régimen -como a los críticos antes mencionados- le interesa destacar los puntos compartidos con la pintura abstracta americana. Sin embargo, a pesar de esta justificación, añade comentarios descalificativos como: "aunque parezca mentira, cuanto peor lo hagan, mejor".²⁰⁹ A pesar de haber promocionado *El Paso* o organizado un congreso internacional sobre el tema en 1953, esta crítica evidencia la ambigüedad, intolerancia y falta de apoyo a la pintura abstracta, ya que pone de manifiesto que anteponen la concepción tradicional del arte figurativo y valoran, sobre todo, la demostración de la destreza del artista en la ejecución.



Fig. 29. Acción Gallot en la Plaza Catalunya, 24 de septiembre de 1960.

La última acción del *Grup Gallot* demuestra su interés por plasmar el gesto inconsciente del artista pero también el de la colectividad, es decir, el de personas ajenas al mismo. Así, durante una cena en el hotel Colón de Barcelona, participan, además de los *Gallots*, los invitados, e incluso un camarero y un fotógrafo (Fig. 30). Esta ampliación de la participación se aparta del carácter individual que caracteriza la pintura abstracta.

²⁰⁹ http://elpais.com/diario/2006/12/11/catalunya/1165802851_850215.html Artículo de *El País* publicado el 11 de diciembre de 2006 titulado *Tecla Sala rinde homenaje a Alfons Borrell* con una exposición. Consultada el 11/08/ 2012.



Fig. 30. En estas dos fotografías de la cena en el hotel Colón se muestra cómo un camarero y un fotógrafo participaban en la acción colectiva (1960).

Después de este paso definitivo -y diferenciado del expresionismo abstracto- que apuntaba la participación colectiva, el grupo se desintegra. Aunque la acción de las gallinas anunciaba el carácter democratizador del arte -cualquiera puede ser artista incluso unas gallinas- esta última acción en el hotel Colón, que incluye a personas ajenas al mundo del arte, se acerca al concepto de arte participativo, que supone una reacción al principio individualista que caracterizaba a la pintura expresionista de Pollock. Desafortunadamente en este momento álgido de experimentación, la falta de medios económicos y las diferentes posturas personalistas de sus integrantes, hacen que los *Gallots* abandonen su actividad.

Los estudios citados como fuentes secundarias aportan una visión sobre el origen y el impacto de *Gallots* en Barcelona. En cuanto a los orígenes, Lozano se cuestiona la importancia de París como foco de influencia defendida por Balsach. Así, refiriéndose al catálogo de la exposición *Del Nuagisme a la crisi de l'art informal. Art a Sabadell 1957-1970*,²¹⁰ señala que:

Es presenten algunes idees molt discutibles, donant una imatge de l'art de l'època a Sabadell amb una preponderància desmesurada de la influència de Manuel Duque i de l'ambient parisenc (Lozano, 2004: 200).

Balsach, en este catálogo -derivado del estudio realizado en su tesis de licenciatura- indica como hecho definitivo del origen de *Gallot*, la estancia en París de Antoni Angle. Destaca su relación con Gabriel Morvay y Wladimir Slepian, y la correspondencia que intercambia desde allí con sus compañeros. El traslado de la efervescencia parisina de los años sesenta a la ciudad de Sabadell por medio de esta correspondencia es, para la autora, el motor de arranque del grupo. No es de extrañar esta asociación si tenemos en cuenta que el 1960, en París, Jean Jacques Lebel organiza sus primeros *happenings*, Yves Klein sus *antropometrías* y llegan artistas de diferentes partes del mundo como Morvay, que huye del

²¹⁰ Esta exposición es presentada en el *Museu d'Art de Sabadell* de septiembre de 2001 a febrero de 2002.

pobre ambiente cultural de Polonia; o Slepian de la imposición de la estética del socialismo realista ruso. Sin embargo, cuando se refiere al traslado de experiencias de este ambiente parisino, la autora alude concretamente a la acción “Xinesos jugant a escacs”, realizada por Slepian y Angle delante del museo del Louvre (Fig. 31). Citando un artículo de Andreu Castells de la revista *Riutort*, reproduce la descripción de esta acción:

L’acció dels xinesos jugant a escacs va consistir, doncs, a realitzar -en l’interval de 3 minuts l’acció del Louvre, dos minuts l’acció de la plaça de la Concorde i un minut l’acció de l’Étoile- tres grans teles (...) ambdós artistes alhora, pel centre neuràlgic de París, amb traços gestuals a la manera dels pintors de l’abstracció lírica, davant les mirades atònites de turistes i vianants (...) El diari parisenc France-Soir, els dedicà un gran reportaje a la primera plana (Balsach, 2001: 52).

Angle decide introducir estas experiencias parisinas en Sabadell organizando un grupo con sus compañeros de la revista *Riutort*,²¹¹ y, señala Balsach, el nombre elegido respondía por un lado a la “brutalidad de los instintos” que tiene que ver con la valentía de los gallos; y por otro con la sonoridad del nombre de Pollock -*Gallo (t) i Pollo (ck)*- (Balsach, 2011: 66). Por su parte, Inmaculada Julián señala que el nombre fue ideado por Balsach en una cena en *cal Ramonet* y hacía referencia al aumentativo del gallo (Julián, 1986: 139).

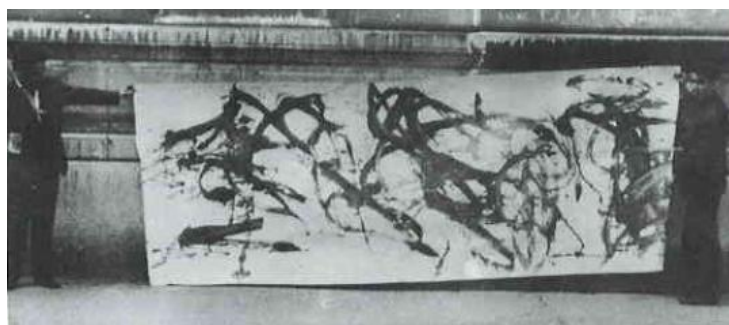


Fig. 31. *Xinesos jugant a escacs*. Slepian y Angle delante del museo del Louvre. Junio de 1960.

Balsach, a partir de la documentación conservada, se interesa, sobre todo, por comparar *Gallot* con el expresionismo abstracto norteamericano. Destaca que, por un lado, los de Sabadell se interesan en la libertad de ejecución y el espíritu de protesta de Pollock -como se puede comprobar en el desplegable de la exposición de la sala Mirador antes citado-,

²¹¹ La revista *Riutort*, fundada por Andreu Castells, es editada en Sabadell y tuvo tirada entre 1956 y 1965. Rossend Lozano ha hecho un vaciado, principalmente, del tema de artes plásticas y apunta que la idea de crear la revista nace en el 1er Salón de *Arte Actual* organizado por la Academia de Bellas Artes de Sabadell en 1950. Coincidiendo con la nueva dirección de la Academia, se dan las condiciones apropiadas para que en febrero de 1956 se edite el primer número. Era una manifestación cultural y artística apoyada por unas minorías de Sabadell y Barcelona con acercamiento hacia las nuevas tendencias europeas. Lozano describe *Riutort* del siguiente modo: “aquella mena de cercle més o menys definit al voltant de la revista *Riutort*, que va aplegar un bon nombre de joves i alguns no tant joves, vinculats a la renovació en l’Acadèmia de Belles Arts i a la Sala d’Art Actual” (Lozano, 2004:205).

pero, por otro, rechazan el aspecto individualista de su pintura, el papel del artista genio, que se deja llevar por un estado psíquico especial de abstracción lírica. Así, entre los puntos de contacto con Pollock destaca la atención al automatismo de los dibujos surrealistas.²¹² La idea de la pintura que quiere captar el inconsciente -a la que aludía el comentarista del NO-DO- es la que los une con el Surrealismo. Sin embargo, como sucede en el caso de ZAJ con respecto a la absorción del dadaísmo a través de Cage, aquí la referencia tampoco es directa, sino que se da a través de la recuperación de este movimiento desde Norteamérica, en parte propiciada por las oleadas migratorias de los años treinta. En Europa vuelven a tomar fuerza las proposiciones surrealistas, pero tamizadas a través de los métodos y técnicas del expresionismo abstracto norteamericano, como por ejemplo el *dripping*. Una de las pruebas de esta transmisión indirecta es que mientras el automatismo de los surrealistas buscaba información sobre el subconsciente a partir de la acción de escribir o pintar, sobre imágenes de los sueños, el *dripping* de Pollock exige una inmediatez que tiene que ver con la presentación agresiva, descontrolada y grosera de un ataque o un arrebato. Los dos movimientos se interesan por la expresión de pensamientos inconscientes pero ejecutados de una forma diferente.²¹³ Así, podemos afirmar que, del mismo modo que ZAJ recupera algunos de los presupuestos del dadaísmo a través de la música experimental de John Cage, los *Gallots* hacen lo mismo con la reinterpretación del Surrealismo de la mano de Pollock.

En cuanto a las discrepancias con Pollock, la autora hace referencia al rechazo que les produce la sensibilidad existencialista, que mantiene vigente la concepción del artista como un ser superior. La primera acción es acompañada por el texto "*Normes a seguir per ésser pintor artista*" -considerado el manifiesto fundacional del grupo, que es repartido entre los asistentes antes de realizar la acción en el paseo de la Plaza Mayor de Sabadell- que explica

²¹² Balsach para aclarar este punto transcribe la definición de escritura automática de André Breton en el primer manifiesto surrealista de 1924 (Balsach: 56).

²¹³ Mientras el Surrealismo se puede identificar con un paciente cuyo subconsciente se puede conocer a partir de la explicación de sus sueños, el expresionismo abstracto se podría identificar con uno que protagonice un ataque de histeria. Pollock -que seguía terapia jungiana para tratar su alcoholismo- había concebido el proceso creativo como una acción que se producía de forma inconsciente, autómatas, en la que busca representar su inconsciente.

esta discrepancia con el movimiento norteamericano.²¹⁴ Se trata de una reflexión de Angle y Montserrat sobre el papel del artista en la sociedad:

El concepte d'artista és comunament vexatiu perquè afalaga les virtuts privades individuals i les desenrotlla isolant la mentalitat a l'exterior. Donant importància a un home per l'obra que ja ha fet, no farem cap favor a aquesta ni tampoc en rebrem cap, quan tothom és capaç de fer quelcom d'interès positiu. El pensar els nostres sacrificis quotidians ens fa oblidar els que podem tenir els demés, els nostres obstacles ens separen dels nostres germans. Només la passió en el compromís d'existir com a home, primer, i després en l'obra, desenrotlla l'energia capaç de construir el nou món que ha de plaure a tots (Freixa y Muñoz, 2005:277).

La idea principal del manifiesto es la defensa de la desmitificación del artista. Gallinas, camareros, fotógrafos, cualquiera podía ser artista porque su gesto aplicando la pintura sobre el lienzo, dejaba la huella de su estado de ánimo, de su alma, su consciente y su inconsciente. Como he señalado *El Paso*, también repara en la acción del expresionismo abstracto americano, sin embargo, los *Gallots* van más allá al cuestionar el papel sublimado del artista en la práctica, porque sus acciones eran colectivas y querían recoger el gesto inconsciente de animales o cualquiera que estuviera dispuesto a participar. Este rechazo al carácter individual y romántico de los artistas es identificado, sobre todo, con la corriente informalista:

L'obra sempre inacabada de l'individu, quan és imperfecta, deixa entrar i dóna vida a una generació, quan és perfecta és una trampa per als seguidors que es troben amb un cadàver a les mans (...) Nosaltres, no indiferents, havent-nos adonat que l'art, avui paralytitzat per la crisi d'artistes, ha perdut la vida per causa del pes de la cultura, exposarem (...) les obres que en comú hem fet i finit una hora abans de donar-li entrada públicament (Freixa y Muñoz, 2005: 277).

La rápida ejecución de las pinturas -concretamente una hora antes de ser expuestas- da lugar a obras inacabadas e imperfectas que apuntan a una nueva función del arte que tiene que ver con esa desmitificación del acto artístico. Se trata de una reacción a conceptos como la inspiración o el talento innatos. En este sentido Balsach señala que:

Els 75 metres de pintura de acció conjunta, realitzats a la plaça Catalunya (...) eren acció i denúncia, gest vital i anonimats com a artistes, cosa que els portarà vers una actitud del tot nova envers la pràctica de l'art (Balsach, 2001: 61).

La autora compara esta actitud nueva con los *drippings* de Pollock, con las *antropometrías* de Klein o las acciones del grupo Gutai, y subraya estos ejemplos como referentes del grupo de Sabadell aunque, para destacar su originalidad, afirma que eran contemporáneas.

²¹⁴ El 14 de agosto de 1960 por la mañana los artistas repartieron el texto y a la tarde realizaron la primera acción del grupo.

Por otro lado, Balsach reproduce comentarios de J.E. Cirlot en los que menciona el punto de vista “sociológico” o “la acción activista” de los *Gallots* con el objetivo de destacar su vertiente crítica; sin embargo, esta crítica no está vinculada a lo sociopolítico, sino a lo artístico. Iba dirigida al carácter místico, de tono existencialista, que se concedía a la pintura y al hecho de pintar. Sin embargo, algunos integrantes insistieron en esta vertiente crítica, como Alfons Borrell (1931), quien afirma que “reinterpretaban en clave política el *action painting* de Pollock”.²¹⁵ Rossend Lozano presenta discrepancias en este punto:

Aquesta evolució històrica no permet afirmar que els moviments artístics esmentats es definissin com a una orquestració ideològica d'oposició al règim. Que tota manifestació artística te uns nexes ideològics, socials, polítics, etc. amb la societat d'on apareix es avui dia una observació inqüestionable. Ara be, determinar aquesta relació com a producte d'una intencionalitat política dels artistes contra el règim no s'ha pogut demostrar. No hem trobat elements que ens permetin formular aquesta relació en aquestes dècades. El que sí sembla poder deduir-se es que les noves tendències apareixen per a molts artistes que les practicaven, i per a cert públic afí, com a una manifestació de llibertat creativa, al marge que després es pogués matisar sobre qualitat o aportacions, o que a la llarga inferís sobre valors ètics o comportaments polítics (Lozano, 2004: 214).

Aunque algunos autores interpreten las acciones *Gallot* en clave política, Lozano asegura que no existe en sus actividades ningún elemento evidente de oposición al régimen, porque la protesta, la denuncia, el compromiso o el activismo a los que se refieren Balsach, Cirlot y Borrell se hace en términos artísticos, aluden a un cambio de paradigma estético. Mientras Balsach atiende a cuestiones e influencias formales -como por ejemplo semejanzas y diferencias con la obra de Pollock o los paralelismos con las *antropometrías* de Yves Klein-²¹⁶, Lozano entiende el grupo *Gallot* como producto del ambiente cultural de Sabadell, que se viene gestando desde la posguerra, pero descarta, por falta de documentación que lo acredite, una intencionalidad política clara. Las acciones pictóricas, como las acciones espectáculo de Brossa, aluden de un modo claro a una libertad creativa que, únicamente, a la larga se podría asociar a un compromiso político.

²¹⁵ http://elpais.com/diario/2006/12/11/catalunya/1165802851_850215.html Artículo de *El País* publicado el 11 de diciembre de 2006 titulado *Tecla Sala rinde homenaje a Alfons Borrell* con una exposición. Consultada el 11/08/ 2012.

²¹⁶ Cirici también señala que *Gallot* trabaja en paralelo a Yves Klein. Klein es uno de los fundadores del *nouveau réalisme* francés. Pierre Restany escribió el *Primer manifiesto del nouveau réalisme* en abril de 1960, en el que apostaban por «nuevo enfoque perceptivo de lo real». Esta corriente fue entendida como la trasposición a Francia del *pop art* estadounidense, por el uso y la crítica a los objetos comerciales producidos en masa, como por ejemplo los carteles cinematográficos rasgados. Como he señalado en el capítulo segundo, Wolf Vostell cuando estudia en París se interesa por la técnica del *décollage* relacionado con esta corriente francesa.

Lozano para explicar los orígenes del grupo se centra en aspectos como el contexto cultural de Sabadell o la edad y la formación de los integrantes. En este sentido destaca que existe en todos un período inicial marcado por la figuración que después abandonan. La curiosidad e inquietud de la juventud les llevan a interesarse por la “nueva vanguardia” que representaba el informalismo en los años cincuenta.

Sembla que no hi cap cas dels artistes citats que faci la seva entrada a la pintura a través de l'avantguarda. S'haurà d'esperar a generacions posteriors per trobar aquesta possibilitat. Per tant, les transformacions, l'evolució, en alguns d'ells cal entendre-la com a un gran gest de sensibilitat i sinceritat, una gran força de voluntat davant un panorama molt advers (Lozano, 2004: 202).

Como he señalado, el informalismo era castigado tanto en los medios de comunicación como en el mercado artístico. No había coleccionistas, ni apoyo económico por parte de las instituciones. Sin embargo la difusión restringida a las cabezas visibles del mismo -por ejemplo en las figuras de Tàpies y el grupo *El Paso*- pudo contribuir a su rápida expansión y consecuente llegada a la ciudad de Sabadell en los años cincuenta. La fundación del *Gallots* tiene que ver con este contexto del que también forma parte Vila Casas quien, en ese momento, contaba con un gran reconocimiento en la ciudad, o eventos como la exposición del *Grupo Z* en 1950, que también ponen de manifiesto la predisposición hacia las nuevas tendencias en Sabadell. Así, *Gallot* es analizado por Lozano como el resultado de un punto de encuentro entre esas nuevas tendencias y la posición que los artistas toman ante ellas. Ésta posición tiene que ver, a su vez, con el punto en el proceso de formación en el que se encuentran en el momento de la aparición de la nueva tendencia, es decir, si son precursores, incitadores o primeros adeptos de la misma.²¹⁷ Por otro lado, aunque Lozano es crítico con la importancia que da Balsach a la influencia francesa, reconoce que sus estancias y contactos en París contribuyeron a la creación del grupo. Sin embargo, a diferencia de Balsach, afirma que esta influencia no es definitiva, porque el trabajo de Joaquin Monserrat -que no había estado en París- es importante en el arranque de la iniciativa. Afirma que su estrecha colaboración con Angle es determinante:

Potser Joaquim Montserrat (1932) va ser un dels joves sabadellencs d'aquells moments que va compartir més estretament amb Antoni Angle els pressupostos de la iniciativa gallotiana (Lozano, 2004).

²¹⁷ Señala la edad de los integrantes como un dato importante que determina su grado de madurez a la hora de poner en marcha el proyecto: “En 1960 Joaquim Montserrat tenia 28 anys, Alfons Borrell 27, Angle ja tenia 36 anys i Bermudez 34, estaven en un moment clau per a la maduració, i la joventut encara els permetia somiar, ser romàntics” (Lozano, 2004).

Según Lozano, los verdaderos impulsores del grupo fueron Antoni Angle, Joaquim Montserrat y Alfons Borrell y, por otro lado, también destaca el papel de los empresarios Llorenç Balsach y Josep Llorens, porque apoyaron económicamente con adquisiciones. Por último, en este análisis sobre el origen del grupo, Lozano apunta como conclusiones que a pesar de que en Sabadell había una clase burguesa consolidada que invierte en cultura, no se da un proceso de recuperación de las vanguardias en la posguerra, porque no se habían consolidado antes de la guerra. Según el autor las vanguardias se conocían, pero no había una base suficiente para que se pueda hablar de recuperación. Por ello, la actividad que se inicia después de la guerra está bajo las directrices del régimen franquista. Así, la *Academia de Bellas Artes de Sabadell* emprende sus actividades con artistas afines a tendencias falangistas, temas de propaganda, repertorios academicistas, repetición de formulas, para propagar la sensación de recuperación de la paz y la normalidad.²¹⁸ Sería en la segunda mitad de los cuarenta cuando nace una progresiva voluntad de renovación vinculada a unos artistas muy concretos como por ejemplo Lluís Vila Plana o Andreu Castells - editor de *Riutort-*, cuya obra era descalificada como vanguardia rojo-masónica. En definitiva, para Lozano la fundación de *Gallots* tiene que ver con el encuentro de diversos factores:

La manca d'elements de relació directa que haguessin permès la recuperació de les avantguardes històriques, i davant la manca de renovació en els propis sectors artístics dominants, les primeres manifestacions renovadores a la postguerra son conseqüència d'enfrontar-se "in situ" amb aquelles circumstàncies. No es tracta de la recuperació de la cultura republicana, ni la recuperació de la cultura europea d'abans de la II Guerra Mundial, no es tracta de la influència de la pintura francesa o americana, o dels grups capdavanters de Barcelona. És la interrelació bastant equilibrada de tots aquests elements i, sobretot, es conseqüència de l'aparició d'un teixit cultural, artístic, que creix al voltant del seu propi treball, buscant noves formes expressives al món en el qual vivien. Es busquen ponts i contactes amb l'exterior, però perquè dins ja hi ha l'interés i la motivació" (Lozano, 2004: 213).

A diferencia de los conciertos acción o las acciones-espectáculo de Brossa en los que había una voluntad de recuperación del espíritu de la vanguardia de la época de la Segunda República, Lozano defiende que la renovación en Sabadell es de nueva planta. Se da por méritos propios, sin determinismos republicanos, ni de Francia, ni de Barcelona. Apuesta por la idea de ruptura, de discontinuidad, referida a corrientes anteriores y también a las poste-

²¹⁸ Lozano destaca la importancia del carácter periférico del circuito artístico de Sabadell. Se ha de tener en cuenta que esta ciudad fue pionera en la Revolución Industrial en Catalunya dentro del sector textil y a mitad del siglo XIX se convirtió en la ciudad lanera más importante de España, recibiendo así el nombre de "la Manchester catalana". La gran actividad industrial provoca una avalancha migratoria durante las décadas del 50, el 60 y comienzo de los 70 provocando, a su vez, una expansión urbana. Esta herencia textil ha dejado en la ciudad un marcado carácter industrial y por lo tanto una pudiente clase burguesa que invierte en arte local.

riores. Afirma que la renovación llega por la actitud de vanguardia de algunos artistas pero no a partir de una “*suposadament necessària evolució continuada i orgànica d’uns estils o tendències a altres*” (Lozano, 2004: 214).

La metodología de análisis de Lozano rechaza el encadenamiento de artistas o corrientes, y defiende el papel de las periferias, como Sabadell, en la normalización de las nuevas tendencias de las “*segonas avantguardes*”.²¹⁹ Considera determinante la investigación local en la que el factor geográfico y periférico junto con el económico, el social y el cultural deben interrelacionarse. Así, los Gallots son una prueba de la importancia del estudio del arte local y de las periferias, porque demuestra que no siempre es el centro -en este caso Barcelona- el que juega el papel protagonista. En este sentido, cabe recordar otros casos del protagonismo de la periferia como los *Encuentros de Pamplona*; las actividades del *Club 49* en El Prat de Llobregat o en Sitges,²²⁰ también Gonçal Sobré vinculó sus *happenings* a la especificidad del barrio de Poble Nou.

La herencia de *Gallot* en el accionsimo posterior es tratada por Alexandre Cirici (1975), Teresa Camps (1988) y Pilar Parcerisas (2007), quienes lo citan como un caso antecedente. Cirici se refiere a los *Gallots* como una manifestación precoz del movimiento conceptual:

La posición más radical del conceptualismo tuvo una precocísima manifestación en las ideas del grupo de los *Gallots* (...) proclamaban que la obra de arte no tiene ningún valor y que lo único importante es el acto. Su pieza (...) realizada por gallinas embebidas de pintura fue sincrónica con las antropometrías de Klein” (Cirici, 1975: 22-23).

Del mismo modo que Cirici entronca las acciones de *Gallots* con el arte conceptual, Teresa Camps sitúa al grupo entre las primeras manifestaciones del movimiento del arte de acción. Parcerisas, sin embargo, puntualiza esta transmisión señalando que se trata de un antecedente histórico que, a diferencia de las acciones-espectáculo de Brossa, no tiene continuidad con el movimiento accionista posterior. En este sentido el testimonio de Fina Miralles es aclaratorio con respecto a esta posible transmisión:

²¹⁹ Término con el que algunos especialistas se refieren al informalismo, el arte de acción, el arte conceptual, en general, a los movimientos surgidos después de la segunda Guerra Mundial.

²²⁰ La *Suite bufa* se ensayó en *La Ricarda*, lugar en el que también se había programado inicialmente el concierto de John Cage. Según afirma Santos, el concierto de Cage, Tudor y Cunningham se hizo en Sitges y no en *La Ricarda* por precaución. Sitges era un lugar más seguro para evitar posibles censuras o represalias por parte de las autoridades franquistas. Véase Anexo 4. «Entrevista a Carles Santos».

*Els Gallots van existir i van (fer) coses (...) però era com vist i no vist, m'entens? com si no existís. I quan vam començar la Sala Tres (...) van dir: ei! que aquí hi havia (...) a Sabadell una gent que eren els nostres germans o els nostres pares. Aquesta gent ha fet això, i llavors sí que aquí es va començar a revaloritzar els Gallots però ja tothom pintava o fèien altres coses (...) Els vam fer existir d'alguna manera (...) Havien desaparegut i lo que van fer s'havia esborrat en el temps perquè no havia tingut cap mena de difusió, ni de res.*²²¹

Fina Miralles, a pesar de ser originaria de Sabadell, asegura que las acciones de *Gallots* no habían sido una influencia e incluso cuestiona el papel de antecedente que se les atribuye, lo que pone de manifiesto la discontinuidad que defiende Parcerisas. Según Miralles son rescatados del olvido cuando el movimiento conceptual empezaba a despuntar. Este rescate responde a la labor de los críticos como Cirici, quien señala puntos concretos compartidos entre *Gallot* y los conceptuales como por ejemplo la relación del artista con el entorno (el público), y la atención al proceso de realización de la obra. Con sus argumentos y líneas de transmisión tiene la intención de demostrar que lo conceptual, además de las influencias externas, hundía sus raíces en casos anteriores de Catalunya.

Las acciones “pictóricas” de los *Gallots* se pueden entender como antecedentes porque ponen de manifiesto el inicio de un cambio de valores que tiene que ver con la desmitificación del fenómeno artístico, pero no se puede establecer una relación estrecha de continuidad, de transmisión de formas o contenidos, porque algunos de los que conforman el movimiento accionista sólo los conocían de modo parcial. Aquella breve experiencia que cuestionaba el papel del artista tradicional a partir de la participación colectiva pasó desapercibida incluso en la propia trayectoria de los integrantes del grupo, quienes a partir de octubre de 1960, vuelven al caballete -en algunos casos figurativo y en otros informal- y su contribución más radical queda borrada.

3.5. Los *happenings* de Gonçal Sobré

La aportación de Gonçal Sobré Barea al accionismo catalán es temprana y escasa. Para su estudio contamos con fuentes primarias como los catálogos *Ópera neo-xava* (1966) y *Gonçal Sobré, 1932-1975 R.I.P.* (1976), ambos incluidos en el fondo documental del MCBA. Por otro lado, entre las fuentes secundarias contamos con breves reseñas de Inmaculada Julián

²²¹ Véase Anexo 3. «Entrevista a Fina Miralles».

(1986) y Pilar Parcerisas (2007), exposiciones como *El llegat del Pop art a Catalunya* (2004) en el *Museo d'Art de Girona*, *Gonçal Sobrer. El pintor que adoptà el Poble Nou en Can Felipa* (2011) y fuentes digitales como: <http://graffitispoblenou.blogspot.com.es>.²²²



Fig. 32. Fotografías "Poble Nou" "Self feeling Yes!". Catálogo "Ópera Neo-Xava" 1966. Extraída del Cartel promocional de la exposición *Gonçal Sobrer. El pintor que adoptà el Poble Nou* (2011).

El primer catálogo, *Ópera neo-xava*, incluye fotografías de algunas acciones y diferentes textos como el *Manifest per a triomfar de Gonçal Sobré*, en el que apunta:

Ho fotogràs tot a fora/ Seràs sempre lliure/ Picaràs fort de peus a terra/ No art/ No portaràs mai llana darrere les orelles/ Guerra oberta als antiquats/ Disfrutaràs com una vaca/ No admetràs cap mena de sopar homenatge, ni medalles, ni medallons, ni cap classe de premi excepte bitllets de mil/ Si se't presenten 17, te'ls fotogràs per berenar/ Treballaràs com una bèstia/ Oferiràs perill/ No tindràs por a res/ Et faràs el boig/ Tot ho voldràs a mitges/ Diràs sempre el que no has de dir/ Faràs nosa a tothom/ Cambiaràs d'opinió cada 5 minuts/ Perdràs sempre la partida a fi i efecte d'assegurar't en la victòria/ Tot això que he dit ho faràs al revés si es que així et passes pel nas (Sobré, 1966).²²³

Aquí reproduce, en tono irónico, un lenguaje sustraído del medio publicitario con el que interpela al lector de un modo directo, para exponer una toma de posición beligerante contra los sistemas tradicionales del arte. Los mecanismos publicitarios que invitan a una nueva forma de consumo, apuestan por la brevedad y la contundencia a la hora de transmitir sus intenciones, y Sobré adapta esta forma de comunicación para hacer publicidad de

²²² Estas fuentes señalan que la trayectoria de Gonçal Sobrer se puede resumir en las dos exposiciones mencionadas - *Ópera neo-xava* y *Gonçal Sobrer, 1932-1975 R.I.P.*-, y otros como el *Homenatge a la Bodega Bohemia* en la sala Syra con *El Gran Gilbert*, un humorista que se convirtió en los años cincuenta en una de las figuras más populares de las noches barcelonesas, por sus espectáculos picantes en la *Bodega Bohemia* (Gilbert también intervino en proyectos como la película de Manolo Summers "Juguetes rotos" y en el primer disco de Jaume Sisa). Pero sobre todo se destaca la faceta de Sobrer como pintor y, concretamente, series como TQNI (Totalitat de Quadres de Necessitat Inescusable) de 1968.

²²³ La primera imagen del catálogo aparece acompañada por la siguiente información: *Ópera Neo Xavá plàstica: "Self feelling yes" Poble Nou. Autor geni: Gonçal Sobrer. Lloc: galeria Syra. Adreça: passeig de gràcia nº43 Barcelona. Dates: del 25 de març al 14 d'abril. Horari: laborables de 6,30 a 9. Horari festiu de 11 a 1. Cocktail inaugural: el 25 de març a les 6, tothom invitat.* Después incluye una ficha descriptiva sobre sus datos personales, su signo del zodiaco, y señala aspectos de su personalidad como que su mayor ambición es ser multimillonario excéntrico, su debilidad el dinero o el gancho como su mejor cualidad.

su obra. Incluye la definición de términos relacionados con la idea de éxito, como por ejemplo: “*fama, trionf, immortalitat, glòria, capital, posteridad...*” Por otro lado, añade el programa *Poble Nou Self feeling yes!* en el que describe las cualidades de sus *Quadres per a nens* y *Quadres utilitaris*, y al final del catálogo se dirige a los posibles compradores:

Capitalistes!!! No badeu, ara es el moment d’invertir a la pintura d’en Gonçal Sobré, no espereu demà, demà serà l’hora de cobrar dividends. Burgesos!!! Mireu-me, jo un burgès com a vosaltres!!! No oblideu de procurar-vos els quadres utilitaris!!! Penseu en el confort de la vostra família i en el vostre. Pares!!! Penseu en el futur dels vostres fills!!! No escatimeu la compra d’un quadre souvenir d’en Gonçal Sobré (geni en momento de puja) als vostres fillets, es garantizart-vos una vellesa feliç.

Todo parece formar parte de una especie de anuncio publicitario, en el que Sobré asume el papel de exaltado comercial de su propia obra. En las fotografías *Poble Nou Self feeling Yes!* aparece posando en diferentes lugares de su barrio, frente a anuncios de *Coca-Cola*, *Pepsi*, *RAM*, etc.



Fig. 32. Fotografías “Poble Nou” “Self feeling Yes!”. Catálogo “Ópera Neo-Xava” 1966.



Fig. 32. Fotografías “Poble Nou” “Self feeling Yes!”. Catálogo “Ópera Neo-Xava” 1966.

Una de las fotografías del catálogo que confirma la vertiente más crítica de su discurso es la *Dansa de l’Afusellament* (Fig. 33) ya que alude a la represión franquista operada en su barrio.

No se puede obviar que en el Poblenou, donde actuaba Sobré, se encontraba el Campo de la Bota, lugar de fusilamiento de militantes republicanos durante la inmediata posguerra por parte del régimen franquista (Parcerisas, 2007: 107).

Son dos fotografías que titula *posición A* y *posición B* de la *Dança de l’afusellament* en la que Sobré posa como si fuese alcanzado por un disparo. En este caso, se produce un cambio en su discurso, que ya no alude al impacto que crean, en el paisaje urbano, los carteles publicitarios y los escaparates comerciales, sino que trae a la memoria la masacre por parte de los franquistas durante la posguerra.²²⁴

²²⁴ Francesc Abad realiza el trabajo *El Camp de la Bota* (2004) sobre el paredón de Poble Nou y, según la documentación contrastada, allí se fusilaron 1.704 personas entre 1939 y 1952. Abad con esta instalación denuncia la pérdida de la memoria que sufren el gobierno catalán que promueven en dicho campo las



Fig. 33. Posicions A y B. *Dansa de l’Afusellament*. Catálogo “*Ópera Neo-Xava*” 1966.

El mismo año de la edición del catálogo *Ópera Neo-Xava*, Sobré realiza un *happening* en la sala San Martí, que es descrito del siguiente modo en una nota de prensa de la época:

Consistía en la interpretación de un artista, al parecer, en estado emocional que le permitía actuar con plena libertad y como consecuencia libre de todo prejuicio (Almansa, 1966).

En la crónica del evento además se señala que los artistas que participan en el *happening* recitan poesías de Josep Vicenç Foix y cantan *La vie en rose* de Edith Piaf, ambos símbolos del inconformismo en el contexto catalán.²²⁵ De las tres presentaciones destaca a Gonçal Sobré por “mayor teatralidad” y describe la acción del siguiente modo:

Mientras fumaba un cigarrillo, dijo «danone, vui (*sic*) danone»; y seguidamente Pilar Leita le vació un yogurt Danone en la cabeza, al tiempo que decía: “té danone”; el yogurt que no pudo permanecer en la cabeza de Sobré se deslizó por su cara y cuerpo, yendo, parte del mismo, a caer al suelo mientras Sobré murmuraba. “Qu’és (*sic*) bo el danone (Almansa, 1966).

Inmaculada Julián también repara en este *happening*:

*En la primera, hom embolicà Pilar Leita amb poemes, i un cop fet això, la van desembolicar i, a mida que ho feiem, havien de llegir en veu alta els poemes; la segona part consistia a llençar iogurt per sobre de Gonçal Sobré i llepar-lo tot seguit (Julian, 1986).*²²⁶

infraestructuras del Fórum de las Culturas. También Frances Torres trata el mismo tema de la falta de memoria histórica por parte del gobierno en instalaciones más recientes.

²²⁵ Josep Vicenç Foix (1893-1987) en la Segunda República colaboraba en diferentes revistas, donde manifestaba interés por las vanguardias. Tras finalizar la guerra civil regresó al negocio familiar- el mismo que Gonçal Sobré: una pastelería- y se dedicó a apoyar a poetas jóvenes como Joan Brossa. En los años sesenta se hizo popular su poesía *Es quan dormo que hi veig clar* -que forma parte del libro *On he deixat les Claus* de 1953- a partir de la musicalización de Joan Manuel Serrat (Badosa, 1986:56). La referencialidad a esta poesía que defiende que la claridad de las ideas está en el mundo de los sueños, demuestra que forma parte del imaginario colectivo catalán. Por otro lado, la canción de amor *La vie en rose* de Edith Piaf (1946) también se transformó en un símbolo de la libertad que representaba Francia para los catalanes.

²²⁶ Julián señala que Gonçal Sobré está integrado en el grupo “Espelma” cuando realiza esta acción.

De nuevo Sobré alude a una marca comercial -*Danone*, como antes *RAM* o *Coca-Cola*- que empieza a formar parte del reciente paisaje del mercado de barrio, que conoce bien porque su familia regentaba una pastelería en el mismo, lo que le lleva a apreciar con detenimiento estos cambios.

Diez años después, edita el catálogo *Gonçal Sobré, 1932-1975 R.I.P.*, e igual que *Ópera Neo-Xava*, también está concebido desde el humor y la ironía. Lo encabeza el apartado *Crítiques del passat*, donde presenta una recopilación de críticas a su obra de Alexandre Cirici, Carlos Carrero, Alberto del Castillo, Josep Corredor Matheos, Rafael Santos Torroella, entre otros, a los que responde con un pequeño comentario a cada uno.²²⁷ Le sigue un texto que narra su fallecimiento ficticio en un accidente de coche, anuncia la exposición póstuma que se presenta con este catálogo, y añade una nota a modo de agradecimientos a la “gent de plaça”, “gent de mercat”, tenderos y clientas de su pastelería (Fig.34).



Fig. 34. Fotografía de la presentación del catálogo “*Gonçal Sobré, 1932-1975 R.I.P.*” 1976.

Después de agrupar los títulos de los cincuenta cuadros que presenta, escribe el siguiente aviso:

Tots aquest quadres fets a consciència, recordaré que son ídols per a idolatrar, son quadres amb atributs divins atorgats amb els meus poders especials déuen de ser per tant objecte de culte.

Aquí vuelve a reproducir la misma idea que en el catálogo anterior, es decir, rendir culto a su persona. Aquí se identifica con Francesc Canals Ambros, el *Santet* de Poble Nou, quien, a pesar de la ferviente devoción que le profesan en el barrio, no había sido beatificado.

²²⁷ Por ejemplo, reproduce el comentario de Cirici: “*Creiem en el seu doble valor, com a consciència real i com a poesia plàstica*”. A continuación Sobré el contesta “*Déu t’ho paqui*”.

Sobré asume la dignificación de este personaje popular a través de la serie de pinturas *pop* *El Retaule del Santet* que ilustran la historia del santo (Fig. 35).²²⁸



Fig. 35. Tríptico de la exposición “El retaule del Santet de Poblenou” 1976. **Fig. 36.** *La gàbia d’ocells de l’anunciació del Carolus Crivelli de la National Gallery de Londres com caixa d’ous a cal Pacu dels ous.* Cuadro 29 de la serie de “Cincuenta quadres que formen part del retaule del Santet”. Ambas incluidas en el catálogo “Gonçal Sobré, 1932-1975 R.I.P.” 1976.

A parte, adjunta una serie de cartas que define como *Papers de calaixera*, dirigidas a diferentes remitentes como el propietario del *Banc Catalá d’Estalvi* al que le pide que invierta en sus cuadros; el director de la *Petita Enciclopedia*, a quien le reclama ser incluido en la letra “S” de la *enciclopedia catalanesca*; y otra dirigida a los *Senyors de la cultureta* a los explica sus hábitos, que son identificables -de un modo irónico- con la nueva generación catalanista.²²⁹ Finalmente, en el apartado biográfico resume sus aportaciones:

Ha estat llest per a descobrir-nos un món estrany però real i metafísic, partint de la crònica d’un barri: el Poble Nou, de gent de llibreta de racionament de tercera, de carrer, de botigueta, de fàbrica, de plaça, de mercat, d’obrador, de pastador, de safareig, de pixador, de saltataulells, de pintes de café, i xaves, xarnegos, per arribar a un simbolisme de la tradicional recerca de la felicitat, (el Sr. Carl G. Jung hi sucaria melindrós), aconseguint-ho per mitjans d’unes religions inventades i extravagants però eficients amb les seves esglésies i tot, inspirades amb bacallaneries i forns de pa (...) I va morir (...) però ben tip de happenings, dançes amb calçotets, travestís, shows, pel.licules, llibretus, retaules. Deu l’hagi ben perdonat (Sobré, 1976).

²²⁸ El *Santet* de Poble Nou es venerado en un nicho del cementerio del barrio que pertenece a Francesc Canals Ambrós, quien era conocido por ser caritativo y tener sueños premonitorios. Los antepasados del barrio le atribuyen milagros y curaciones. En la actualidad la gente peregrina a su tumba para venerarlo y, por esta razón, Sobré le dedica un retablo con el que alude a la canonización popular, ya que no ha sido beatificado de forma oficial.

²²⁹ Algunos de los hábitos son estar suscrito a diversas revistas de moda como *Serra d’Or*, *Oriflama*, *Canigó*; comprar libros en catalán, los discos de Raimon; tener cuenta corriente en Banca Catalana, e ir a todos los festivales de la *cançó protesta* etc.

Sobré, diez años después, vuelve a utilizar el apelativo xava para referirse al barrio, que es su principal fuente de inspiración. Cita a Jung para explicar la utilización de símbolos - las diversas marcas comerciales como Danone o RAM o, en este caso, el “Santet” -, que forman parte del inconsciente colectivo, y son manipulados por él para darles nuevas lecturas. La imagen final del catálogo es una serie en la que Sobré aparece desnudo (Fig. 37).

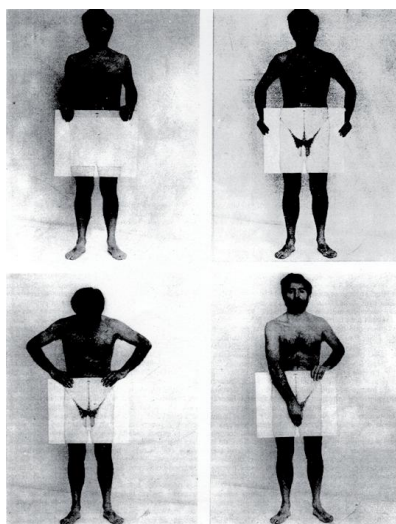


Fig. 37. Serie fotográfica del catálogo: “Gonçal Sobré, 1932-1975 R.I.P.” 1976.

Para acercarnos a los orígenes de su trabajo, tenemos que tener en cuenta la participación en diferentes colectivos de Poble Nou, junto a Emília Castells, Engracia Casas, Joan Casas y Cecília Vidal.²³⁰ Uno de los grupos es el *Quattremeró* que Inmacula Julián define como:

Els deu del Decameró, fugien (segons paraules de Maria Aurèlia Capmany), de la pesta d'avui: “La vulgaritat, el tant-se-me’n-fotisme, l’adormir-se davant de la televisió i de l’amarga desesperació de l’impotència (Julián: 1986: 141).

La huída de la complacencia derivada del poder adquisitivo y los hábitos de consumo que contentan y adormecen el sentido crítico de una sociedad cada vez más globalizada y despersonalizada, es lo que une al grupo de Poble Nou. Julián en la exposición *El llegat del Pop Art a Catalunya* (2004) enmarca a *Quattremeró* y el *art xava* de Sobré como una de las primeras manifestaciones del *pop art* catalá, junto obras de Modest Cuixart, Josep Guinovart, Yago Pericot, Amèlia Riera, entre otros. Los integrantes del *Quattremeró* habían formado con anterioridad otros colectivos como *Els Quatre de l’Envelat* (1964) y la tertulia

²³⁰ Igual que Sobré, los hermanos Engracia y Joan Casas regentaban una tienda en el *mercat de Poble Nou*.

Espelma (1965).²³¹ El objetivo de todos ellos era organizar eventos, exposiciones con las que dinamizar la práctica artística de este barrio industrial de Barcelona, inspirando sus aportaciones en la identidad del mismo, que parecía empezar a desdibujarse con la entrada de los nuevos hábitos de consumo.²³²

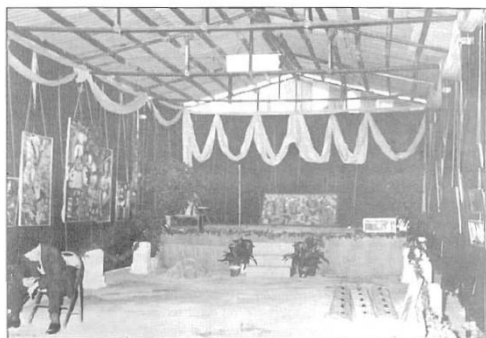


Fig. 38. Interior de l'Envelat, 1964.

Todos forman parte de una generación marcada por las actividades del ateneo popular "Educación y descanso" y por la formación académica de *l'Escola d'Art i Oficis de la Llotja*, que giraba torno a las corrientes *Nueva Figuración* y el informalismo. Se consideraban discípulos del maestro Josep Baqué, Francesc Labarta, Ramón Calsina y Francesc Gironés²³³, porque las lecciones que aprendían -a partir de las salidas que realizaban para dibujar el entorno natural- suscitarán un interés por su tema predilecto: el entorno inmediato y los cambios vertiginosos que experimenta.

Sobré es considerado una figura clave del *pop* catalán y creador de un *ismo* propio (Julián, 2004) con el que reclamaba atención a ese entorno inmediato ante la tendencia generalizada de seguir modas importadas del extranjero. Trata de adaptar las corrientes foráneas al paisaje y a la gente de Poble Nou, un contexto que le proporciona un repertorio iconográfico de elementos cotidianos. Con ellos construye un discurso con el que reivindica la cultura popular, el carácter obrero, las antiguas naves industriales, que son amenazadas por las nuevas redes comerciales. De ese modo, sus *happenings* y libretos pueden ser interpretados como una crítica a la alteración de las relaciones personales a partir de las comerciales, que contribuyen a la despersonalización de la cultura del barrio.

²³¹ En 1978 organizan *Amics i coneeguts*, una fiesta popular que incluía una exposición, recitales de poesía, cine. La exposición se celebra en la librería Mirador y el resto de eventos en el Hotel Romántic de Sitges, del que Sobré era propietario.

²³² Sobré y sus compañeros contratan para la inauguración de *Els Quatre de l'Envelat a Setge Jutges*.

²³³ Es un pintor surrealista de Poble Nou que sigue la línea del "magicismo plástico" de *Dau al Set*.

Tanto las fotografías como los textos adoptan las formas del lenguaje publicitario -un código propio de la incipiente sociedad de consumo - que es utilizado para vender -de un modo irónico, estridente y exagerado- su obra. A partir de estas interpelaciones exageradas -lúdicas, críticas e irónicas- pone de manifiesto la agresividad, la contundencia y el poder persuasivo de los mecanismos de las nuevas relaciones comerciales. La exageración hiperbólica de su discurso es transgresora y crítica con ese nuevo marco comercial que se implanta en España en los años sesenta, y amenaza el mercado de *La Unió* en el que trabaja. Así, con las acciones *Poble Nou Self feeling Yes!* es crítico con las consecuencias del sistema económico neoliberal, y con la *Dansa de l'Afusellament* añade una crítica directa al régimen que, en aquel momento, contaba con buena publicidad gracias a la flexibilización de la censura y a la recuperación económica. De algún modo, esta “danza” recuerda las atrocidades del régimen en un momento en que parte de la sociedad -abstraída por las comodidades, el consumo y el recién llegado Estado del Bienestar- había olvidado.



Fig. 39. Gonçal Sobré en la pastelería familiar.

Las acciones de Sobré presentan similitudes con el concepto de escultura viviente de *Gilbert & George* y, en general, con el gusto *pop* que también reproduce en sus cuadros. La preocupación por la despersonalización a causa del impacto de los nuevos hábitos de consumo en su entorno, se puede relacionar con una tendencia más amplia en la que *G&G* despuntan a nivel internacional. La forma de presentar sus acciones recuerda a los ingleses -traje como uniforme, poses de quietud- pero también por su contenido crítico con las consecuencias sociales de la economía neoliberal. Por otro lado, el discurso de Sobré se puede relacionar con Wolf Wostell que, recordemos, había asistido al *Salón de Mayo* en Barcelona con un *decollage* en 1962, mezclando imágenes publicitarias para manifestar un rechazo a la manipulación de los medios de comunicación. Las acciones de Sobré se puede relacionar también con ejemplos más cercanos como *Estampa Popular*, cuyos temas principales eran el

rechazo al modelo capitalista heredado de EEUU, a la represión del régimen y a la manipulación de los medios de comunicación por parte del mismo.²³⁴ Por ejemplo, el mismo año que Sobré edita su primer catálogo, Josep Guinovart presenta *La bomba ye-ye*, en la que trata de un modo desenfadado el conocido incidente de Palomares (Fig.40).



Fig. 40. *La bomba ye-ye*. Josep Guinovart. 1966.

Guinovart expone la falta de información sobre el accidente nuclear que se produjo en Almería realizando una “especie de aleluya o cómic que denunciaba el modo en que se había tratado a la población española, cuando el resto del mundo seguía la noticia en grandes titulares” (De Haro, 2010: 270).²³⁵ Esta vuelta a la figuración permite lanzar mensajes directos como “*No hay peligro, Todos cantamos la bomba ye-ye*” -rezaba el grabado de Guinovart- que denotan un importante compromiso político.²³⁶

En el momento en que Sobré experimenta con las acciones, el *pop* tiene su entrada en Barcelona y *Nueva Estampa Catalana* hace sus primeras incursiones en el ámbito del arte político. Sobré, en este entorno proclive a la crítica sociopolítica potenciada desde sectores sociales que pertenecen a su generación, adapta el estilo *pop* para subvertir los códigos del contexto artístico oficial. En el catálogo de 1976 -que ya escapa del marco cronológico

²³⁴ Era un grupo de grabadores que tuvo tres sedes en Madrid, en Valencia y en Catalunya. Aquí colaboran escritores como Francesc Vallverdú y pintores como Josep Guinovart, o Carlos Mensa,

²³⁵ Se trata de un accidente aéreo ocurrido en Almería en 1966 donde las fuerzas aéreas de EEUU perdieron un bombardero con armas nucleares. Aunque la población presentaba trazas de plutonio radiactivo en su organismo, el gobierno, bajo presión de EEUU, mantuvo secretos los informes del accidente, castigó a quienes pretendían difundir la noticia y quiso quitar importancia difundiendo en los medios de comunicación el baño de Manuel Fraga y el embajador estadounidense en una playa próxima al lugar.

²³⁶ Incluso destinaban parte de la recaudación de la venta de las estampas a pagar las multas de los detenidos en indidentes como “la Capuxinada” que, como he señalado, implicaba a estudiantes y a muchos de los protagonistas de este estudio. Concretamente eran multas comprendidas entre 25.000 y 200.000 pesetas.

acotado en este capítulo- añade a su discurso anticapitalista y antifranquista un nuevo blanco de crítica. Sobré se dirige a la nueva élite que empezaba a despuntar en aquella época, es decir, los integrantes de los círculos de izquierdas y catalanistas que, igual que la élite anterior representada por *Dau al set*, el *Club 49* o el *Instituto Francés*, va tejiendo nuevos circuitos a partir de espacios como el *Colegio de Arquitectos*, el *Instituto Alemán*, la *Fundación Miró*, en los que Sobré se queda al margen.

La exclusión de Sobré en las nuevas redes culturales que se inauguran en la década de los setenta, pone de relieve su discontinuidad como antecedente del accionismo. Camps y Cirici señalan sus *happenings* como ejemplos que refuerzan esa transmisión. Parcerisas lo cita como antecedente sin continuidad, y los artistas entrevistados tampoco reconocen su legado y, como se ha comprobado en sus declaraciones, él mismo marca las distancias a partir de una crítica abierta al movimiento cultural catalanista que se desarrolla en la mitad de la década de los setenta, y del que los accionistas formaban parte.

Epílogo

En este capítulo he tratado de averiguar el grado de relación entre las primeras acciones realizadas en Catalunya y el movimiento accionista de los años setenta. Para ello me he acercado a los orígenes, motivaciones e influencias de algunos de estos casos primarios. Joan Brossa, *Els Gallots* y Gonçal Sobré han sido destacados como antecedentes por Teresa Camps, Alexandre Cirici y Pilar Parcerisas, porque partían de un cuestionamiento que afectaba a las funciones tradicionales del arte y supusieron una ruptura en el contexto en el que aparecieron.

En efecto, los *happenings*, conciertos-acción o acciones pictóricas fueron una respuesta al contexto de apertura económica y cultural que se da en España en los años sesenta. Esta apertura, premeditada y dirigida por unos objetivos estratégicos concretos, fue aprovechada al máximo para promover una agitación social por parte de los sectores antifranquistas. Así, las acciones estudiadas en este capítulo constituyen una respuesta de este contexto de incipiente agitación social y política que aumenta su grado de compromiso a medida que avanza la década. El marco temporal concreto y la generación a la que pertenecen los

artistas son decisivos a la hora de determinar el grado de riesgo que asumen en el contenido crítico de sus acciones. Por ello, Brossa presenta una crítica tamizada que no supone un ataque directo al sistema. Algunos de los ejemplos más radicales en este sentido son el *Homenatge al Vietcom* en el *Concierto Irregular*, con el que crítica la política exterior de EEUU que Franco defendía, o el *Gibrell* en el que se podía leer una denuncia a la miseria de los años cuarenta. Por otra parte, la crítica de los *Gallots* se ciñe a aspectos como la participación colectiva en el acto creativo, que contribuye a derrumbar la visión mitificada del mismo, pero no entra de un modo claro en aspectos de índole social o político. Los *happenings* de Sobré son los que alcanzan una mayor implicación en este sentido, y tienen que ver con el marco temporal en el que trabaja y la generación a la que pertenece. Aunque tiene la misma edad que algunos de los *Gallots*, Sobré realiza sus primeras acciones en 1966, un momento avanzado del movimiento antifranquista y de la absorción de corrientes artísticas foráneas que impulsan la experimentación.

Las acciones estudiadas forman parte de un marco amplio que abarca el movimiento antifranquista. Esta correspondencia no se da de un modo unilateral y directo porque, como he señalado, las acciones no siempre tienen un contenido sociopolítico claro. Sin embargo, ambos factores -la renovación formal que implica el accionismo, por un lado, y el antifranquismo como motor ideológico, por el otro- forman parte de un mismo proceso que implica la renovación de las tendencias musicales populares (como la *Nova Cançó*), de las teatrales (como las propuestas de *l'Escola Adrià Gual*) y también la normalización de la lengua, ya que el catalán empieza a conquistar nuevos espacios públicos en los años sesenta. En el marco puramente político este proceso de cambio implica también la evolución de tendencias izquierdistas que tienen que ver con las escisiones dentro del PSUC. En cuanto a la experimentación que implican los tres casos estudiados, podemos decir que en Catalunya en los años sesenta, las acciones -junto con el *pop art*- rompen con la dialéctica figuración surrealista y abstracción informalista porque, aunque parecían llegar de la mano del informalismo con los *Gallots*, también lo hicieron de la mano del teatro con Brossa y del *pop art* con Gonçal Sobré. De este modo, se puede entender el accionismo como un punto de confluencia de distintas corrientes en un mismo momento.

Así, el accionismo es una manifestación más de este cambio de paradigma que afecta a todos los valores sociales. Poco a poco se integran las comodidades de la expansión de la economía liberal y también las demandas sociales que van germinando en el contexto francés. Por este motivo las acciones estudiadas también deben ser entendidas dentro de otro proceso más amplio que hace aumentar la confianza de los antifranquistas en su lucha. El fenómeno de la mundialización, promovido por las políticas expansionistas de la economía neoliberal norteamericana, contribuye a un cambio de paradigma con la difusión de nuevos valores, que dan lugar a revueltas colectivas en diferentes lugares como América Central, América del Norte, América del Sur, Europa, Japón. Aunque los parámetros políticos, sociales y culturales eran distintos a los de Catalunya protagonizan, al mismo tiempo, revueltas movidas por intereses similares. Un sinfín de aglomeraciones de anónimos -estudiantes y obreros, sobre todo- reclamaban libertad ante un clima opresivo mundial que tenía como telón de fondo la tensión de los conflictos coloniales y las amenazas de destrucción nucleares de la Guerra Fría. Las acciones de Joan Brossa, *Els Gallots* y Gonçal Sobré absorben, de algún modo, el carácter contestatario de las revoluciones populares que, en los años sesenta, germinan en diferentes partes del mundo. Por lo tanto, debemos entender este accionismo embrionario como el resultado de las circunstancias políticas estatales que permiten cierto aperturismo cultural y con la absorción de corrientes foráneas como el conceptual o el *pop art*; y también con la agitación del contexto internacional que, por primera vez y gracias a los medios de comunicación, tiene un importante calado social e internacional.

En cuanto a la transmisión que se produce entre las acciones estudiadas en este capítulo y el movimiento accionista que arranca en la década de los setenta, tenemos que tener en cuenta las coincidencias y diferencias tanto en las motivaciones como en las influencias y formas de su ejecución. Unas y otras comparten implicaciones ideológicas y un carácter experimental que se aparta de las directrices estéticas del régimen, sin embargo presentan diferencias que apuntan más a una ruptura que a una continuidad, en contra de lo establecido por Alexandre Cirici y Teresa Camps. En este sentido, Parcerisas ya ha apuntado que a pesar de que se trata de precedentes, no se puede establecer una continuidad clara entre unos y otros, a excepción de Brossa:

No se puede demostrar la influencia directa de Brossa en el movimiento conceptual en su conjunto, especialmente en lo que concierne a arte político. Testimonios de la época manifiestan que nunca participó en las reuniones del *Grup de Treball*, aunque su espíritu vanguardista impregnó a quienes sí tuvieron un papel determinante en el colectivo, como el mismo Pere Portabella o Carles Santos (Parcerisas, 2007:51).

Santos es el único testimonio que reconoce la continuidad en el caso de Brossa, porque Pere Portabella -quien también fue un heredero directo del legado de Brossa- señala una ruptura clara cuando reconoce que para seguir con sus proyectos tuvo que “matar al padre”.²³⁷ Brossa, aunque estreche vínculos a través de la transmisión de referencias, se aleja del accionismo porque parte de un movimiento cultural minoritario y elitista que hunde sus raíces en la Segunda República. Sus fuentes de inspiración se localizan en las vanguardias de principios de siglo como el Surrealismo. Por su parte, *Els Gallots* y Sobré pertenecen a una generación posterior a Brossa y ya no establecen relaciones de influencia directa ni con la recuperación de los movimientos culturales anteriores a la guerra, ni con las generaciones posteriores. Ellos se inscriben en tendencias de nueva planta como el informalismo o el pop art, respectivamente. En el caso de *Gallots* no podía existir un interés por esta recuperación porque, en Sabadell, antes de la guerra, no había ningún movimiento sólido de vanguardia; y la transmisión posterior tampoco puede darse porque después de la ruptura que supuso la experiencia *Gallots*, ellos mismos abandonaron las acciones y volvieron a la pintura. Así, las motivaciones de carácter experimental de los *Gallots* pueden ser entendidas como una reacción en un momento concreto contra las aspiraciones individualistas y místicas del informalismo, que no tuvo continuidad en las trayectorias individuales de sus integrantes. Gonçal Sobré tampoco parte de la idea de recuperar las vanguardias de preguerra, sino de una actitud provocativa y desenfadada -pop- que tiene sus orígenes en el inconformismo de un sector social que se opone a la dictadura y a la implantación de las nuevas redes comerciales que amenazan la identidad de su barrio. Su transmisión a las nuevas generaciones queda amputada porque aunque, a diferencia de los *Gallots*, continúa su labor experimental en los setenta, ésta es marginal y marginada por los nuevos movimientos culturales.

El planteamiento que me lleva a subrayar la falta de continuidad entre las acciones de los años sesenta y las de los setenta, tiene su origen en las declaraciones de los artistas

²³⁷ El papel paternalista que asumía la generación de Brossa también se vio reflejado en la polémica de Tàpies con el *Grup de Treball*, que contribuye a la confirmación de la idea de ruptura.

entrevistados, sobre todo por la omisión a los tres ejemplos embrionarios al tratar los referentes o posibles influencias. Por otro lado, las ideas que motivaron a los artistas que protagonizan este accionismo embrionario tienen una estrecha vinculación con la ideología de los círculos sociales a los que pertenecían y, con anterioridad a los años setenta, éstos eran minoritarios y elitistas, ya que procedían exclusivamente de miembros de la burguesía. Sólo éstos tenían capacidad para expresar sus ideas sin que el franquismo los sometiera a una dura represión (esto explica también el carácter frecuentemente indirecto de estas críticas). Brossa, *Els Gallots* y Gonçal Sobré pertenecían a este sector social y protagonizan, a través de las acciones, una rebelión a favor de la clase obrera y contra los valores conservadores. El homenaje de Brossa a Ignasi Iglèsias, la participación de la gente en las pinturas de *Gallots*, la preservación del carácter obrero de Poble Nou por parte de Sobré, son algunos de los indicativos de la concienciación obrera que secundaban. Esta participación de miembros de la burguesía a favor de la causa obrera contradice algunas de las tesis marxistas tradicionales, según las cuales, cada grupo social es creador de la ideología que más favorece a sus intereses. Aunque este principio es aplicable para gran parte de los grupos sociales que sustentaban el régimen franquista, cabe pensar que dentro de éstos también existían personas en desacuerdo por distintos motivos. En la década de 1960 el régimen empezó a dar signos claros de anquilosamiento y aislamiento, perceptible en mayor grado por aquellos artistas que tenían la posibilidad de viajar y acceder a información exterior en el régimen. En este sentido, la pertenencia social burguesa de estos artistas no es un inconveniente sino una ventaja clara, que les permite acceder a esos espacios de saber vedados a la mayor parte de la clase trabajadora. Así pues, los artistas de esta época se convierten en una especie de transmisores de las innovaciones que se estaban dando en el panorama internacional del arte, con una motivación clara: acabar con los valores tradicionales del franquismo que reprimen, no sólo a la clase obrera, sino a otros colectivos como por ejemplo los homosexuales. El deseo de acabar con el régimen no responde únicamente a motivaciones socioeconómicas -como la opresión de la clase obrera- sino también a aspectos culturales, ya que el hermetismo y control cultural disgustaba a las élites, a los hijos de los franquistas, que protagonizan una revolución edípica.

CAPÍTULO CUARTO: EL ARRANQUE DEL MOVIMIENTO

RESUMEN DEL CAPÍTULO

En este capítulo trato de reconstruir a partir de fuentes documentales, primarias y secundarias, las acciones que conforman el arranque del accionismo catalán. A partir de esta reconstrucción se puede valorar el grado de continuidad o ruptura que manifiestan con respecto a los antecedentes estudiados en el capítulo tercero. Estas fuentes sirven para la reconstrucción de las acciones, aportan datos sobre el modo en que han sido clasificadas y ponen de manifiesto las teorías justificativas de la acción como medio artístico entre 1969 y 1975.

Algunas fotografías, videos y los testimonios registrados para este estudio, posibilitan la reconstrucción material de las acciones, y las aportaciones de Alexandre Cirici, Teresa Camps, Inmaculada Julián, Pilar Parcerisas, Marchán Fiz, además, contribuyen a la conformación de una visión panorámica del movimiento. Teniendo en cuenta sus juicios de valor y el contexto -las circunstancias políticas y sociales colindantes-, apporto una clasificación nueva que se aparta de las hechas anteriormente.

En el primer apartado (4.1.) aproximo algunos datos sobre la historia política de España a finales de los años sesenta para tratar de entender cómo esta afecta a las políticas culturales y a los nuevos modos de relación sociales. En el apartado segundo (4.2.) sintetizo algunas de las aportaciones de la crítica con la intención de reforzar la clasificación que apporto. En el apartado tercero (4.3.) estudio las motivaciones de los artistas que optaron por el exilio temporal en los inicios del movimiento accionista, es decir, a los *Catalanes de París* y los que conformaron el *Catalán Power* neoyorkino. En el apartado cuarto (4.4.) me centro en algunos casos en los que la revolución se plantea en términos estéticos. Me refiero concretamente a los trabajos de Fina Miralles y Olga L. Pijoan. Finalmente (4.5.) me ocupo de los que supusieron un ataque directo al aparato del Estado, es decir, las acciones realizadas por el *Grup de Treball*.

Con este capítulo trato de dar respuesta a cuestiones como: ¿Cuáles son las condiciones políticas y sociales del arranque del arte de acción en Catalunya? ¿Qué características específicas tiene el contexto catalán en el desarrollo de los acontecimientos sociales y políticos de la época? ¿Cuáles son las clasificaciones que incluyen el arte de acción catalán? ¿Qué caracteriza a los artistas que trabajan fuera de Catalunya? ¿Existen diferencias con los que están dentro? ¿Qué supusieron las acciones de *Grup de Treball* con respecto a las anteriores? ¿Qué corrientes estéticas y/o filosóficas les han influenciado a la hora de construir su discurso?

4.1. El contexto político y cultural

En los capítulos anteriores he señalado que en los años sesenta se producen cambios en el gobierno que permiten cierto aperturismo. En el capítulo primero, señalo la importancia de la *Ley de Prensa* en 1966, por su directa relación con la publicación de obras literarias, ensayos y revistas que forman parte de la formación de los artistas que estudio. Este aperturismo, insisto, forma parte de un cambio estructural más amplio en la política del gobierno, y las manifestaciones artísticas y culturales son síntomas de estos cambios que afectan al aparato del Estado y a la sociedad.

Los cambios tienen que ver con las alianzas creadas con EE.UU con el objetivo de salir del aislamiento económico en el que se sumía España tras la Segunda Guerra Mundial, y las consecuencias de las alianzas con EE.UU -reforzadas por la lucha contra un enemigo común: el comunismo- son este aperturismo que arranca con el proceso de *desfasticización*, es decir, con la erradicación de los símbolos que recuerden a los totalitarismos. Como consecuencia, otros sectores se ven implicados: la economía española se liberaliza, se potencian las actividades turísticas y con ellas se instauran nuevas costumbres que transmiten una moral más liberal.

Como he señalado en el capítulo anterior, había, a grandes rasgos, tres actitudes ante la represión: el exilio, la adaptación al marco oficial o la rebelión al mismo. Estas tres opciones -que afectan no sólo a los artistas sino a todos los no simpatizantes del régimen- se reproducen a lo largo de los treinta y seis años de dictadura, pero van adquiriendo

variaciones. El aperturismo y las mejoras económicas del país hacen que la represión contra los no simpatizantes, se suavicen. En los años setenta, el exilio ya no es una salida de emergencia, ni definitiva, sino que es opcional y temporal; la adaptación a los cánones estéticos no está dirigida, es decir, el régimen tolera, además del informalismo, otros estilos “modernos” como el *pop art* o el arte conceptual. Por otro lado, los que deciden resistir en la clandestinidad tienen un margen de actuación que antes no tenían. Los cambios estructurales -de base política y económica- hacen que acciones como la *Dança de l'afusellament* de Sobré (1966) o el *Homenatge al Vietcong* de Joan Brossa pueda sortear los límites de la censura. La mayor parte de las obras críticas con el régimen, hasta este momento, sólo habían tenido difusión en el extranjero -como por ejemplo el *Guernica* de Picasso o los homenajes a la república de Motherwell-, sin embargo ahora los que optan por esta actitud radical tienen una visibilidad limitada dentro de Catalunya.

Las políticas culturales intentan absorber, como hiciera con el informalismo, todos los estilos nuevos: el *pop art*, la abstracción, el conceptual y el accionsimo, que no representan una amenaza a su aparato ideológico. Sin embargo, parece que cuanto más tolerante se muestra el régimen, más radicales se vuelven las propuestas contrarias a él. Mientras los que conforman vieja generación, como el *Club 49*, se mantienen dentro de los márgenes de la censura a partir de críticas indirectas o moderadas, algunos artistas de la nueva generación se saltan las normas y ejecutan un ataque directo. Entre estos últimos destaca el *Grup de Treball*, que realizan acciones desde el anonimato debido a la radicalidad de su discurso.

Al mismo tiempo que se dividen las actitudes políticas de izquierdas, entre radicales y moderadas, en los años sesenta, los movimientos culturales tienen tras de sí dos generaciones. Aunque algunos críticos como Cirici o Teresa Camps defienden la idea de continuidad, se hace necesario destacar la ruptura que se produce entre ambas generaciones. El *Club 49* pudo suponer una continuidad con *Dau al set*, sin embargo no con el *Grup de Treball*, ni tampoco con los jóvenes que adoptaron una actitud más moderada. Reparar en esta idea de ruptura es importante porque ayuda a entender el sentido, la génesis y las motivaciones últimas del movimiento del arte de acción.

La élite cultural de los años sesenta -representada en Barcelona por el *Instituto Francés* y el *Club 49*- se ve abatida por un número de jóvenes que promueven una renovación amplificada. Los nuevos medios de comunicación y el crecimiento económico hacen que la información sobre la vanguardia deje de estar en las manos de unos pocos, para extenderse a una masa social atenta a las modas foráneas. Sin embargo, no debemos entender esta amplificación en un sentido único, ya que se trata de una divulgación limitada, también acotada a unos círculos concretos. Estos jóvenes que protagonizan el cambio de discurso estético -pero también político- están localizados en torno al centro urbano de Barcelona. Aunque eran más numerosos que la anterior élite, seguían constituyendo una minoría dentro de la sociedad española de la época.

Los artistas que impulsan la renovación “real”, es decir, alejada de dirigismos políticos y económicos, proceden de capas sociales cada vez más amplias, en las que ya no sólo entran las élites - hijos de burgueses-, sino también de pequeños comerciantes, artesanos, e incluso algunos obreros, que ven incrementar su poder adquisitivo con el “desarrollismo” de los sesenta. El crecimiento de la clase media hace que el sector obrero y las mujeres accedan a la educación, a la formación universitaria, y con ello, a la realidad cultural internacional.

La generación que da entrada a la acción en Catalunya forma parte de un aislado círculo que no sufre la apatía política que mostró la mayor parte de la sociedad española durante el franquismo. Esta apatía y alineación política no estaba distribuida de igual modo en todo el territorio español. Por ejemplo, las estadísticas demuestran que en los años sesenta la mayoría de los que no procesaban opinión política eran las mujeres, los ancianos, los que tenían ingresos económicos bajos y los que residían en zonas rurales (Sevillano, 2013). Estos datos llevan a los historiadores a establecer una dicotomía de la sociedad entre: una minoría activa políticamente ubicada en los centros urbanos, y una mayoría sin opinión política ubicada, sobre todo, en el entorno rural o las periferias urbanas. El arte de vanguardia entraba en la sociedad a partir de esos focos urbanos. En general el recorrido de la información pasaba primero en las posiciones sociales altas de la ciudad, después por las medias y detrás se dirigía a la periferia. Estas diferencias producen una división en los intereses y preocupaciones entre unos y otros. Así, en 1965, para la mayoría de la población lo que

preocupaba era la vivienda y la agricultura, mientras que para esa minoría urbana y con formación académica, lo que preocupaba era el excesivo control estatal y la igualdad social.

Los artistas que estudio forman parte de esta minoría urbana que se vio ampliada. Mientras que en los años sesenta el movimiento cultural que vio nacer el arte de acción era un islote, una excepción con respecto al panorama cultural del estado, en los años setenta aumenta sus filas, con más adeptos. Con el cambio de década, el juego de fuerzas franquistas-antifranquistas se tensa cada vez más, y los códigos de ambos bandos configuran un complejo sistema de comunicación que se vuelve cada vez más radical. Uno de los actos punitivos con más eco internacional fue el proceso de Burgos (1970), con el que se condenaban a muerte a seis miembros de ETA, por considerarse culpables de los asesinatos de un agente de la Guardia Civil y el jefe de la Brigada de Investigación Social de la comisaría de San Sebastián. La banda terrorista responde a esta condena en la Navidad de 1973 con *la operación ogro*, que dio como resultado el asesinato del presidente Carrero Blanco, mano derecha de Franco. Este fue un hecho definitivo en esta radicalización de posturas, tanto por parte del régimen como de la oposición.

Al régimen le acechan sin descanso sus grandes bestias negras, es decir, el comunismo, el ateísmo y el liberalismo político. El terror que implica la muerte del amigo y confidente de Franco, hace que su sistema político, junto a su salud física y psíquica, empiecen a degradarse. Carrero era el único vínculo que tenía con la vida política que planificaba tras su muerte, ya que las reuniones diarias del presidente con el futuro rey Juan Carlos daban sosiego a la idea de continuidad del franquismo tras su retirada. A partir de este suceso, también los franquistas se empiezan a plantear si el régimen sobreviviría sin Franco, lo que desencadena un doble posicionamiento: la de los inmovilistas-también llamados el búnker-que pensaban que sí era posible la perpetuación del espíritu del 18 de julio; y la de los reformistas que pensaban que no era posible esta continuación. Carrero es sustituido por Arias Navarro, quien da muestras de formar parte de la rama reformista. Sin embargo, este reformismo -conocido como el espíritu del 12 de febrero, que se llevó a las Cortes en 1974- fue entendido como una muestra de debilidad del Régimen ante el terrorismo y las protestas masivas en las calles. Franco y los inmovilistas hacen retroceder al nuevo presidente en este avance aperturista, e impulsan su intransigencia.

El panorama internacional mostraba la misma debilidad de los regímenes dictatoriales -la revolución de los claveles en Portugal o la caída de los coroneles en Grecia- y la respuesta a las acusaciones de debilidad es el reforzamiento de los límites de la apertura. Así, a los sucesivos atentados y secuestros de ETA, el régimen responde vigorizando sus instituciones, haciendo un uso despiadado -más acentuado cuanto mayor es la inseguridad- de sus fuerzas de poder. Los últimos coletazos del régimen son estados de excepción, aplicaciones sistemáticas de torturas, condenas a muerte, cierres y detenciones en las universidades. La condena a garrote vil al anarquista catalán Salvador Puig Antich en 1974, es uno de estos últimos coletazos. El clima estaba agitado; a la violencia de los actos punitivos del propio gobierno y de los grupos ultraderechistas se suma la de ETA, y la de los anarquistas y comunistas más radicales.

Paralelamente a las escisiones del gobierno entre aperturistas e inmovilistas, la oposición también se muestra dividida. Aunque la banda terrorista se basa en presupuestos marxistas-leninistas, el atentado de Carrero es condenado tanto por el Partido Comunista como por los socialistas. En general, a partir del atentado, crece el interés por la vida política de la población, y en 1975 hay más de quinientos grupos activos de diferentes capas sociales. A pesar de sus divisiones, la presencia pública de la izquierda es cada vez más importante.²³⁸

En Catalunya a este proceso de lucha antifranquista se suman los sentimientos nacionalistas compartidos en todas las capas sociales. Las fuerzas democráticas alcanzan un grado de unidad y un impulso popular desconocidos en el resto de España. A parte de los partidos políticos clandestinos, están las asociaciones de profesionales -abogados, periodistas- de vecinos y sindicatos. Es significativo en este sentido que la *Asamblea de Catalunya*, creada en 1971, como el primer órgano unitario auténtico de oposición que existe en el territorio español, que estuvo asociado al agitado movimiento estudiantil.²³⁹

Como he señalado en el apartado introductorio del capítulo tercero, las diferencias entre Madrid y Barcelona, los dos centros urbanos más destacados de la época, son señaladas por

²³⁸ En 1975 los partidos de izquierdas como el PSOE cuentan con el apoyo en el exilio de políticos extranjeros como François Mitterrand.

²³⁹ Por ejemplo, en 1975 el teatro *Capsa* de Barcelona fue quemado por un grupo de ultraderechas. En Mataró secuestran al proyccionista de un cine, cuando un grupo ultraderechas intentaba confiscar el *Gran Dictador* de Charles Chaplin.

artistas como Juan Hidalgo y Walter Marchetti. Cuando comparan Madrid con Barcelona destacan la ventaja de Barcelona gracias al papel que jugaba el *Club 49*. Como se ha apuntado, los miembros de este *club* eran antiguos exiliados republicanos en Francia, lo que demuestra, una vez más, que el movimiento cultural catalán cuenta con unas condiciones diferenciadas del resto del estado español.

La fluidez de los movimientos migratorios con Francia y la madurez del movimiento antifranquista que se le relaciona, hacen que el movimiento del arte de acción eclosiona en Catalunya y no en otro lugar. Los artistas que estudio en este capítulo forman parte de este movimiento maduro de agitación provocada por rechazo al ahogo que suponen las leyes franquistas. Unos se van, resisten en el exilio como Francesc Torres o Antoni Miralda, otros se quedan. Entre los que se quedan, unos construyen un discurso en términos estéticos, y otros se implican en la lucha política a partir de sus acciones. Pero todos son protagonistas de un momento histórico decisivo para la sociedad de la época, en el que creyeron que el cambio social y político se había producido por la fuerza de la unión de la sociedad. Francesc Torres describe esta sensación colectiva:

Para los que ya hayan descubierto canas en su entrepierna no es fácil recordar la sensación de poder, la ausencia de miedo. No resulta fácil curarse luego de la resaca producida por esta manera maximalista de percibir las cosas. (...) a los que dejábamos la adolescencia cuando aún se creía que la historia de todos era moldeable por la voluntad de unos cuantos, sólo queda un rumor lejano; la última reverberación discernible de un tren sin frenos que nos hizo livianos con su velocidad, nos aturdió con su estrépito y acabó dejándonos tirados en la vía para que aprendiésemos a dejar de ser jóvenes (Torres, 1996: 9-23).

De algún modo los accionistas, junto con otros colectivos experimentales como los actores de *Els Joglars* o los músicos de la *Nova Canço*, por ejemplo, asumieron el papel de nigromantes que revelaban la verdad, promoviendo una participación activa en una especie de ceremonia iniciática. Por ejemplo, el dramaturgo Alberto Miralles escribía en 1970:

Nosotros iniciamos nuestro trabajo con una idea política: ser sobre el escenario igual que fuera de él; y con una idea estética: devolver al actor toda su primitiva, ritual importancia, concederle ocasión para demostrar que su cuerpo posee recursos espléndidos que el teatro al uso había ocultado (Sánchez, 2006).

Como demuestra este testimonio, la lucha política se filtró en el arte de acción pero también en el teatro, la música, la danza, la arquitectura. Se construye un nuevo marco de comunicación en el que se detienen en separar la presencia de la apariencia, la verdad de la

ficción. Se trata, en muchos casos, de devolver al espectador a su condición primigenia, al enfrentarlo a las verdades que conforman un nuevo marco epistemológico. Por ello, muchas de las acciones que estudio son entendidas como ceremonias, ritos o fiestas paganas que implican -igual que las religiosas- una reflexión sobre temas que afectan al entorno inmediato. Todos contribuyen a la creación de espacios nuevos en los que filtran mensajes que permiten liberar al público del papel pasivo habitual ante el poder dominante.

4.2. Las clasificaciones

El arranque del movimiento accionista se da finales de los años sesenta e incluye acciones de diversos grupos como los *Catalanes de París*, el *Grupo del Maduixer*, el *Catalan Power*, el *Grup de Treball* y otros artistas que no se incluyen en ningún colectivo concreto como Fina Miralles, García Sevilla, Carles Pazos, Olga L. Pijoan, Carles Pujol, y otros.²⁴⁰

Igual que las acciones embrionarias, las fuentes primarias dan cuenta del movimiento a partir de fotografías, videos, manifiestos y artículos contemporáneos a las acciones, firmados por artistas o por críticos como Cirici, M^a Luisa Borrás, Marchán Fiz o Giralt Miracle. Entre las fuentes secundarias tenemos los artículos de Cirici, publicados a partir de 1974, los estudios de Teresa Camps, Gloria Picazo e Inmaculada Julián en los ochenta, el estudio de Parcerisas de 2007 y catálogos de exposiciones en los que se recopilan fuentes primarias. Entre ellos es destacable el de la exposición *Idees i actituds: entorn de l'art conceptual a Catalunya 1964-1980*, realizada en 1992 en *Centre d'Art Santa Mònica* de Barcelona porque recoge textos de especialistas y entrevistas, biografías y bibliografías que aportan información significativa.

En todos estos estudios se ha tratado de ordenar de diversas formas las acciones de los catalanes. En los setenta contamos con la clasificación que hace Marchán Fiz -que he descrito en el capítulo primero- en la que se distinguía entre *bodyart* y arte de comportamiento. Inmaculada Julián, adopta el discurso situacionista y afirma que los *happenings* en Catalunya son una respuesta a la sociedad de consumo porque tienen como intención hacer

²⁴⁰ Pilar Parcerisas agrupa a García Sevilla, Carles Pazos, Fina Miralles y a Olga Pijoan en torno a la exposición *Qué fer?* De la Sala Vinçon de 1974.

desaparecer el concepto capitalista de la obra de arte como mercancía. También apunta que que “no es pot parlar de happenings en sentit rigorós i sí, en canvi, d’actes festius de caire elitista” (Julián, 1986: 170). Coincidiendo con los postulados de Lebel, y siguiendo la línea continuista de Cirici, pone la marca de inicio en las acciones de los *Gallots* y Gonçal Sobré. Este cuadro resume su clasificación:

AÑO	TÍTULO	LUGAR	PARTICIPANTES
1966	<i>Happenings</i> del grupo <i>Espelma</i>	Poble Nou	Gonçal Sobré
1969-1971	Ceremoniales	Catalanes de París	J.Xifra, D. Selz, A.Miralda,
	<i>Happenings</i>	<i>l’Ovella Negra</i>	Cardona Torrandell, Francesc Artigau
1974	Dos <i>happenings</i> : Daliniada	Granollers	C.I.T. Joan Illa Mollet Bartolozzi y Arranz Bravo
1972-1975	<i>Somni de Dante</i> <i>Esculturas al aire libre</i>	<i>Escola Eina</i>	S. Gubern, J.Galí,
1976	-----	Sala <i>Vinçon</i>	Carlos Pazos y Xavier Olivé
1976	-----	Galería <i>G</i>	Vostell en el Garraf

Marchán Fiz, en una entrevista con Juan Vicente Aliaga y J. M. Cortés, hace alguna puntualización a su clasificación de 1974 y distingue, a grandes rasgos, entre las prácticas realizadas en Catalunya entre los años 1968 y 1970, tres tendencias, “tres grandes actitudes ante el conceptualismo”; García Sevilla representaba la teórica, otra era el *accionismo* “mucho más templado, tanto artística como ideológicamente, mucho más pacífico” y estaba encarnada por Cunyat, Utrilla, Olga L. Pijoan; y la tercera actitud era la del *Grup de Treball*, el más “terrorista”, cuya cabeza pensante, señala, era Pere Portabella (Aliaga y Cortés, 1990). Este cuadro resume su clasificación:

ACTITUDES	ARTISTAS
Conceptual más teórica	García Sevilla
Accionismo: templado, pacífico	Cunyat, Lluís Utrilla y Olga L. Pijoan

Vertiente "terrorista" Conceptualismo ideológico	Portabella, Mercader y Santos
---	-------------------------------

Pilar Parcerisas en 2007 hace un ordenamiento cronológico en el que distingue la etapa pre-conceptual (1964-1970), la conceptual (1971-1975), y la post-conceptual (1976-1980). En la primera etapa hace una separación entre los que se fueron y los que se quedaron en Catalunya. Entre los que se fueron destaca *Los catalanes de París*, y entre los que se quedaron menciona a Silvia Gubern, Angel Jové y Antoni Llena (Grupo Maduixer); a Mercader y Muntadas (en torno a la muestra *Machines*), el grupo la *Petit Galérie* de Lleida y, por otro lado, a la conjunción Brossa-Santos-Portabella. En la segunda etapa, la conceptual, incluye las distintas muestras donde participan el *Grup de Treball*, y otros que se separan del mismo como García Sevilla o Fina Miralles. Finalmente, en la etapa post-conceptual, describe la nueva organización de las redes artísticas de Barcelona tras la caída de la dictadura, en la que destaca el espacio de investigación de arte contemporáneo de la Fundación Miró. A parte, realiza otra clasificación temática en la que distingue los *conceptualismos* poético, político y periférico. Concretamente en el apartado *Conceptualismos poéticos* incluye un apartado dedicado a la acción en Catalunya. En el primero señala los antecedentes (*ZAJ*, Joan Brossa, Gonçal Sobré y *Gallot*) y a continuación hace la siguiente distinción:

DENOMINACIONES	ARTISTAS	AÑOS
Acciones de "Arte Débil"	Antoni Llena	1964-1969
El arte corporal	Jordi Benito	1972-1975
	Olga L. Pijoan	1972-1974
	Robert Llimós	1972-1973
	Francesc Abad	1972
	Alícia Fingerhut	1973-1975
	Manel Rovira	1972-1975
	Silvia Gubern	1970-1971
Los subsentidos	Lluís Utrilla	1971-1973

	Antoni Muntadas	1971-1973
Ceremoniales	Antoni Miralda	1969-1973
	Jaume Xifra	
	Dorothee Selz	
	Joan Rabascall	
	Benet Rosell (Beni)	
Acción y comportamiento	Francesc Torres	1974-1975
Cuerpo y percepción	Àngels Ribé	1972-1977
Transformismo	Carlos Pazos	1973-1978
La foto-performance	Jordi Cerdà	1971-1974
Otras experiencias	Escola Eina: Esculturas al aire libre	1975
	Galería G: <i>Derrière l'arbre de Vostell</i>	1975
	<i>Activitats</i>	1976

Esta clasificación pone de relieve que el movimiento irrumpe con fuerza a partir del 1968. Lo que demuestra que, a grandes rasgos, la información del gráfico incluido en el capítulo primero, se mantiene, y que, en general, todos los autores coinciden en el discurrir general del movimiento, aunque algunos obvian algunos casos que otros añaden, es decir, no todos los autores coinciden en los ejemplos citados. Por ejemplo, Inmaculada Julián cita el caso de los *happenings* de *l'Ovella Negra*, y sin embargo este caso es omitido por Marchán Fiz, Teresa Camps y Pilar Parcerisas. Ciertamente, se trata de un caso aislado, que no implica a ninguno de los artistas que conformarán el movimiento conceptual, sin embargo considero necesario remarcarlo porque demuestra que el arte de acción era un lenguaje común, que emergía de forma espontánea. Julián describe los *happenings* de *l'Ovella Negra*:

Els happenings s'iniciaven en el moment que un locutor agafava el micròfon. La gent s'esperava, i el locutor deia: "D'ací a breus moments, comencem: i no començaven fins que el públic estava enfadat. En aquell moment, Jordi Pérez Vallmajor, l'amo del bar, feia el simulacre de rentar-se les mans, per indicar que, com Pilat, que no es responsabilitzava de res. Es van fer els següents happenings: 1) Els pintors A. Cardona Torrandell, F. Artigau i altres van fer una obra col.lectiva davant de la gent. Un

cop feta la trencaren i la cremaren. 2) A. Cardona Torrandell va fer un quadre abstracte (el pintà en l'estil de la neo-figuració), i el públic havia de jutjar-lo i fer la seva crítica. Un jurat donava un premi. Altres happenings van estar dedicats a "la cançó", a "la guitarra", i un es dedica a "la gallina", i va ser el més polèmic ja que, al final, la van matar tallant-li el coll amb un ganivet, i després es van vendre ous a duro i la gent els llençava contra tot i contra tots. Com a conseqüència d'aquesta acció que va ser denunciada, es va imposar una multa a l'establiment (Julián, 1986: 186).

El hecho de que artistas como Armand Cardona Torrandell o Francesc Artigau -que no forman parte de las filas del arte conceptual, sino que se mantienen en el estilo pictórico del realismo crítico- se impliquen en este tipo de prácticas, es una muestra más de que las acciones son un lugar común para los que, en un momento puntual, deciden experimentar.²⁴¹ Julián pone en evidencia la relación entre *happenings* y antifranquismo cuando subraya las señales secretas del propietario del bar, que intuía que lo que sucedería a continuación se apartaba de lo permitido por la ley.

Esta asociación también quedaba confirmada en el caso de la acción en las Ramblas *The Red Coat/ Some skin for everybody* de Nicola L -señalada en el capítulo segundo- que fue censurada por la policía por ser asociada a grupos antifranquistas. Estos ejemplos son significativos porque demuestran que las acciones se convirtieron en un medio alternativo para provocar una reacción entre el público. Además, estas organizaciones en locales nocturnos o lugares públicos ponen de relieve la existencia de una red de espacios construidos culturalmente, que suponen una ampliación de la resistencia "artística" clandestina y privada de la generación anterior.

Las clasificaciones del arte de acción descritas ponen de relieve esta ampliación y, como se puede observar, siguen diferentes criterios. Por un lado, el ordenamiento de Julián sigue un orden cronológico, es descriptivo porque su finalidad es informar sobre unas prácticas que han sido tratadas, hasta el momento de su publicación, de un modo fragmentario. Marchán Fiz distingue tres vertientes atendiendo a los intereses y las implicaciones políticas que motivan a los artistas, por ello utiliza los calificativos "accionismo templado, pacífico" para referirse a las posturas más moderadas y "terrorista" para los más comprometidos. Parcerisas hace una clasificación que atiende a las formas o medios en las que se presentan las acciones, por ello utiliza términos como "foto-performances", "transformismo" o "sub-

²⁴¹ Por ejemplo, Armand Cardona Torrandell es destacado por los personajes oscuros -asesinos, delincuentes, prostitutas- de sus pinturas.

sentidos". Teniendo en cuenta estos criterios a la hora de ordenar el discurrir del accionismo y, por otro lado, los datos históricos del apartado introductorio, considero que la manera de ordenar esta información debe atender, por un lado, a las motivaciones individuales de los artistas y, por otro lado, al grado de absorción de las influencias foráneas. Las razones que los motivan están en estrecha relación con las circunstancias señaladas en el apartado introductorio, es decir, con las condiciones que hacen que el engranaje del aparato político se desplace. La absorción de las influencias foráneas hace que los referentes de la historia del arte catalán queden arrinconados ante el entusiasmo, sobre todo, por las nuevas corrientes internacionales que están anunciando un cambio estructural que afecta a diferentes esferas, públicas y privadas, en todo el mundo. Esta importante influencia del exterior, reconocida por ellos, será cuestionada a partir de los primeros años.

De este modo, las actitudes básicas que encontramos siguen reproduciendo las mismas que caracteriza al movimiento antifranquista desde sus inicios, es decir, el exilio, la adaptación al marco legal y la rebelión contra el mismo. Como he apuntado, estas tres actitudes sufren variaciones dependiendo de la época en la que se reproducen, y lo que las caracteriza en los años setenta es la multiplicación de las migraciones temporales, la ambigüedad con respecto al marco legal a causa de las divisiones en el gobierno y el radicalismo de la rebelión contra el mismo. La clasificación que presento a continuación sigue este modelo triple de: acciones desde el exilio, acciones adaptadas al marco legal y acciones rebeldes contra el mismo.

4.2.1. El arte de acción en el exilio

En el siguiente apartado me acerco a los grupos que estuvieron más próximos de la influencia externa que tanto determinó al movimiento en sus inicios. Algunos de los artistas que decidieron iniciar su trayectoria cerca de los núcleos más innovadores, libres de censuras, fueron primero Joan Miró, Pablo Picasso, Salvador Dalí en EE.UU, después Joan Ponç en Brasil, ZAJ decide hacer una gira por Europa y EE.UU a partir de 1972. Sin embargo, estas salidas se redefinen a partir de los parámetros contextuales. Así, el exilio en los años setenta no es definitivo, ni una emergencia ante la posibilidad de exterminación de los republicanos,

comunistas y anarquistas de la posguerra, sino que es una alternativa. Con respecto al arte de acción catalán tenemos que señalar básicamente -como ya he expuesto-, dos destinos: París y Nueva York, y dos grupos: los *Catalanes de París* y el *Catalan Power* de Nueva York.

4.2.1.1. Los ceremoniales de *los Catalanes de París*

Con el apelativo *los Catalanes de París*, Cirici se refería a Antoni Miralda, Jaume Xifra, Joan Rabascall y Benet Rosell, y la francesa Dorothee Selz. Estaban afincados en París pero además algunos viajaban a Inglaterra, China, Nepal o Chile, lo que les convierte en la primera generación que empieza a viajar, no en busca de asilo político o económico, sino de respuestas que satisfagan sus curiosidades personales. Gracias a las becas concedidas en Barcelona, Rabascall y Miralda llegan a París en 1962. En 1965 viajan a Londres y visitan el ICA (*Institute of Contemporary Art*), donde conocieron el *pop* y el movimiento *hippy* inglés que está fuertemente influenciado por el norteamericano. Tras esta experiencia, vuelven a París y deciden organizar los primeros ceremoniales junto a Dorothee Selz y los catalanes Jaume Xifra y Benet Rosell.²⁴² En este esquema se resumen las principales acciones de este colectivo.

AÑO	ACCIÓN	LUGAR
1967	<i>La cólera de Arman llega hasta el final</i>	París
1969	<i>Noir, mauve & barbe à Papa</i>	American Center. París.
1969	Memorial	Centre Artistique. Verderonne
1969	<i>Rituel Blanc</i>	Saint Moritz. Suiza.
1970	<i>Fetê en blanc</i>	Centre Artistique. Verderonne
1971	Ritual en cuatro colores	-Festival de Kürten, Colonia -Parc Floral, París, Pavillon 12 -Ibiza
1971	<i>Fête des enfants</i>	Châtillon. París
1975	<i>États Allotròpiques (Xifra)</i>	París
1976	<i>Implicacions (Xifra)</i>	Galería G. Barcelona.

²⁴² Dorothee Selz es hija del crítico de arte Jean Selz, y se especializa en *Eat Art* que integran los ceremoniales.

Francia fue, desde los inicios de la dictadura, uno de los lugares predilectos de los catalanes que decidieron escapar del ambiente opresivo. La diferencia con los primeros exiliados, es que los *Catalanes de París* buscan un refugio temporal para satisfacer inquietudes personales, no por miedo o necesidad económica. También Antonio Angle de los *Gallots* habían entrado en contacto con la vanguardia en París a finales de los cincuenta, movido, según Cirici, por su interés por el *Nouveau Realisme*. Una década después, estas escasas migraciones motivadas por la curiosidad -y no por el miedo o la necesidad económica como era lo habitual- dejan de ser minoritarias y atraen a multitudes. La proximidad geográfica pero, sobre todo, la actividad artística, política y social alrededor del Mayo Francés hizo que el país vecino se convirtiera una en un centro de atracción, una vía de escape a la represión cultural.²⁴³ Algunos iban y venían para traer libros y películas prohibidas en España, otros se quedaban temporadas para estudiar, como era el caso de Carles Santos, Jaume Xifra, Fina Miralles, Àngels Ribè, Francesc Torres, Joan Rabascall, Benet Rosell o Antoni Miralda.²⁴⁴

Como he señalado, entonces se empezaba a reaccionar en contra de la política de De Gaulle por los violentos enfrentamientos en sus colonias -Vietnam primero y después Argelia- pero también con la población argelina residente en Francia; también la sociedad se posiciona en contra de las políticas sociales conservadoras, derivadas de la moral católica del presidente y asociadas a las medidas de control impuestas ante el clima de tensión internacional motivado por la *Guerra Fría*. Las primeras acciones de Jean Jacques Lebel, a principios de los sesenta, forman parte de la ebullición social e ideológica que germina en grupos sociales, como los obreros y los estudiantes, que se oponen a las políticas de De Gaulle y, al finalizar la década, ponen en jaque a uno de los países capitalistas más fuertes de toda Europa.

El poder del pueblo levantado ante el gobierno opresor, impacta y contagia a los catalanes, que venían de un país en el que estaba prohibido opinar sobre política. A pesar de que el dictador había declarado públicamente en 1969 que las cuentas de la guerra civil ya estaban saldadas, en la generación que había participado en la misma, aún predominaba el

²⁴³ Se ha de señalar que también fue una vía de escape en un sentido menos intelectual. Algunas personas, de diferente extracto social, pasaban la frontera para ver películas eróticas o pornográficas que en España estaban prohibidas.

²⁴⁴ Santos se fue a estudiar piano al conservatorio de París, Ribè sociología, Rabascall grabado, Xifra escultura, Benet Rosell teatro y cine, Miralda pedagogía.

miedo a los fusilamientos masivos. Aunque el panorama parecía ser más abierto y tolerante, en España aún se condenaba a muerte, por eso Francia aparecía como una imagen utópica, de una libertad que únicamente podía tener lugar en la imaginación.



Fig. 41. Los catalanes de París: (de izquierda a derecha) Jaume Xifra, Benet Rosell, Antoni Miralda, Dorothée Selz y Joan Rabascall en el American Center de París.

La libertad en Francia -a pesar de ser un concepto más amplio que en España- también estaba limitada por el gobierno conservador de De Gaulle. Los *Catalanes de París* se acogen al discurso crítico del marco del Mayo Francés que más tuvo en cuenta el papel del arte en la sociedad, es decir, al situacionismo. Sus acciones se organizan siguiendo esquemas próximos a los rituales religiosos -como si fueran fiestas temáticas, casi teatrales- e implican a una multitud de personas que se disfrazaba, comía, meditaba o danzaba al aire libre. Igual que Lebel, con ellas reproducen una crítica al nuevo modelo económico capitalista que coloniza la vida social, convirtiendo los individuos en mercancías intercambiables y a la sociedad en un espectáculo dirigido por los medios de comunicación.



Fig. 42. Tarjeta de invitación del *Ritual en quatre couleurs*, Fotograma de la película *Cérémonials* de Benet Rosell (1973) y fotografía de la elaboración de la comida de colores.

Los *Catalanes de París* reproducen, en general, la misma manera de entender el arte de acción que Lebel. Se adhieren al discurso situacionista y sus *ceremoniales* al aire libre ponen de manifiesto su rechazo a las galerías y, en general, a los círculos mercantiles del arte. Igual que Lebel, consideran que el arte había perdido su libertad- su potencial de transgresión- a causa de las leyes del mercado, del valor de cambio, del capital, que la habían alienado para su *espectáculo*. Con los *ceremoniales* estaban reproduciendo un modo de vida alternativo, apartado de los lugares consagrados al arte, y se identificaba con las prácticas del movimiento *hippy*.

Los viajes a Londres les permiten entender los contactos entre norteamericanos e ingleses, y en París los lazos de amistad que unen a Lebel con Kaprow, o con Julian Beck. Estas relaciones se expanden como la pólvora gracias también a los encuentros internacionales como DIAS de Londres (1966) o los *festivales Workshop de Libre expresión* en París (desde 1964).

Los *Catalanes de París* adoptan este modelo de vida contracultural que se expandió de Norteamérica a Europa, y que tenía como principal motivación la resistencia al modelo imperante de sociedad dirigida por el capital y los medios de comunicación. Perteneían a este sector que se escapa de los modelos morales conservadores para construir, de un modo figurado a través de los ceremoniales, otros modelos basados en una interpretación libre de principios anarquistas como la cooperación y la libertad (Fig.43).

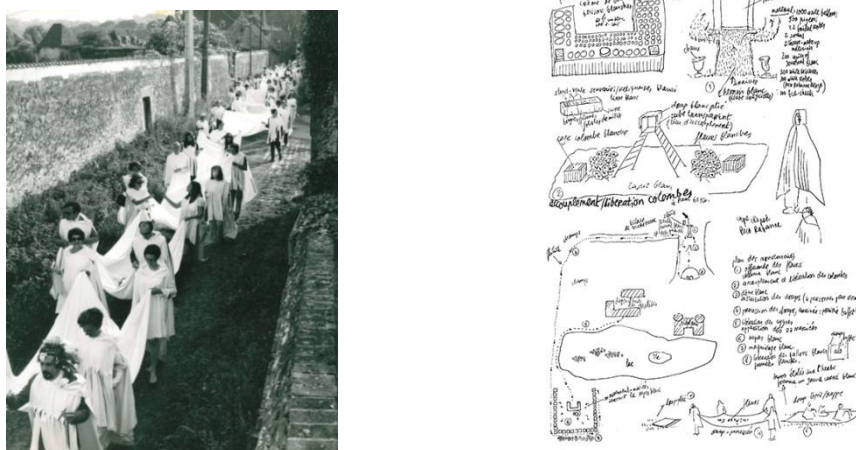


Fig. 43. Boceto y fotograma de la *Fête en blanc* (1970) del film de Benet Rosell *Cerimonials*.²⁴⁵



Fig. 43. *Happening* de Allan Kaprow, *Household* (1964).

Para entender los orígenes del grupo, Parcerisas señala que fue importante su relación con el crítico Pierre Restany -fundador del *Nouveau Realisme*- ya que ayudó a establecer los primeros contactos que darían lugar al colectivo (2007:371).²⁴⁶ Así, el origen aparece asociado a la transmisión de referentes por parte de Restany, a la experiencia londinense y la influencia del contexto francés. Por otro lado, el carácter participativo recuerda a las intervenciones en supermercados o transportes urbanos de Allan Kaprow y Wolf Vostell, porque también dirigían a los asistentes de sus *happenings*. Esta implicación y dirección de los espectadores en las acciones es una de las características más cuestionadas. Por ejemplo, la opinión de Bartolomeu Ferrando sobre Antoni Miralda, a su vez, coincide con la de *Fluxus* sobre Kaprow, señalada en el capítulo segundo (Marchán Fiz, 1990: 206). Ellos

²⁴⁵ *Cérémonials* es un documental de 1973 que recopila videos que realizaron entre 1967 y 1971.

²⁴⁶ Como he señalado en el capítulo tercero Restany es autor del manifiesto del *Nouveau réalisme* y también había sido citado como influencia de los *Gallots*.

consideran estas acciones, en las que el público es dirigido para participar, banales y vacías de significado. Ferrando apunta: A mi Miralda me interesa menos (...) tiene también acciones (...) eran acciones un poco flojas (...) de poca fuerza (...) hacía *happenings* así como muy festivos.²⁴⁷ *Fluxus* va más allá en esta crítica y acusa a Kaprow de formar parte de las instituciones culturales contra las que supuestamente se rebelaba el arte de acción. Los ceremoniales, igual que los *happenings* de Kaprow, son prácticas colectivas que unía a los jóvenes en experiencias místicas al aire libre y estaban asociadas al movimiento *hippy*.

4.2.1.2. El *Catalan Power*

Carles Santos utiliza el apelativo *Catalan Power* para referirse a los catalanes que entraban en el círculo conceptual de Nueva York en los albores de la década de los setenta.²⁴⁸ Muchos habían estado en París, pero se dieron cuenta que la centralidad de los nuevos movimientos culturales tenía su sede al otro lado del Atlántico.

Como he señalado, el ambiente cultural parisino está recibiendo referencias del contexto norteamericano de la mano de *The Living Theatre* en el marco del Mayo Francés, o de los escritores de la *generación beat*, que señalan esta nueva centralidad. La difusión de los referentes norteamericanos se inició con el expresionismo abstracto y ahora sigue su curso con nuevos referentes en teatro, música y arte conceptual en las muestras internacionales. Esta expansión de es lo que lleva a Cirici a comparar a Miralda con W.S. Burroughs, o a Lebel a traducir al francés las novelas de Allen Ginsberg.

La curiosidad generalizada por Norteamérica es promovida por los gobiernos que entran en su órbita en el contexto de la bipolaridad de la Guerra Fría. En España además se suma la necesidad de información propia de un país castrado por la censura, y esto es lo que hace que Antoni Muntadas, Àngels Ribé, Francesc Torres, Carles Santos, Antoni Miralda, Eugènia Balcells, entre otros, substituyan la utopía francesa por la norteamericana. Redirigen su atención a Nueva York y, poco a poco, entran en aquel mundo en el que el vacío moral y la

²⁴⁷ Véase Anexo 4. « Entrevista a Bartolomeu Ferrando ».

²⁴⁸ Por ejemplo, Àngels Ribé expuso en Nueva York en los años setenta al lado de Vito Acconci, Laurie Anderson, Gordon Matta-Clark y Martha Wilson, entre otros.

desconfianza hacia el gobierno -paternalista e imperialista- se habían impuesto más temprano. Se unen a aquellos que también buscan alternativas, reexaminan la cultura y la sociedad de la generación que les precede y crean redes de espacios alternativos en las que ponen en funcionamiento un nuevo sistema de valores.

Son seguidores de la *generación beat* por el desencanto que reproducen ante la moral conservadora, la complacencia del sistema neocapitalista y las políticas represoras contra los comunistas. Estos valores conservadores limitan los derechos de los negros, las mujeres, los homosexuales y, por ello, esta generación protagoniza un movimiento contestatario que los reivindica y propone modos de vida y códigos de comunicación alternativos a los mismos. Carlos Santos se interesa por esta revisión y recuerda el impacto que le produjeron las discusiones sobre el concepto arte y las acciones espontáneas en los *lofts* de Nueva York. Este ambiente lo podía relacionar con lo que sucedía en Barcelona en la casa de Tàpies o en la casa Gomis, pero la diferencia era que lo contracultural en Nueva York no era un movimiento privado a unos pocos, sino masivo, que afectaba a un sector más amplio.

Como he señalado en el segundo capítulo, lo que sorprendió de Nueva York era el aperturismo de las propuestas porque, aunque recordaban al marco francés por erigirse en contra de cuestiones semejantes como la industria cultural, la diferencia era la ausencia de herencias y dependencias con las vanguardias de principios de siglo. En Europa, cuando se plantea la ruptura con el sistema dominante se hace a partir de referencias a casos anteriores, como hicieron Lebel con respecto a André Bretón o Portabella y Santos con Tàpies y Brossa. En Nueva York no hay pies forzados y la ruptura con la generación anterior se hace sin dramatismos, de un modo tajante. La sensación de construir un nuevo lenguaje era plena y estaba ligada al contexto, a la red de interferencias diversas, de proyectos y discusiones que se daban en la red de circuitos alternativos creados en ese momento. En este sentido Torres afirma:

Per a mi Amèrica era una cosa màgica. La primera sensació que vaig tenir en arribar al Estats Units va ser, efectivament, que m'havia tret una llosa de sobre. Allà es treballava molt però els resultats són tangibles, la qual cosa és bastant més difícil a Europa. Com que és un país sense història, tot s'ha hagut de fer de cap i de nou, per l'acció directa i a partir de la voluntat individual (...) la història és el tirà més gran; imprimeix caràcter, dona profunditat i pes específic a l'esperit però, alhora, tendeix a crear determinisme i fatalisme (Macià, 1992: 216).

Los catalanes captan la especificidad neoyorquina y lo ponen de manifiesto en sus acciones. Con ello enriquecen el movimiento catalán porque, a pesar de las distancias, estuvieron estrechamente vinculados. Hicieron de puente entre los dos contextos por medio de cartas, breves vueltas, pero sobre todo a través de sus trabajos, que tienen la impronta de haber pasado, en su período formativo, por el centro del arte conceptual.

Francesc Torres y Àngels Ribé trabajan en París como asistentes del escultor Piotr Kowalski y, aunque coinciden en espacio y tiempo con los Catalanes de París no aparece asociado a sus *ceremoniales*. Después de la etapa parisina (1967- 1969) vuelven a Barcelona, y en 1972 deciden irse, primero a Chicago y después a Nueva York. Fundamentalmente las fuentes para el estudio de Francesc Torres son los catálogos *La cabeza del dragón* (1991) *Dacapo* (2008), *Circuitos cerrados* (2000) y la entrevista con David Pérez en la Universidad Politécnica de Valencia (2008). Para el estudio de Àngels Ribé, las fuentes han sido el catálogo editado por el MACBA (2011) y la entrevista de ELAA (2011). En ambos casos, he tenido en cuenta las aportaciones de Pilar Parcerisas (2007), Inmaculada Julián (1986), Teresa Camps (1988).

En un momento en el que en Catalunya había un ambiente de agitación en contra del gobierno, Francesc Torres se inscribe en un programa de intercambio académico en Chicago y se traslada a la cuna del arte conceptual. Este cuadro incluye algunas de sus acciones e instalaciones.

AÑO	ACCIONES	LUGAR
1969	<i>Suspension nº 2 (aire –helio)</i>	Barcelona
1972	<i>Euclides i els coloms</i>	Barcelona
1972	<i>Tracing a Diagonal</i>	Chicago
1973	<i>Elemental considerations</i>	Chicago
1973	<i>Chicago Recognition (You see what you think you see)</i>	N.A.M.E. Gallery. Chicago
1973	<i>Perceptual analysis of the three dimensions</i>	Chicago
1973	<i>Occupation of a given space through a human action</i>	<i>Two Illinois Center de Chicago</i>
1974	<i>Image's identity</i>	<i>Vehicule Art, Montreal. Canadá.</i>
1974	<i>An attemp to decondition myself</i>	<i>Vehicule Art, Montreal Canadá.</i>
1974	<i>I'm looking at you from Behind</i>	<i>Vehicule Art. Montreal. Canadá.</i>

1974	<i>Mental dirt is not as easy to clean up as bodily dirt</i>	Vehicule Art. Montreal. Canadá.
1975	<i>Almost like sleeping</i>	Artitst space, Nueva York
1975	<i>Psicokinesis</i>	M.O.C.A. Chicago
1975	<i>Drawing Piece</i>	M.O.C.A. Chicago
1975	<i>Personal Interseptions</i>	112 Greene Street. Nueva York
1975	<i>Under the kitchen table</i>	Nueva York

Al lado de Àngels Ribé, y de la mano del escultor y matemático Piotr Kowalski, Torres concibe sus primeras obras a partir de una reflexión sobre los condicionamientos de la percepción y, para evidenciar este condicionamiento, toma como modelo las formas de la naturaleza, materiales naturales y fenómenos físicos. *Suspensión nº 2 (aire helio)* es un ejemplo de esta etapa inicial, y recuerda a los elementos flotantes que Lebel introdujo en uno de los *Festivales de la Libre Expresión*, y también a los inflables de Josep Posantí, esos grandes globos que impactan en el paisaje de Granollers, Ibiza y Cadaqués (Fig. 44).



Fig. 44. Jean Jacques Lebel, *Sunlove with the Soft Machine*, IV Festival de la libre expresión. 1967. Francesc Torres, *Suspensión no.2 (Aire helio)*, Barcelona. 1969.

Fenómenos físicos como la flotación del aire en el espacio son utilizados para subrayar la importancia de la ubicación y las condiciones de los objetos en el espacio, porque son las que determinan la percepción de los mismos. Esta es la idea que Torres reproduce en acciones como *Perceptual analysis of the three dimensions*, *An attempt to decondition myself* o *Occupation of a given space through a human action*. En esta última vuelve a utilizar la

flotación del aire en el espacio y, para ello, infla centenares de bolsitas de plástico que se desplazan por la sala. Torres explica que había una intención de:

Emplear la acción humana como objeto, dándole significado en relación con el espacio que ocupa y analizando perceptivamente la relación de este resultado con la ubicación (galería, edificio, etc.) (Hanhardt, 1991: 53).

Reproduce la premisa teórica del conceptual, que señala que lo que percibimos con los sentidos -que llamamos realidad- no existe *a priori* como una unidad que se pueda conocer, sino que es relativa y, depende, en último término, de los condicionantes del momento y el lugar en el que se produce la percepción. Algo invisible como el gas noble o el oxígeno se hacen visibles si los demarcamos en un espacio -un globo o una bolsita- , de otro modo su existencia sería imperceptible. Las acciones de Torres se apartan del carácter participativo de los *ceremoniales*, sin embargo también aparecen relacionadas con los rituales. Por ejemplo, Bartomeu Marí afirma que en la acción *An Attempt to decondition myself* (Fig. 45) revela un ritual iniciático:

Escenifiquen precisament un moment de canvi de paradigma a través d'una acció que revela un ritual iniciàtic, a An Attempt to decondition myself l'artista disposa d'una acció on, essencialment, beurà alcohol fins a perdre el conexement per intoxicació etílica (...) La necessitat de realitzar accions doloroses o extàtiques per a adquirir una condició superior (o diferent) de l'ésser, és un tema habitual des dels inicis de la història de les civilitzacions i s'ha integrat en el sentiment religiós. Torres, però, no actua per motivacions místiques sinó socials. El seu és un ritus que sembla denunciar les condicions d'una cultura de la hipocresia, tal com desenvolupa en obres posteriors (Torres, 1996: 12)

El ritual de Torres es solitario -no implica una multitud dirigida como los *ceremoniales*- y consiste en someterse a la intoxicación etílica para librarse de los condicionamientos aprendidos. Aquí el alcohol asume la función de los psicotrópicos, es decir, la de liberar al inconsciente de las cadenas de la moral social. Con cambio de paradigma, Marí se refiere a un profundo proceso de transformación histórico en que aparecen nuevos grupos sociales, nuevas formas de autoridad y la constitución de nuevos valores, que cuestionan la idea de progreso, el avance científico y tecnológico.

A partir de esta reflexión general sobre los condicionamientos del oxígeno o de las personas, Torres dirigió su discurso hacia temas más concretos. *Under the kitchen table* o *Almost like sleeping* son acciones en las que da un paso más en su discurso sobre las condiciones de la percepción como fuente de conocimiento. Si hasta ahora había afirmado que nuestra realidad es aquello que podemos ver y esto, a su vez, está condicionado por el

lugar que ocupamos en el espacio; ahora pone como ejemplo los condicionantes que a él mismo le han determinado de manera definitiva. Estas acciones aportan información precisa sobre las circunstancias de Catalunya y la política opresora del gobierno franquista. Parcerisas las clasifica como ejemplos del arte del comportamiento, porque reproducen *estructuras de los mecanismos sociales del comportamiento humano* y:

Le servirían de autoanálisis biográfico, a través del recuerdo y la liberación de fantasmas familiares de una infancia y adolescencia vividas en el seno de una familia marcada por la Guerra Civil, su posición republicana y el estraperlo (Parcerisas, 2007: 126).

Los aspectos autobiográficos sirven para hacer una crítica a las estructuras de poder político, moral y familiar que le han condicionado personalmente. Aquí evidencia la importancia de las condiciones de emergencia -políticas, culturales, familiares- porque son las que construyen el inconsciente colectivo e individual de las personas. Por ejemplo, en *Almost like sleeping* estos condicionantes particulares que denuncia, estaban identificados con dos fotografías que presidían el espacio: la de su abuelo y la de Franco. Torres transforma el telón de fondo histórico del delicado puente que une al tardofranquismo con la democracia, en el tema principal. La tranquilidad que le ha dado percibir las cosas con cierta distancia, le permite analizar con detenimiento este contexto y exponer sus críticas de un modo directo y abierto.

La distancia que le permite su estancia en EE.UU determina el modo, la forma de construir sus acciones. Además de elaborarlas como proyectos, como exigía el contexto neoyorkino, Torres asegura que empezó a hacer "acciones a la Anglosajona" (Del Fresno, 2011). Por ejemplo, la acción *An Attempt to decondition myself*, mencionada más arriba, recuerda a la acción *Gordon`s Makes Us Drun*, o la exposición *Smashed* (1972) de G&G, en la que los ingleses mostraban diferentes fases del estado de embriaguez en una noche. En la acción *Gordon`s Makes Us Drun* sus expresiones inexpresivas y declaraciones repetitivas, crean una escena absurda sobre la identidad, la nacionalidad y la rigidez del comportamiento inglés (Fig. 45).



Fig. 45. Francesc Torres, *An Attempt to decondition myself*, 1974. *Gordon's Makes Us Drun* de G&G. 1972.

Otro ejemplo de coincidencia formal “a la anglosajona” es *Under the kitchen table* (1975) con respecto a *Seedbed* (1972) de Acconci. En este caso presenta paralelismos formales porque en ambos trabajos se recurre a la masturbación, como acto de rebeldía, que sirve para hacer una denuncia. Pero mientras Acconci critica el deseo de adquisición de sensaciones en el tradicional mercado del arte -porque los espectadores invierten estimulados únicamente por sus sentidos-; Torres alude a la represión sexual que impone la moral católica del franquismo (Fig. 46).

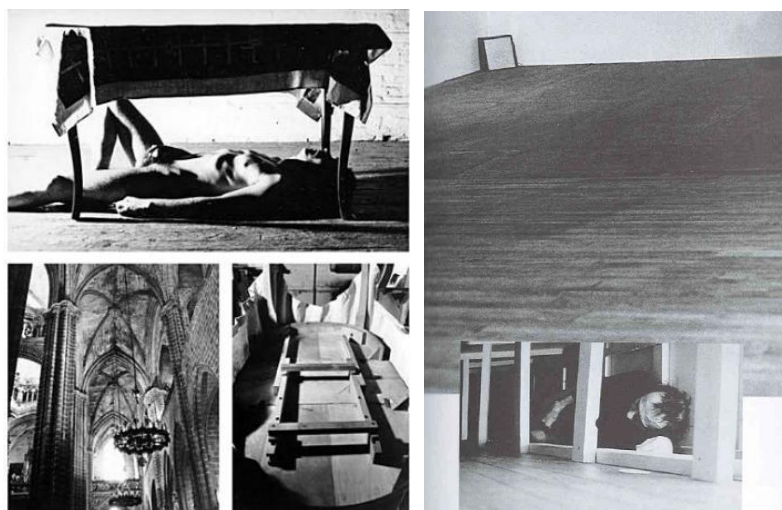


Fig. 46. Francesc Torres. *Under the kitchen table*. 1975.
Vito Acconci. *Seedbed*, 1972.

Su interés por visibilizar la represión de la época franquista en todas sus dimensiones llega épocas recientes. Como a Antoni Abad, el desprecio por la dictadura y el modelo social derivado del capitalismo tardío, le ha llevado a rescatar la memoria histórica que las po-

líticas culturales de los gobiernos democráticos se empeñan en enterrar.²⁴⁹ Torres hace hincapié - tanto en sus artículos como en sus obras- en la idea de pérdida de la memoria histórica que ocupó buena parte del debate público a principios del siglo XXI (Prat, 2003: 125-134). Esta pérdida supone el olvido de esos condicionantes que tanto se interesó por visibilizar en sus acciones en los años setenta. En este sentido Victoria Combalía afirma que:

Creyó también en el marxismo y “perdió la fe” como tantos otros de nuestra generación, al observar la metamorfosis de un ideal emancipatorio en un totalitarismo de alambrada (Torres: 2000).

Visibiliza los condicionantes porque modifican, pero también reprimen, y en definitiva, aportan el significado último de la realidad percibida. De modo que, el sentido último de los objetos o la esencia de las personas son relativos, no se dan *a priori*, porque dependen de esos condicionantes que, normalmente, están ligados a las estructuras de poder. Estas ideas son una constante en los círculos intelectuales de la época y suponen una ruptura con la ciencia positivista y la dialéctica comunista. Por ejemplo, el relativismo que deriva de la percepción, defendido como fuente de conocimiento por autores como Merleau Ponty, es una constante en sus acciones. Por otro lado, la decepción que provoca el comunismo en el marco de la Guerra Fría, responde a hechos puntuales como el descubrimiento de los crímenes de guerra de Stalin o la ocupación de los tanques rusos en Praga en la primavera de 1968, porque contribuyen a la desmitificación de este modelo de estado como alternativa al capitalismo tardío. El comunismo como un modelo de gobierno igualitario en el que se reparten las riquezas a partir de sistemas de producción basados en la cooperación, resultó ser inviable porque también estaba manipulado por las élites. En Catalunya a este desencanto generalizado de los intelectuales de izquierdas, se suma el de

²⁴⁹ En el capítulo tercero con respecto a la *Dansa de l'afusellament* de Sobré cito el trabajo de Francesc Abab el *Camp de la Bota*. Este trabajo está en la misma línea que *Plus Ultra* (Kunstforum, Nationalgalerie, Berlín, 1988), *Dromos Indiana* (Indiana State Museum, Indianapolis, Indiana, 1989) o *Cincuenta llovias* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991) de Torres. Por ejemplo, en la instalación *Oscura es la habitación donde dormimos* -presentada en septiembre del 2007 en el International Center of Photography de Nueva York, hace hincapié en cuestiones históricas que las políticas gubernamentales han tratado de encubrir. Aquí el lugar elegido es una fosa común de Villamayor de los Montes, a las afueras de Burgos, donde durante la noche del catorce de septiembre de 1936, cuarenta y seis civiles que apoyaban al Gobierno republicano fueron asesinados y enterrados en una fosa común. La instalación cuenta con un reloj de bolsillo enterrado con su dueño y veintinueve fotografías que Francesc Torres hizo sobre la recuperación de los restos, dirigida por un equipo de arqueólogos, antropólogos y examinadores médicos de la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad del País Vasco. Este interés por la recuperación de la historia de España ha sido apartado tras la caída de la dictadura con la intención de construir un nuevo gobierno libre de rencores históricos. Con el pretexto de salvaguardar la paz, se han condenado al olvido este tema hasta que se aprueba la ley de la memoria histórica el 13 de octubre de 2007.

la transición democrática, que dejó sin expectativas a los sectores más comprometidos en la lucha antifranquista.

Como he indicado más arriba, Àngels Ribé aprende el oficio al lado de Francesc Torres en París. Quizás por ello, sus primeras obras responden a un modo similar de entender la escultura. Igual que Torres, Ribé se interesa por elementos naturales como la luz, el agua, el aire y por el lugar que éstos ocupan en el espacio. La idea de descontextualizar para subrayar la importancia del contexto como elemento definitorio del mundo cognoscible es también fruto del impacto de los estudios sobre la percepción aplicados al arte. Como en el caso de Torres, podemos distinguir dos tipos de acciones: las que se ocupan de temas generales como este, que afectan a la especie humana en su relación con el mundo -a las que Ribé se refiere como acciones con las que mira hacia fuera- y las acciones introvertidas con las que mira hacia dentro y exponen temas de carácter autobiográfico. Este es el cuadro resumen de las acciones:

Año	Acción	Lugar
1969	<i>Laberint</i>	Centre Artístique de Verderonne. París
1969	<i>Acció al parc</i>	Parque de Montriuge, París.
1972	<i>Transport d'un raig de llum</i>	Muestra 1.219m3. Vilanova de la Roca
1972	<i>Ombra-corda</i>	<i>Comunicació Actual Hospitalet</i>
1973	<i>Three points</i>	
1973	<i>Relation between the position of a particular body</i>	Studio Works, Chicago
1973	<i>Geometría invisible</i>	MACBA
1973	<i>Six Possibilities of Occupying a Given Space</i>	MACBA
1973	<i>Perception of the Cardinality of Chicago</i>	Museum of Contemporary Art. Chicago.
1974	<i>Chicago</i>	N.A.M.E. Gallery. Chicago
1974	<i>Real-Real/ Real-False</i>	N.A.M.E. Gallery. Chicago
1974	<i>Estimulus/Reaction</i>	<i>Vehicule Art.</i> Montreal. Canadá.
1975	<i>Two Main subjective Points on an Objective Trajectory</i>	3 Mercer St. Gallery . Nueva York
1976	<i>Work is the effort against resistance</i>	Nueva York
1977	<i>Comptar amb els dits o la feina que s'ha d'acabar</i>	West Side Highway. Nueva York
1977	<i>Can't go home</i>	Space Gallery. Nueva York
1977	<i>Amagueu les nines que venen el lladres</i>	Galería G. Barcelona
1978	<i>Demà encara plourà, que els elefants tinguin ...</i>	Fundació Miró. Barcelona.

Laberint, *Acció al parc*, *Transport d'un raig de llum*, *Ombra-corda* relacionan la figura humana con diversos elementos como tubos, láminas de plástico, reflejos de luz, sombras.²⁵⁰ Estas relaciones tienen en cuenta la geometría - *Laberint*- y leyes físicas como la gravedad - *Relation between the position of a particular body* - y han sido relacionadas por los críticos con el minimalismo norteamericano, concretamente con Robert Morris o Denis Oppenheim, y con los ingleses Walter de Maria y Richard Long (Parcerisas, 2007). Por ejemplo, Teresa Grandas alude al interés generalizado en la época por la forma laberíntica utilizada en diferentes contextos y relaciona el recorrido que Ribé propone en Verderonne, con la obra *Spiral Labyrinth* (1963) del grupo situacionista escandinavo *Co-Ritus*, y también con el concepto "entornos pluriartísticos" de Frank Popper (Grandas, 141).²⁵¹ A esta relación podríamos añadir el *Spiral Jetty* de Robert Smithson, el *laberinto* de Robert Morris (1974) o *Corredor* de Bruce Nauman (1968-1970), porque en todos ellos el espectador está dirigido por un camino laberíntico proyectado por el artista. La idea del recorrido vuelve a repetirse en Ribé en las acciones *Two Main subjective Points on an Objective Trajectory* y *Transport d'un raig de llum* (Fig. 47), que configuran espacios discursivos de contenidos psicológicos y sociales que refuerzan el nuevo marco epistemológico (Grandas, 2011: 140).²⁵² Por ejemplo, el laberinto sería un espacio construido para la acción, manipulado como un espacio arquitectónico para brindarle al espectador una experiencia nueva.²⁵³ Se trata, como en Torres, pero también en John Cage, Allan Kaprow, Vito Acconci, de priorizar la experiencia como fuente de conocimiento.

²⁵⁰ Como he señalado en la introducción a este apartado ni Àngels Ribé ni Francesc Torres coincidieron con los *Catalanes de París*, sin embargo la acción *Laberint* fue realizada en el castillo y centro artístico de Verderonne, donde los *Catalanes de París* realizaron *Memorial* el mismo año 1969, y *Fetè en blanc* en 1970.

²⁵¹ Popper con entorno pluriartísticos se refiere al conjunto de prácticas derivadas de los *happenings* de Cage, Kaprow o Fluxus, que Maciunas definía como teatro barroco pluriexpresivo, y Popper como una (con) fusión entre música, teatro, pintura, danza y escultura (Popper, 1989: 113).

²⁵² Grandas apunta como posible influencia en Ribé de revistas como *Arts Magazinem* o *Art International* 1967 en la que se reflejaba el debate en el seno del minimalismo en Nueva York sobre el alcance simbólico de las esculturas. En la entrevista de ELAA 2011 (Girona) Ribé afirma que antes de hacer *Laberint* le cayó en las manos la revista *Art Forum Robbo*. Estas consideraciones confirman, como he señalado en el capítulo segundo, el impacto de las revistas internacionales en la trayectoria de los artistas.

²⁵³ En este sentido Grandas compara estos trabajos de Ribé con la idea de espacio social de Henri Lefebvre. También está en relación con las construcciones efímeras de las cúpulas de plástico en los Encuentros de Pamplona o la *Instant City* de Ibiza en 1971.



Fig. 47. *Transport d'un raig de llum*, 1972. Fotografía de una acción filmada. Muestra 1.219m3. Vilanova de la Roca.

También Torres en la acción *I'm looking at you from Behind* (Fig. 49) propone al espectador un recorrido como juego semántico, como si se tratara de un ejercicio de lógica. La primera reacción del público al leer en el cartel "*I look in the back*" colocado en la pared, es la de girarse inmediatamente. La cámara registra estas reacciones diversas ante el cartel y la fotografía del artista, en primer plano en frente, que, de algún modo, les recuerda que están siendo vigilados. Este tipo de instalación, como se puede comprobar en capítulo segundo, está relacionada con las de Vito Acconci o con obras como *Corredor* de Bruce Nauman. En general en el contexto neoyorkino hay una tendencia a trasladar la experiencia al espectador para proponer una reflexión sobre el control y la vigilancia que ejercen las estructuras de poder sobre los individuos.



Fig. 49. Francesc Torres. *I'm looking at you from Behind*. Montreal. 1974.

Según Teresa Grandas, las primeras obras de Ribé son entendidas como espacios para la experimentación epistemológica, porque funcionan como una representación de ese nuevo marco de significados que rompe con la red anterior. Forman parte de un proceso que tiene como objetivo desplazar las formas tradicionales del arte -poesía, pintura, escultura- por experiencias subjetivas, *in situ*, a partir de la creación de situaciones. Un proceso que, en

Ribé, se inicia con la descontextualización de los elementos de la naturaleza y continúa con la desmaterialización a partir de formas efímeras en las que involucra su cuerpo. Igual que Torres, adopta la forma *anglosajona* que está presente en su atención a la geometría, las relaciones matemáticas y físicas entre los elementos.²⁵⁴ Por ejemplo en *Three points*, con un cordón tensado proyecta una sombra con la construye las variantes de un triángulo. Su cuerpo se convierte en el lado vertical de los triángulos que se van formando a medida que ella se desplaza en el espacio (Balsach, 1985). El cuerpo de Ribé aquí actúa como una forma más en el espacio, que le ayuda a visibilizar el volumen y las dimensiones matemáticas. Estas formas efímeras de fenómenos físicos incluso se vuelven invisibles como las que dibuja con la mirada en la acción *Invisible Geometry 3* (Fig. 48).



Fig. 48. Angels Ribé delante de su obra *Invisible Geometry 3* (1973). 2 fotografías 43,2x60, 8 cm. MACBA.

Antes de optar por el *videoart*, Antoni Muntadas formó parte de ese *Catalan Power* con diversas acciones, que presentó en Barcelona, Nueva York, Londres, Buenos Aires, Kassel, Ibiza:

AÑO	ACCIÓN	LUGAR
1971	<i>Homenatge a Picasso</i>	Rambles, Urgell, Consell de Cent y galería Aquitània. Barcelona.
1971	Manipulables	Galería Vandrés. Madrid.
1971	<i>Acciones subsensoriales</i>	1219 m3. Vilanova de la Roca
1971	<i>Piano táctil, poema táctil,</i>	Barcelona
1971	<i>Vacuflex</i>	Ibiza, cala de San Miguel
1972	<i>Sendero táctil en Formes al carrer</i> <i>Estructura táctil mòvil</i>	Galería Aquitània. Barcelona
1972	<i>Reconoeixement subsensorial del cos</i>	Barcelona, Londres, Buenos Aires, Duseeldorf (film)

²⁵⁴ También en esta atención por las concepciones matemáticas y geométricas de la naturaleza pudo influir que su maestro el escultor Piotr Kowalski fuese matemático y colaborador de la NASA.

1972	<i>Localització Bosses</i>	Nova York
1972	<i>Acció Bosses</i>	Wall Street. Nova York
1972	<i>Accions. Comportaments incoscient</i>	Nova York (fotografía y video)
1972	<i>West Side</i>	Nova York
1972	<i>Sensorial way</i>	85 Franklin Street. Nova York
1972	<i>Propostes</i>	Los Ángeles y Barcelona
1972	<i>Experiència nº5</i>	Escola Eina. Barcelona
1972	Polución audiovisual (instalación)	Encuentros de Pamplona
1972	<i>Mano- pelota -pared</i>	1219 m3. Vilanova de la Roca
1972	<i>4x umformung. Reconexement de l'espai</i>	Documenta 5. Kassel. Alemania.
1973	<i>Concert sensorial</i>	Prada y Barcelona
1973	<i>Art =Life</i>	Nova York
1973	<i>Mercats</i>	Barcelona, Nueva York, Marraquech, Oaxaca
1974	Diario	Galería Vandrés

Las acciones formaron parte de una etapa experimental que abandonaría pronto. En ellas, se centra, sobre todo, en la recuperación de los sentidos como el olfato, el tacto o el gusto, que consideraba infravalorados con respecto a la vista y el oído. Igual que John Cage, observó que unos sentidos eran arrinconados a favor de otros y puso de relieve este desplazamiento causado por el impacto que provocan los medios de comunicación. A partir de la utilización de iconos de la mitología contemporánea - la actriz Mónica Vitti o James Bond- se plantea el tema del control social a partir del consumo y la publicidad. Se inició a mediados de los sesenta con estas obras cercanas al *pop art*, con las que evidencia ese impactoy después, con las acciones sensoriales, manifiesta su rechazo al mismo.

Pretendía subrayar la importancia de los sentidos que no eran alcanzados por los mecanismos de control, es decir, el olfato, el gusto y el tacto. Esos dirigismos de propaganda consumista y política que, como he señalado en el apartado introductorio, se manifestaban a través de iniciativas estatales como la expansión de las redes de *teleclubs* en las zonas rurales, y las acciones de Muntadas constituyen un ataque son a esta manipulación que ejerce el régimen a través de los nuevos medios de comunicación audiovisual, sobre todo, la televisión. En 1971, para explicar la desventaja de unos sentidos sobre otros señaló:

Partiendo de que la sensibilidad humana está muy relacionada con los sentidos en cuanto a efectos estéticos se refiere, podemos definir que nuestra sensibilidad no está del todo desarrollada. Sentidos tales como olfato, tacto y gusto (subsensidos) deben tener igual oportunidad de desarrollo que los sentidos audiovisuales (Parcerisas, 2007: 121).

Estos sentidos “inferiores” están atrofiados por falta de utilización y su potenciación posibilitaría una nueva estética, por eso propone *acciones subsensoriales*, *Sendero táctil*,

Reconeixement subsensorial del cos. Las acciones en el paredón de su finca en Vilanova de la Roca, donde se realizaron las dos muestras *1.219 m3*, giran en torno a esta idea. En la primera ocasión trece personas con los ojos vendados, reconocen mediante el tacto diferentes materiales como papel, hojas, redes de metal, plantas, arena. Tienen como un carácter didáctico, de reorientación o reeducación de los sentidos, para evitar caer en la pasividad de la sociedad del consumo operada a través de medios audiovisuales. En la exposición *Propostes* plantea la realización de:

Accions de sentir el pols, sentir els batecs del cor, menjar fruita, beure un got d'aigua, examinar les emprentes digitals amb un lent d'augment, tallar-se una unglia, olorar i tastar una píndola, olorar una gota d'essència d'eucaliptus (Macià, 1992: 178).

En 1971 reside en Nueva York, en Boston y colabora con el Centro de Estudios Visuales de Massachusetts y, como se puede apreciar en la tabla resumen de sus acciones, las idas y venidas a Barcelona son continuas. Igual que Torres y Ribé, su discurso se construye en torno a la idea de la percepción como motor de la realidad. En esta etapa formativa entiende los sentidos -sobre todo los menos utilizados- como la base de los fenómenos perceptivos. Poco a poco, esta reflexión se desplaza hacia las posibilidades de la comunicación o incomunicación a partir de los procesos de emisión y recepción de mensajes. Igual que Torres en acciones como *I'm looking at you from Behind*, Muntadas investiga el sistema de relaciones entre los seres humanos, la sociedad y los mecanismos de poder. A partir de ideas que Alexandre Cirici enmarcaba en el arte sociológico, basadas, fundamentalmente, en las teorías de Umberto Eco y Roland Barthes, Muntadas entendió la práctica artística como un territorio alternativo al sistema dominante, un *arma de lucha ideológica* (García Sevilla, 1976: 20).



Fig. 50. Antoni Muntadas con los *Catalanes de París* en *Ceremonial y Vacuflex-3*, Ibiza, 1971., y “*4x umformung. Reconoxement de l’espai* en V Documenta de Kassel. Agosto, 1972.

El tema recurrente de Muntadas en los primeros *collages*, las acciones y después las instalaciones es evidenciar la manipulación de la información por parte del poder. Se convertirá en uno de los primeros artistas de la instalación de video en España con técnicas basadas en la confrontación, yuxtaposiciones, contrastes marcados de palabras e imágenes, que tienen como objetivo destapar el sistema de control -de consumo y vigilancia- que derrumba la barrera que separa lo público de lo privado y anula la libertad de elegir, a cambio de protección y seguridad (Bonet, 1988:51). Las cámaras y monitores de sus instalaciones ponen al descubierto las características de la sociedad de la vigilancia analizada por autores como Michael Foucault.²⁵⁵

Francesc Abad pasa unos meses en Nueva York en 1972 y a partir de entonces -como Torres, Ribé, Muntadas y Santos- empieza a vincular la *forma anglosajona* a las problemáticas del tardofranquismo. Todos desplazan el debate sobre los circuitos artísticos y las relaciones entre emisor y receptor, para centrarse en temas de carácter social y político concretos. La experiencia en Nueva York va ser difícil de asimilar, y esta especie de desequilibrio provocado por el impacto del contexto norteamericano lo explica del siguiente modo:

²⁵⁵ Este sistema de control tiene sus bases en las sociedades comunistas como puso de relieve George Orwell en la novela *1984*, sin embargo han sido adaptadas a las sociedades del capitalismo tardío. La diferencia radica en que, en las primeras, el control es ejercido por el Estado -como en los regímenes dictatoriales- mientras que en las segundas son las leyes y los intereses del mercado los que lo dirigen. El *Gran Hermano* que vigila las pautas de consumo y comportamiento a través de cámaras y estudios estadísticos, pervive en España después de la dictadura pero ha tomado nuevas formas, y su identificación se torna compleja. Muntadas trata de identificarla a través de trabajos como por ejemplo *Televisió* (1980), una instalación en la que alterna, sobre una pantalla de televisión apagada, la proyección de fragmentos de telediarios con la de diapositivas de anuncios publicitarios.

Tota aquesta informació ha anat prenent cos al cap dels anys, però aleshores, el 1972, era una cosa totalment nova per a mí, sobretot l'art de la idea. Aixó sí: aquestes practiques van fer que veiés un camí de sortida a tot el que jo feia (Maciá, 1992: 110).

Cuando volvió de Nueva York sintió la necesidad, como muchos otros, de empezar de cero, deshacerse de todos los pies forzados que supone la concepción artística tradicional. El siguiente cuadro resume las acciones de este período inicial:

AÑO	TÍTULO	LUGAR
1972	<i>Sense títol</i>	1219 m3.Vilanova de la Roca
1972	<i>Medicions de l'espai</i>	Documenta de Kassel
1972	<i>Delimitació d'un espai</i>	Sant Llorenç Savall
1972	<i>Comprovar un paisatge</i>	Sant Llorenç de Munt
1972	<i>Delante/ Detrás-Posición normal/ Posición anormal</i>	
1972	<i>Terra-llum</i>	
1972	<i>Medicions del cos (pecas) Davant/Darrera-Posició normal</i>	<i>Informació d'Art Concepte. Terrasa Comunicació Actual Hospitalet</i>
1972	<i>Procés transformació, Peça acció</i>	<i>Informació d'Art Concepte. Terrasa</i>
1973	<i>Delimitació en circle</i>	Vacarisas
1973	<i>Rastre</i>	Castelldefels
1973	<i>Peça-forma</i>	<i>Informació d'Art Concepte. Banyoles.</i>
1972- 1973	<i>Documentos III: Tierra, aire, agua, fuego</i>	Terrasa. Colegio de Arquitectos de Valencia. Galería Juana de Aizpuru de Sevilla
1973	<i>Acción de una tira de papel en el aire, tierra y agua</i>	Castelldefels
1973	<i>Medición circular</i>	Universidad de verano de Prada
1977	<i>Crónica d'una situació</i>	<i>Grup Pravda. Terrasa</i>

Acotar el espacio, medirlo, inspeccionar sus condiciones es una de las formas heredadas de los norteamericanos que se repite también en las acciones de Abad. Es uno de los aspectos identificables con el arte conceptual porque parte de la premisa de que, si las circunstancias determinan al ser humano es necesario primero conocerlas de un modo empírico, delimitarlas bien. Esta herencia norteamericana se notó por ejemplo en *Documentos III: Tierra, aire, agua, fuego*, concretamente en el cartel que anunciaba las acciones, porque reproducía las definiciones de los cuatro elementos siguiendo la concepción de tautología de Joseph Kosuth.



Fig. 51. Francesc Abad, *Tierra, aire, agua, fuego*. 1972-1973, y **Fig. 52.** *Peça acció. Terrassa*. 1973.

Como Àngels Ribé, Abad subraya la existencia de formas geométricas y del comportamiento de algunos materiales naturales -como el agua de un árbol ante el calor ambiental, o las hojas con el aire de un soplo- que Pilar Parcerisas relaciona con el minimalismo norteamericano (2007:82). Abad en Vilanova de la Roca midió el espacio con tiras de papel, como también lo hizo en la *Documenta de Kassel* y en el lago de Banyoles. Inmaculada Julián y Pilar Parcerisas consideran las acciones de Abad como la versión catalana del *Land Art* y, en este sentido, Parcerisas señala que tienen un sentido ecológico, *la naturaleza como paraíso perdido*. Por ejemplo, al referirse a la acción *Peça-forma*, la autora afirma:

Se trataba de un trabajo que enlaza el minimalismo y Land art al más puro estilo norteamericano, pero vinculado a su realidad y su contexto social (Parcerisas, 2007:84).

Esta acción consistió en la medición del lago de Banyoles (Fig.53) y disolver cubitos de hielo en agua de la serie *Documents III* recuerda al óvalo de hielo de Torres, a la espuma disuelta en el mar de Ribé o a la transformación del terrón de tierra en barro de Benito. Todas forman parte del empeño por visualizar los procesos que transforman los elementos naturales porque refuezan un nuevo marco de significados en el que el espacio y el tiempo son los parámetros que condicionan la única realidad que se puede llegar a conocer.



Fig. 53. *Peça-forma. Informació d'Art Concepte. Banyoles.1973.*

Por ejemplo en esta serie *Documentos III*, Abad se acerca de un modo empírico a la naturaleza, simbolizada por los cuatro elementos. Igual que Miralles la descontextualiza para visibilizarla. Cuando explica sus motivaciones menciona a autores como Walter Benjamín, Martin Heidegger, Hannah Arendt, Primo Levi, y reconoce que la metodología de su trabajo viene de la mano de conocimientos interdisciplinarios (el marxismo, psicoanálisis, la fenomenología, la antropología cultural) porque le posibilitan una comprensión de la sociedad y de la realidad. Pero advierte que para poner en funcionamiento este proceso de asimilación primero necesita un punto de partida empírico que es el que le aportan las mediciones (Parcerisas, 2007: 84). Medir, acotar, modificar con el viento de un soplido o con el calor, son acciones que forman parte de una trama semántica que reafirma la importancia de las condiciones inmediatas, presentes en un momento y un espacio concretos, pero sobre todo requieren una actitud crítica por parte del espectador. Analizar el espacio que ocupan los individuos y proponer la experiencia de ocuparlo, forman parte de los discursos de Torres, Ribé y Muntadas, que serían extensibles a otros compañeros de Catalunya. Por ejemplo Jaume Carbó y Maria Costa colaboran con Abad, y realizaron sus propias mediciones, formas geométricas y figuras con sombras a contra luz, que requerían de una participación activa, crítica, despierta por parte del espectador.

Los cambios estructurales -políticos y económicos- hacen que las catalanes puedan plantearse la salida del país como alternativa para aprender nuevos métodos, teorías y formas de hacer. Así, las estancias en el extranjero ampliaron la visión sesgada que tenían y, aunque Francia era la primera parada -como lo fue para el movimiento de exiliados políticos del franquismo; maquis, anarquistas, republicanos, comunistas-; la segunda era Nueva York.

Si París fue un viaje enriquecedor, Nueva York se convierte en una quimera porque la perspectiva norteamericana les amplificó la visión sobre las relaciones con las instituciones públicas. Allí la falta de pies forzados hace que todo el sistema de jerarquías, mecanismos de relación entre las obras y el público, se puedan reformular fácilmente. Establecen nuevas formas de creación, de producción, y de distribución que respondían a la voluntad de los artistas de controlar todos los modos de circulación y uso de su trabajo, algo completamente alejado del mercado tradicional en Europa. El carácter abierto de la obra, su potencial democrático -lo que hace que todos puedan participar del hecho artístico y en cualquier lugar- tiene su origen en el debate que se planteó a partir de la eclosión del minimalismo en Nueva York. Por ejemplo, en este debate Michael Fried parte de una crítica a los objetos *minimal* que considera literalistas, teatrales y defiende que las obras debían ser algo más que un hecho formal, porque en esos momentos necesitan de reconocimiento e implicación por parte del espectador (Fried, 2004).²⁵⁶

4.2.2. Acciones adaptadas al marco legal

Como he señalado en el apartado introductorio el accionsimo fue un lugar común para muchos artistas de procedencias formativas diferentes. Una mayoría eran pintores, como Abad, Benito, Olga L. Pijoan, Miralles, y entendían la acción como un paso más allá en el camino de la pintura hacia la materialidad, en detrimento de la figuración y el dibujo tradicionales. Los que provenían de la escultura como Ribé entendieron la acción como Rosalind Kraus (2010) o Roselee Golberg (1996), es decir, como una expansión del campo escultórico. Para Joan Brossa, como para Vito Acconci, las acciones permitían la expansión de la poesía porque las palabras se podían desplegar al espacio real, desplazarse de la página impresa y conseguir la tridimensionalidad de la literatura.

En Catalunya el accionismo se convirtió en una práctica común en espacios públicos como *l'Ovella Negra*, *Las Ramblas*, las muestras organizadas por Alexandre Cirici y algunas salas y galerías. Por ejemplo, en la sala Vinçon, Bigas Luna propone *als Comediants*

²⁵⁶ He utilizado la edición de 2004 pero el texto original es de 1967.

interactuar de un modo improvisado con los visitantes.²⁵⁷ A partir de 1972, una práctica aislada, realizada de forma puntual por Gonçal Sobré, Brossa o los *Gallots* se convierte en el medio de expresión elegido por una multitud de jóvenes. Entre los que optaron por un discurso moderado -templado, pacífico en palabras de Marchán Fiz- en relación a la ebullición ideológica del movimiento antifranquista al que pertenecían, hay que destacar primero al *Grup del Maduixer* (Silvia Gubern, Angel Jové y Antoni Llena) y después una concentración de jóvenes como Fina Miralles, Olga L. Pijoan, Jordi Cerdá, Carles Pujol, entre otros. Dado el volumen de artistas que se inscriben en este accionismo *moderado*, en este momento inicial, no he podido abarcar su totalidad, por ello he hecho una selección que, igual que en el apartado anterior, atiende a la utilización del mayor número de fuentes posible. Teniendo en cuenta este criterio he elegido el trabajo de Fina Miralles y Olga L. Pijoan.

El interés de Fina Miralles por las acciones es fruto de una reacción contra lo que había aprendido en la *Academia de Bellas Artes de Sant Jordi* de Barcelona. El rechazo que le produce la temática académica de las naturalezas muertas le lleva a sustituir la pintura por esta nueva actitud experimental. Su primera preocupación será definir esta toma de posición y lo hará confrontando lo natural y lo artificial; una manera que recuerda a la contraposición realidad-ficción, presentación-representación que proponía Brossa en sus espectáculos. Otro tema presente es la denuncia a la manipulación ejercida por parte del ser humano sobre la naturaleza y los animales. Este es el cuadro resumen de algunas de sus acciones:

AÑO	ACCIONES	LUGAR
1973	<i>Naturaleses Naturals: Pintada de cargols</i>	Parque de la Ciutadella
1973	<i>Naturaleses Naturals: Vol de coloms</i>	Sala Vinçon. Barcelona
1973	<i>Translacions: Flotació d'herba en el mar</i>	Playa de Premià de Mar
1973	<i>Translacions: L'arena de la platja a duna</i>	Sant Martí d'Ampúries
1973	<i>Translacions: Dona arbre</i>	Sant Llorenç de Munt
1974	<i>Imatges del zoo</i>	Sala Vinçon. Barcelona
1975	<i>Relacions: Cos amb l'herba</i>	----
1975	<i>Relacions: Cos amb aigua de mar i sorra</i>	----
1975	<i>Relacions: Accions de la vida quotidiana.</i>	----

²⁵⁷ Véase Anexo 3. «Entrevista a Fina Miralles».

1975	<i>Relacions: Cobriment del cos amb pedres, terra, palla...</i>	----
1975	<i>Relacions: Cosmologia, cos amb els quatre elements</i>	Sala Tres. Sabadell
1975	<i>L'arbre amb personalitat humana</i>	-----
1976	<i>Petjades (Súper 8, color, sonido, 2 min 48s)</i>	-----
1976	<i>Standart, en "Activitats"</i>	Galería G. Barcelona
1976	<i>Triangle. Simbologia del Poder i Mort, en "Matar-ho"</i>	Museu d'Art de Mataró

En *Naturalesas naturals* visibiliza diferentes elementos que forman parte de la naturaleza a partir de su descontextualización, por ejemplo pintado caracoles de colores. En la Sala Vinçon contrapone elementos naturales y artificiales -como una gallina viva y otra disecada- y, a partir de esta contraposición, se evidencia su condición.²⁵⁸ En la serie *Translacions* construye una duna en un campo con arena de la playa y deja flotando un trozo de hierba sobre el mar (Fig. 54). Manipula la naturaleza, lleva a cabo la descontextualización de elementos del medio natural -piedras, el agua, la tierra, la hierba- para hacerlos visibles.



Fig. 54. *Translacions: La duna. Sant Martí d'Ampúries, y Flotació d'herba en el mar. Playa de Premià de Mar. 1973.*

Assumpta Bassas y Pilar Parcerisas reparan en la idea de contextualización, y afirman que Miralles pone en evidencia que cada materia tiene su pertenencia a un contexto y, para reafirmar esta idea, Parcerisas cita a la artista, que explica que esta acción consistía en:

Cambiar de context para reafirmar justament el contrari. Per exemple, posava un bri d'herba flotant en el mar, era per reafirmar que el seu context era la terra (Parcerisas, 2001).

²⁵⁸ Además en la instalación *Naturalesas naturals* proyecta el video *Fenomens atmosfèrics*, destacado por Agustí Hurtado como un ejemplo temprano de cine experimental catalán (Hurtado, 2001: 54).

La preocupación por los valores del medio ambiente que, en esos momentos, parecen estar amenazados, forma parte de sus motivaciones y lo expresa del siguiente modo:

*Jo tinc una sèrie d'escrits que es diu llistats (...) Hi ha un llistat que comença: explotació minera, explotació agrícola, explotació agropecuària, explotació porcina, explotació petrolera, explotació diamantina, explotació forestal, explotació...és acollonant, tot és explotació (...) aquí hi ha un altre manera. El esser humà també s'ha relacionat amb la naturalesa explotant-la, exercint el seu poder (...) hi ha hagut altres èpoques en què el esser humà sí que ha format part de la naturalesa, que no ha sigut una cosa d'explotar tant.*²⁵⁹

En este fragmento, igual que en la serie *Naturalesas naturals* y *Translacions*, se evidencia la crítica que hace contra la explotación de los recursos naturales que exigen las nuevas refes comerciales. Por otra parte, en *Imatge del zoo*, expone fotos del zoo de Barcelona y, como parte de la exposición, ella misma es enjaulada junto a otros animales (Fig. 59).²⁶⁰ Al discurso a favor del aprovechamiento sostenible del medio natural, le suma el que defiende los animales, a partir de subrayar la condición animal de los seres humanos.²⁶¹ Con respecto a *Imatge del zoo*, señala que:

*Vaig començar a intuir que el esser humà no es relacionava amb la natura d'una manera innocent, sinó que la manipulava. Se'n feia amo. I llavors primer em vaig donar conta que el esser humà, que les persones manipulaven als animals (...) Va començar amb els anglesos, els colonitzadors que anaven a l'Àfrica, a la India (...) I les imatges del zoo aquest, que és el zoo de Barcelona, hi ha lleopards i tigres en una gàbia més petita que aquesta habitació (...) Llavors què vaig fer jo, doncs jo vaig fer fotos de tots els animals engabiats*²⁶²

Como apunta Inmaculada Julián (1986) y también Parcerisas (2001), el discurso de Fina Miralles es íntegro y coherente porque su hilo argumental en la series *Traslacions* y *Naturalesas Naturals* -la naturaleza es dominada por los seres humanos-, ahora es ampliado con la denuncia a la manipulación que ejercen los humanos sobre los animales. Con ambas pone de manifiesto como las relaciones que establece el ser humano con la naturaleza y los animales han dejado de ser equilibradas a causa de las nuevas políticas de mercado.

²⁵⁹ Véase Anexo 3. «Entrevista a Fina Miralles».

²⁶⁰ La idea inicial de la artista era colocar un bebé en la jaula. Véase Anexo 3. «Entrevista Fina Miralles».

²⁶¹ Las personas que defienden que el ser humano y los animales forman parte de la misma especie, se llaman *antiespecistas*. Creen que no se puede hacer una diferenciación entre ambas especies y, en su mayoría, son vegetarianos y/o veganos.

²⁶² Véase Anexo 3. «Entrevista a Fina Miralles».



Fig. 55. *Imatge del zoo*. Sala Vinçon, 1974.

Su discurso se aparta del *Grup de Treball* y se acerca al de García Sevilla, con quien colabora en diferentes exposiciones colectivas como *Què fer?* (1974) o *Matar-ho* (1976). Parcerisas para justificar las razones de este distanciamiento cita el manifiesto que presentan en la exposición *Què fer?*, el cual considera una de las aportaciones más imaginativas e utópicas del conceptual catalán. Aquí, por ejemplo, Fina Miralles plantea la intervención en diferentes montañas catalanas teniendo en cuenta el nombre de las mismas; proponía serrar la montaña de *Montserrat* o pintar de blanco la montaña de *Montblanc*. Por otra parte, la crítica al *Grup de Treball* se centra, fundamentalmente, en el uso que hacen de sistemas de codificación lingüísticos, porque según ellos son:

Comportaments purament verbals en els quals el moviment conceptual hi sembla estar anquilosat i obligat a donar voltes contínuament, d'una manera repetitiva, tautològica, i la majoria de vegades, idealista (Parcerisas, 2001: 28)

Como alternativa a este sistema basado en la auto-referencialidad más pura, heredada de Kossuth, Miralles propone la manipulación de las materias, porque para ella el valor material debía sustituir al formal, es decir, que los objetos pueden ser materiales y formas de sus obras.²⁶³ Esta concepción estética que comporta la sustitución de lo formal por lo material es uno de los puntos en donde Miralles se distancia del *Grup de Treball*, porque lejos de rechazar los objetos y las materias, los utiliza para construir su discurso.

En la serie *Relacions*, interactúa con diversos elementos naturales como la hierba, el agua, piedras, tierra (Fig. 56), la arena (Fig. 57), paja y, según Parcerisas, cierra este ciclo con la acción *Cosmogonia* en la que incluye los cuatro elementos primordiales: la tierra, el fuego, el aire, el agua (Fig.58). Parcerisas señala que en esta primera etapa, la naturaleza se

²⁶³ Una de los puntos de su manifiesto *Materials naturals-materials artificials* (1975) es *Mostrar que el valor material puede sustituir al formal*. Considera que las materias sustituyen a las formas en un proceso evolutivo que eclosiona en el arte conceptual.

convierte en una matriz, una materia artística primigenia que le ayuda a superar la pintura como representación (Parcerisas, 2001). Además de este principio de ruptura con los medios artísticos tradicionales, Miralles se diferencia porque reivindica el restablecimiento de relaciones de equilibrio entre los humanos y la naturaleza. En *Relacions* sigue vigente la idea de descontextualizar elementos de la naturaleza, de trasladarlos, sin embargo ahora la artista se relaciona físicamente con ellos para ejemplificar esas nuevas relaciones que los seres humanos deberían establecer con la naturaleza. Son *Relacions* más cercanas, íntimas, que recuerdan que, en otras épocas, formábamos parte de naturaleza. Cubriendo su cuerpo con estos materiales señala la idea de integración, de equilibrio que, recientemente, se estaba perdiendo, sobre todo, en las zonas rurales de Catalunya.²⁶⁴ Tanto el traslado de las primeras acciones, como estas nuevas *relaciones* proponen una mirada diferente sobre la naturaleza, ya que la descontextualización de Miralles enfrenta al espectador, recientemente familiarizado con las redes del capitalismo comercial, a la naturaleza en un primer plano, no como telón de fondo.



Fig. 56. *Relacions: Cobriment del cos amb terra. 1975*

El mensaje es claro y directo: el ser humano forma parte de la especie animal y del medio natural, y por ello debe establecer relaciones de intercambio equilibradas con ellos. Los primeros humanos en la prehistoria o, incluso más recientemente, la sociedad agraria de la posguerra en España, se mantenían relaciones de aprovechamiento con la naturaleza, que no llevaban implícita la destrucción, como a partir de los años sesenta, cuando se vincula la producción agraria y agrícola a redes de comercialización internacionales. La entrada de la

²⁶⁴ En los años sesenta con el *boom* turístico, la costa catalana sufría un impacto medioambiental por la construcción de hoteles y edificios destinados al ocio vacacional.

economía de mercado, derivada del modelo norteamericano, exige una mayor producción y por lo tanto una explotación más agresiva del medio ambiente.

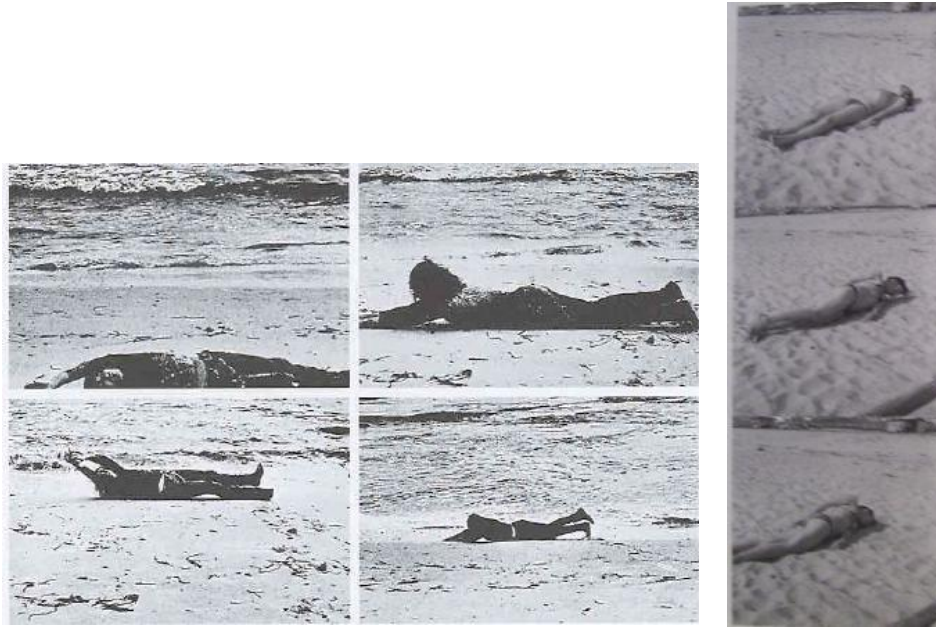


Fig. 57. Vito Acconci. *Drifts*. Jones Beach. Nova York. 1970. Fina Miralles. *Relacions del cos amb elements naturals: cobriment del cos amb sorra*. 1975.

La acción que cierra esta serie, *Relació del cos amb els quatre elements*, es un tema recurrente entre los artistas como Francesc Abad, Jordi Benito, Francesc Torres, Antoni Muntadas, y también otros como Nacho Criado, J. M. Gómez y Alberto Corazón. Como he señalado en el apartado anterior, en la serie *Documents III*, los conceptuales realizaban la transformación de elementos naturales como un terrón de tierra (Benito) o un cubito de hielo (Abad), para remarcar que los parámetros que condicionan lo que vemos son lo único que puede permitirnos conocerlo. Sin embargo, para Fina los elementos naturales no son sólo una excusa para exponer una teoría sobre el conocimiento, sino que tienen un protagonismo específico que tiene que ver, en último término, con la defensa del medio natural.



Fig. 58. *Relacions. Cosmogonía. Relació del cos amb els quatre elements.* 1975.

Gillo Dorfles define el arte en el paisaje como una derivación del arte conceptual y, refiriéndose a Jean Dibbets, Penone, Christo y Ricard Long, afirma que ponen de manifiesto el contraste natural-artificial modificando el dato natural que, desde tiempos remotos ha estado cargado de simbologías. Estos artistas, según Dorfles, se distinguen “por haber puesto de manifiesto el conflicto entre artificio y naturaleza, entre naturaleza artificada y artificio naturalista”, y parten de la idea de que “Se puede “hacer arte” con la Naturaleza, en la Naturaleza y contra la Naturaleza” (Dorfles, 1979: 208). Aunque Dorfles no cite a Miralles, las acciones de este primer período estarían cercanas a esta definición del italiano. Por su parte, Parcerisas asocia esta etapa inicial de contraposición de elementos naturales y artificiales a una motivación ecologista, porque subraya la riqueza de la naturaleza que, normalmente, pasa desapercibida.

Ciertamente en el año 1973 se produce una expansión urbanística propiciada por el *boom* económico, que hace que muchas familias españolas abandonen el campo por ciudades como Barcelona, repletas de ofertas laborales en nuevos sectores económicos. Este éxodo rural masivo hace que la naturaleza -una de las fuentes de recursos económicos principales de la economía española- se vea desplazada e invisibilizada como medio de subsistencia. Miralles es sensible a estos cambios pero esta conciencia ecologista se presenta ingenua si la comparamos con la actual.²⁶⁵

²⁶⁵ El discurso ecologista actual ha evolucionado con respecto a los años setenta. Por ejemplo, en la actualidad sería cuestionable una acción ecologista en la que la hierba que flota en el mar estuviera sostenida por una lona de plástico, como sucede en *Translaciones*.

Como otros artistas de su generación, defiende las relaciones de equilibrio que las sociedades primitivas establecen con su entorno, para criticar los desequilibrios del nuevo sistema económico con sus derivaciones políticas, económicas y sociales. Las ideas de Miralles en torno a la defensa de los derechos de los animales, tienen que ver con la inversión de estas relaciones de equilibrio que se manifiestan, sobre todo, a partir del siglo XIX, a raíz de la expansión imperialista de los países industrializados, que ha llevado a la creación de zoológicos, donde se exhiben razas exóticas de los países colonizados. En el caso de la naturaleza, la relación se invierte antes, concretamente a partir de la revolución industrial que hace que el ser humano deje de ser un elemento más del ecosistema, para transformarse en destructor del mismo. La extracción de materias primas para la industria en los siglos XVIII y XIX, hace que las relaciones de aprovechamiento se sustituyan por las de explotación. Miralles es consciente de estos cambios e intenta poner de manifiesto sus consecuencias, en un momento en el que la industria en España está en un período expansivo.

En la entrevista con Maciá con motivo de la exposición retrospectiva *Idees i Actituds* de 1992, Miralles afirma que durante esta época estaba encerrada en la mundo de las ideas e, igual que el resto de artistas, construye un discurso razonado que confirma la preferencia del consciente a la hora de plantear las acciones. Por otro lado, la vuelta a la pintura tras el abandono del accionismo tiene que ver, para Fina, con una recuperación del inconsciente, con el intento de captar y representar lo invisible, *hacer las cosas con las manos y no con la cabeza*. La experiencia sigue siendo la fuente del conocimiento, como en los años setenta, pero esta ya no está dirigida por la razón, sino por el inconsciente. Sus primeras acciones parten de su experiencia, de una reflexión racional en la que podemos distinguir dos preocupaciones fundamentales: las analizadas aquí donde la naturaleza tiene absoluto protagonismo como instrumento, material y como símbolo de su concepción estética y medioambiental;²⁶⁶ y la segunda se caracteriza, sobre todo, por una crítica a los valores patriarcales desprendidos de la dictadura, a la que atenderemos en el capítulo quinto.

²⁶⁶ Reconoce que se ha interesado por la atención a la naturaleza de algunas religiones orientales como el budismo o el taoísmo, sin embargo señala que este interés ha sido posterior a su etapa accionista. Las acciones durante los años setenta las hacía de una manera intuitiva, y esa intuición de juventud la ha llevado más tarde hacia concepciones místicas de inspiración oriental.

El paso por la historia del arte de acción catalán de Olga López Pijoan es descrito por Cirici (1972c: 57-60) Lluís Utrilla (1981:73) y Parcerisas (1999, 2007: 111-115) como breve, fragmentado, pero intenso y es, precisamente, su pronta desaparición lo que hace que las fuentes que se conservan aludan a su obra con cierto tono melancólico.

AÑO	ACCIONES	LUGAR
1973	<i>Herba</i>	TRA-73.Colegio de Arquitectos. Barcelona
1973	<i>Llengua</i>	TRA-73. Colegio de Arquitectos. Barcelona.
1973	Vestir-se	Serie fotografías
1973	<i>Cuerpo real- cuerpo proyectado</i>	TRA-73. Colegio de Arquitectos. Barcelona, Baleares, Madrid. Ciclo Nuevos Comportamientos. Madrid
1974	<i>Repòs</i>	<i>Què fer?</i> Sala Vinçon. Barcelona

Las acciones que Olga presenta en la muestra *TRA-73* en el *Colegio de Arquitectos* son prueba del carácter individualista e introspectivo que las caracteriza. Por ejemplo, la acción *Herba*, presentada en dos fotografías secuenciales -en la primera aparece la artista frente a un muro, y en la segunda aparece sólo el muro señalado con su silueta y una hierba que sobresale- es relacionada por Alexandre Cirici con Franz Erhard Walther y,²⁶⁷ concretamente, señala que es:

Una forma de body-art relacionada amb la problemàtica de la desaparició, tal com la tracta, per exemple Franz Erhard Walther. Documents fotogràfics sobre ella mateixa, en un determinat indret (Cirici, 1973: 48).

Para explicar la acción *Llengua*, Carlos Pazos alude a la habilidad que tenía Olga para doblar la lengua y Parcerisas la relaciona con las acciones de Vito Acconci. Cirici y Parcerisas aluden a similitudes formales con otros artistas, sin embargo las declaraciones de Pazos apuntan hacia cuestiones personales que la alejan de estos ejemplos. Tanto Acconci como Erhard Walther ponen en cuestión las relaciones tradicionales entre artista y espectador; la capacidad del espectador de condicionar la obra. Sin embargo en el trabajo de Olga se destaca, sobre todo, un cierto exhibicionismo intimista de su cuerpo (Fig. 59).

²⁶⁷ Franz Erhard Walther es uno de los accionistas alemanes que se inicia en los años sesenta. Estudió en la Kunstakademie de Düsseldorf con Beuys. Participó en *When Attitudes Become Form*, la exposición de la Kunsthalle de Berna de 1969 y en varias ediciones de la *Documenta*, cuatro seguidas, desde la de Harald Szeemann de 1972, por ello era un artista reconocido entre los catalanes.



Fig. 59. Olga L.Pijoan. Puzle. 1973.

En *Cuerpo real-cuerpo proyectado*, va pasando diapositivas en negativo de su cuerpo, de manera que no se ve, sino que se intuye. Lluís Utrilla describe esta acción del siguiente modo:

En el silenci expectant i la foscor de la sala, una noia puja a una tarima fortament il.luminada i s'asseu desmenjada en una cadira i en la mateixa posició resta estàtica durant tota l'estona. En una gran pantalla, al costat d'una tarima, un projector passa diapositives de parts nues del mateix cos de la noia. Veiem orelles, parts del nas o del l'ull, el pit o el sexe, els dits del peu o de la mà. És l'equivalència entre la part i el tot o la descoberta del cos real i la disfressa (Parcerisas, 1999: 25 cita a Utrilla, 1981:73).

En la serie de fotografías *Vestir-se*, Olga muestra su cuerpo como un objeto (Fig. 60). Parte de la misma idea que Pazos, sin embargo la diferencia es que en Pazos el personaje que se exhibe es ficticio, y en las acciones de Olga no hay ficción, es una exhibición de ella misma.



Fig. 60. Olga .L Pijoan. *Vestir-se*. 1973.

En *Repòs* transformó la sala Vinçon en el salón de su casa; comía y descansaba en compañía de su perra. Se declaraba a sí misma una obra de arte como lo hiciera por ejemplo Ben Vautier quien, como he señalado, se colocó en medio del paseo de los ingleses de Niza con un cartel que decía que con mirarlo era suficiente, estuvo expuesto en un escaparate

durante quince días, y realizó acciones como comer, dormir, vomitar, mear o abrir y cerrar los ojos, con las que se declaraba una escultura viviente (Fig. 61).



Fig. 61. Ben Vautier. *Regardez moi, cela suffit*. Nice, 1960-1963. *Vivre 15 jours dans une vitrine*. Londres, 1962.

El discurso de Olga L. Pijoan se aleja del carácter reivindicativo - sociopolítico o ecologista- de sus compañeros porque sus acciones son introspectivas. La acción *Cuerpo real-cuerpo proyectado* iba acompañada de la edición de un *puzle* con su imagen, como si se tratara de una promoción o publicidad de ella misma (Fig. 59); pero las piezas del puzle tenían diferente escala y medida, por lo que era imposible reconstruir la totalidad de la figura. Para subrayar el carácter idealista y altruista de Olga, Carlos Pazos -marido de Olga durante esos años- afirma que querían ser como Yoko Ono y John Lenon. Parcerisas añade que tenía más ideas y proyectos que el deseo de realizarlos y, entre ellos, destaca acciones como la de operarse la nariz o quedarse embarazada y abortar (1999). Del mismo modo que Pazos, sus acciones fueron una reacción a la corriente conceptual politizada de la época, porque no había una intención reivindicativa que tuviera en cuenta la realidad social, sino que ponían de relieve una perspectiva personal basada en sensaciones o recuerdos, por lo que se acerca a la definición de *mitologías individuales* de Harald Szeemann.

4.2.3. El *Grup de Treball* o el arte como práctica revolucionaria.

A raíz de los encuentros en las diferentes muestras que se organizan entre 1971 y 1973 en Granollers, Banyoles, Vilanova de la Roca, Kassel o Pamplona, Carles Santos, Pere Portabella y Antoni Mercader deciden formar el *Grup de Treball*. Aunque los casos estudiados en el apartado anterior se distanciaron de ellos, la mayoría de conceptuales, sobre todo los in-

cluidos en el apartado del exilio en Nueva York, colaboraron estrechamente en este grupo.²⁶⁸ Su radicalismo, tanto en la forma como en el contenido, hace que entren en conflictos con otros artistas como Antoni Tàpies o el grupo Trama.

Los integrantes del grupo forman parte del sector politizado que he descrito en el apartado introductorio. Constituyen un ejemplo más de cohesión y madurez de la oposición al franquismo en Catalunya que, como he señalado, tiene como fuerza aglutinadora el catalanismo. El nombre catalán del grupo justifica la ideología catalanista que, en los años setenta, no es una acción ilegal si tenemos en cuenta la evolución del uso público de la lengua durante la dictadura.²⁶⁹ La firma colectiva tiene que ver con la idea de la colectivización del trabajo que defendía la ideología marxista y con el rechazo al artista individualista asentado en el tradicional mercado del arte.²⁷⁰ La forma de sus propuestas responde a los principios del arte conceptual norteamericano más puro, porque su crítica al sistema mercantil y al concepto de arte tradicional, lo hacen a partir de un rechazo radical a todo lo material -cualquier objeto- y sólo admiten ideas como medios de expresión. El contenido ideológico está ligado a la militancia de sus miembros al (PSUC) Partido Comunista de Catalunya, es decir, a una lucha política concreta que tenía una larga trayectoria. Por ello en las reuniones, además de reflexionar sobre el papel del arte, se plantean contribuir a la formación de una nueva sociedad apartada de férreos dirigismos.

De este modo, la radicalidad del grupo, por un lado, atiende a la adhesión al conceptualismo más extremo, es decir, el que lleva a sus últimas consecuencias la máxima de la idea como motor del arte. Y la radicalidad ideológica corre en paralelo a la del Partido Comunista que, a pesar de haber sido la fuerza de oposición más activa durante la dictadura, en los años setenta empieza a ser cuestionado. Su carácter doctrinario e intelectualizado

²⁶⁸ Mercader apunta que además de los catalanes, tanto Victoria Combalá en *La poética de lo neutro* (1974) como Lluís Utrilla en *Crònica de l'era conceptual* (1980) incluyen a dos miembros madrileños: Alberto Corazón y Simón Marchán Fiz, lo que demuestra que se trata de un grupo amplio unido por una confrontación política al gobierno. Hay una participación masiva con respecto a los casos aislados que estudiamos en los años sesenta. Se puede decir que actitudes concretas como la de Joan Brossa ahora se extiende a un grupo amplio de jóvenes, artistas e intelectuales que radicalizan su postura crítica (Mercader, 1992: 67).

²⁶⁹ En la década de los cuarenta permiten las primeras representaciones de teatro en catalán. Como he señalado, en 1948 se edita la revista *Dau al set* en catalán. En los sesenta se da un gran salto con la normalización cultural aprobada por el ministro Gabriel Arias Salgado, que permitió la ampliación de los premios literarios y la diversificación de la narrativa catalana (Ferret, 1989:105).

²⁷⁰ La firma colectiva también les permitía cierto anonimato cuando temían ser represaliados, como por ejemplo en la bienal de París en 1975, porque presentan ejemplares de la prensa ilegal española.

hace que las distancias con otros movimientos de izquierda -integrados por la creciente clase media que empieza a interesarse por la política- sean insalvables. Por ejemplo, para García Sevilla, los integrantes del *Grup de Treball* eran comunistas que actuaban de un modo doctrinario en el terreno artístico, tratando de imponerse a los que no pensaban como ellos.

La teoría del arte conceptual de Nueva York consiste -como vimos en las acciones de Torres, Ribé o Muntadas- en dar prioridad al proceso mental sobre el sensitivo, y está orientada en dos direcciones: el arte como idea y el arte como acción. El *Grup* se plantea la creación de obras a partir de esas dos direcciones; por un lado sustituyen la atención a las sensaciones por las ideas, y por otro lado la materia (objetos) por las acciones. La sustitución de sensaciones por ideas se aparta del accionismo, sin embargo la tendré en cuenta porque los textos -presentados como obras- están escritos por los integrantes y funcionan de fuentes primarias que me acercan a la base ideológica del grupo. Además de estos textos, hay que tener en cuenta la contribución de críticos como Giralt-Miracle, Carles Hac Mor o Marchán Fiz porque, desde su estrecha colaboración con el grupo, apuntan direcciones teóricas. Por ejemplo, Giralt Miracle señalaba como punto de referencia del grupo el neopositivismo de Wittgenstein (Giralt-Miracle, 1973: 16).

Estos principios -o sustituciones- serán las bases del arte conceptual -la forma anglosajona a la que se refería Torres- y serán extendidos desde Nueva York a Latinoamérica, Europa y los países del Este. Son principios formulados por críticos como Lucy Lippard o John Chandler, concretamente uno de los textos más citados es *La desmaterialización del objeto artístico* publicado por primera vez en la revista *Art International* en 1968 por Lippard. Como he señalado anteriormente, el interés y asentamiento de estas teorías está relacionado con los contactos creados con el exterior por Santos, pero también por el resto del *Catalan Power*. En este sentido Mercader asegura que estos, aunque colaboraban esporádicamente, enriquecieron la actividad del grupo (Mercader, 1992: 67).

Sin embargo, la absorción del conceptual norteamericano no se hace de un modo absoluto, sino que adquiere características propias teniendo en cuenta el contexto desde donde

es atraído.²⁷¹ El contexto que determina la creación del *Grup* está marcado por la violencia y la agitación social de los primeros años setenta. Como he señalado en el apartado introductorio, las condenas a muerte de los miembros de ETA en 1970 y el asesinato de Carrero Blanco en 1973, hicieron crecer la violencia de los movimientos izquierdistas y con ellos su contrapartida: los órganos represivos de la dictadura. Los atentados de ETA y las huelgas masivas de obreros y estudiantes crean un estado de conmoción que señala la incertidumbre del futuro político. Este es el contexto en el que nace el *Grup de Treball*, y por este motivo la adopción de presupuestos teóricos del conceptual norteamericano, vacíos de una ideología política concreta, toman en Catalunya, de inmediato, un cariz político; si en Nueva York el motor del arte era la idea, las ideas de la mayoría de artistas e intelectuales en Catalunya eran políticas. La preocupación por el futuro del país era la base sobre la que levantaron los cimientos. Estas son, en resumen, las intervenciones del colectivo:

AÑO	TÍTULO	EDICIÓN/LUGAR
1973	<i>Informació d'Art Concepte</i>	Banyoles
1973	<i>Treball col.lectiu sobre els artistes participants Documenta 4 y 5</i>	Universitat Catalana de Estiu Prada
1973	Anunciamos	La Vanguardia
1973	Cartel <i>Repressió, repressiu</i>	Col.lectiu Solidaritat Obrera
1973	<i>Recorreguts</i>	Barcelona
1973	<i>44 professions entre 113 persones</i>	Mostra Informació d'Art. Terrasa
1974	Texto como obra de arte	Mostra d'Art Múltiple
1974	Ciclo Nuevos Comportamientos Artísticos	Barcelona (Febrero)
1974	Ciclo Nuevos Comportamientos Artísticos	Madrid (Marzo)
1974	Encuesta a 24 galerías de Madrid	
1974	Preludi de Chopin. Opus 28, núm. 18	Película colectiva
1974	Número extra, núm. 28	Revista Qüestions d'Art
1975	<i>Homenatge a l'arquitectura</i>	
1975	<i>Travail d'information sur la presse illégale des Pays Catalans</i>	Bienal de París
1976	<i>Travail d'information sur la presse illégale des Pays Catalans</i>	Bienal de Venecia
1977	<i>Avanguardia artística i realisme social a l'Estat Espanyol</i>	Fundación Miro

Sus obras supusieron la apuesta más radical y comprometida del arte con el proceso de ruptura; se pueden entender como la fase final de la reivindicación política contra la

²⁷¹ En Latinoamérica también adquiere su propia dirección.

dictadura de Franco, iniciada en el exilio por artistas como Picasso y, más tarde aquí, por grupos como por ejemplo el *Equipo Crónica* o *Nueva Estampa*.

La sustitución del goce estético de los sentidos por ideas se pone de manifiesto en los carteles que diseñan para el partido *Solidaritat amb el moviment obrer*, en los anuncios de *La Vanguardia*, la actividad docente y los textos presentados en los *Ciclos*, muestras o las bienales en las que participan. Reproducen la forma expositiva de Mel Bochner o *Art & Language*, es decir, documentos, servicio de fotocopiado y venta de libros (Fig. 62 y 63). Del mismo modo que el grupo anglosajón, presentan esencialmente sus instrumentos de trabajo -textos, libros, prensa- como el resultado del proceso creativo. En este sentido, Mercader confirma que el diseño del cartel del partido *Solidaritat amb el moviment obrer* era de inspiración *art-and-languagegiana* y que, en menos de tres años, escribieron una trentena de textos cuyos temas eran, por un lado, el replanteamiento de la mercantilización del arte y del proceso de creación tradicional, y por otro, la implicación del artista en las circunstancias sociopolíticas, y/o la del espectador en el hecho artístico (Mercader, 1992).



Fig. 62. *Grup de Treball, Informació d'Art, Terrasa. 1973. Art & Language. Index 001, Documenta de Kassel. 1972*



Fig. 63. *Mel Bochner. Working Drawings and other visible things on paper not necessarily Meant to be viewed as art, 1966.*

Como la mayoría de las obras eran textos, conferencias o actividades docentes, necesitaban un lugar de reunión estable para organizarse, y este fue el *Instituto Alemán de*

Barcelona, hoy *Instituto Goethe*. Para poder utilizar las instalaciones del edificio presentaron a su director, el Doctor Hebel, una propuesta que se centraba, básicamente, en una denuncia al sistema cultural oficial porque, según señalaban, respondía a unos intereses ajenos a las necesidades del pueblo. Este lugar forma parte de la red de espacios alternativos, como el *Colegio de Arquitectos*, que sustituían al *Instituto Francés* o la casa Gomis en la década anterior. Se convirtió en una segunda residencia para los que compartían sus ansias por conocer el panorama europeo y de EEUU, ya que aquí llegaba información sobre artistas vinculados al arte conceptual alemán como Beuys, Wolf Vostel y a Tim Ulbrich. Estas reuniones estaban camufladas porque la legislación prohibía el derecho a asociación, aún así, en ocasiones la policía irrumpía y detenía a alguno de los asistentes.

A los miembros del *Grup* los une el rechazo a las muestras de arte oficiales que manifiestan a través de los textos que señala Mercader. Por ejemplo, en la muestra *Arte de Vanguardia* celebrada en Cadaqués en el año 1972 se mostraron en desacuerdo con el criterio de selección de las obras, porque entendían que el arte allí expuesto era un fenómeno de producción elitista, un lujo que no se podían permitir en aquellos momentos de ahogo político (López, 1999: 18-35). El grupo cataloga de idealista todo lo que pretende separar el fenómeno artístico y cultural del contexto socio-político, y conspiran en contra la organización retirando sus trabajos. Otro ejemplo es el rechazo a la muestra *Tra-73* porque, afirman, no respeta el estado actual de la vanguardia catalana. Por ello, en el Ciclo de *Nuevos Comportamientos* organizado por Marchán Fiz en Madrid en 1974, el *Grup* insiste en que “el fenómeno cultural-artístico tiene que ser una práctica coherente en las coordenadas históricas”.

En el texto que publican el diez de julio de 1974 en el Diario de Barcelona se posicionan en contra de la *Muestra de Arte Nuevo* patrocinado por el ayuntamiento de Barcelona y la SEAT, que consistía en la exposición en la Rambla de Barcelona de veinte coches de dicha empresa pintados por diferentes artistas. En este artículo el *Grup* acusa a los organizadores de encuadrar la vanguardia “dentro de unos límites tranquilizadores” y tilda esa salida a la calle de “desplazamiento mecánico, falto de sentido artístico y cercano al salón del automóvil”. Rechazan también la *Muestra de Arte Múltiple* organizada en diciembre de 1974 por *Renta Catalana* en Barcelona, y aquí presentan un texto con el que pretenden demostrar la oportunista promoción personal de los organizadores y de la entidad

promotora, acusando a los artistas que participaban de estar sometidos a las redes de la competitividad comercial. El trece de octubre de 1975 publican en *La Vanguardia Española* un artículo en el que acusan al programa *Art a la Autopista* de responder a planteamientos burgueses que utilizan como excusa el traslado del arte a la calle como un signo de modernización vacuo.

Con estas tesis se posicionan en contra del sistema de valores mercantiles que entiende el arte como un objeto que lleva implícito un valor de cambio y, como alternativa, proponen un proceso creativo en el que el artista no esté sometido a las exigencias del mercado del arte, porque sólo de esta manera conservará su libertad para reflexionar y reconsiderar su propia labor en la sociedad. Los organizadores del *Grup* instaban a los demás miembros a elaborar un tipo de proyectos en los que no importara demasiado el resultado final, sino el proyecto, la idea que los promovía. Aunque la desmaterialización suponía que el objeto artístico perdiera su valor de cambio, la alternativa era para ellos la retribución del esfuerzo de plantear una reflexión a través de un proceso. No hacían productos que se pudiesen comprar o vender, pero reivindicaban una remuneración económica en concepto de prestación de trabajos. Esta idea de romper con la mercantilización de sus productos se equilibra cuando equiparan el trabajo artístico con cualquier otro trabajo remunerado y, en este sentido, es significativa una de las definiciones de arte conceptual de Marchán Fiz :

El arte conceptual es una transición de la estética de la obra como objeto a la estética de la obra como proceso... el objeto no posee un sentido unívoco, como en la tradición, sino un valor de medio, de vehículo, de algo inconcluso... el arte conceptual condena el objeto tradicional... y su valor de cambio en la sociedad capitalista (Marchán, 1973).

Conscientes de la reprimida vida artística y cultural dentro del Estado español, arremeten contra la ausencia de libertad de expresión, de reunión y de asociación que existe desde el final de la guerra civil. En un texto publicado en la revista *Wangen* en el año 1974, el *Grup* utiliza la palabra raquitismo para denunciar la situación opresiva de España, e insiste en que la única solución es la lucha política, que es necesario reactivar por medio del arte.

Como he señalado en el capítulo segundo, *Art & Leguage* en la documenta de Kassel de 1972 presentan índices de cuestiones, ficheros en diferentes idiomas, en definitiva, los instrumentos con los que debaten sobre la naturaleza del arte. Sus trabajos siguen la tendencia más estricta de la reflexión tautológica y son, para los espectadores no

especializados en la materia, ininteligibles. La diferencia entre el grupo inglés y el catalán radica en que, al cuestionamiento puramente estético basado en presupuestos marxistas, le sumarán el compromiso político con su realidad inmediata: la lucha por la democracia. Según Mercader uno de los últimos textos del grupo -presentado en la Bienal de París de 1975 y que acompaña el proyecto *Travail sur la presse clandestine en Catalogne depuis 1939*- es el que mejor resume sus propósitos:

Le fait que le "Groupe de Travail de Barcelone" composé d'individus qui assument la pratique artistique signifiante, utilise ce matériel comme sujet de travail en proposant de le présenter dans un canal de diffusion et de manifestation artistique (...) n'implique d'aucune manière la possibilité d'une lecture codifiée de ce matériel dans le système de communication artistique traditionnel ou non traditionnel, sinon exprime l'expression et la nécessité d'ajouter les travaux de notre secteur (artistique et culturel) à la lutte antifranquiste et pour le rétablissement des libertés démocratiques (Mercader, 1992).

Los primeros textos firmados por el grupo -en Prada o el presentado por Carles Santos con la acción sonora en Banyoles- aluden a los presupuestos marxistas de la teoría del arte y no hay alusiones al contexto político catalán. Por ejemplo, en el texto *Treball col·lectiu sobre els artistes participants en la Documenta 4 y la Documenta 5* presentado en Prada hacen pública la cotización de estos artistas según sus ventas durante el año 1972.²⁷² El objetivo coincide con una de las bases de todos los movimientos contraculturales, es decir, oponerse al dirigismo de la industria cultural. Esto demuestra que empiezan subscribiendo al pie de la letra - tanto en la forma como en el contenido- el programa conceptual anglosajón pero los anuncios publicados en *La Vanguardia*, el cartel de *Solidaritat amb el moviment obrer* o los textos contra las muestras de arte antes señalados, ya introducían la problemática política de Catalunya. En este sentido Mercader afirma que entre el primer texto y el último -que acompañaba el proyecto presentado en la Bienal de París en 1975- las ideas se habían radicalizado (Mercader, 1992: 67).

Estas bases ideológicas están relacionadas, como he señalado, con el grupo inglés *Art and Language* que defendía que sus propuestas teóricas, sus documentos, sus textos eran obras de arte porque también poseían un carácter físico al estar compuestos de papel de moléculas y átomos, y de ahí que hasta el aire como acto artístico tenía un inevitable ingrediente material (Aliaga, 1989). En este sentido *el Grup* se diferencia de los conceptuales menos ortodoxos como Acconci por ejemplo, porque abandonan las metáforas, la ambigüedad del

²⁷² La *Universitat Catalana d'Estiu* se sitúa en Prada, la comarca francesa del Conflent. Acoge estudiantes de los ocho territorios que conforman los *Països Catalans*.

lenguaje, los dobles sentidos que habían sido el *modus operandi* hasta el momento: una clave en el proceso de ruptura con el franquismo que se manifiesta en obras anteriores a la formación del grupo como las presentadas en Banyoles por Santos o Benito, pero también en otras actividades culturales como la canción protesta, por ejemplo.

El *Grup* ahora se centra en el carácter semántico unidireccional de las palabras; sus mensajes tienen un único sentido y van dirigidos a los de su partido, pero también a los franquistas. Por ejemplo, el mensaje que transmiten en el cartel del partido *Solidaritat Obrera* en el que transcriben las definiciones de represión, represivo y represor tiene un sentido claro, no se trata de una obra abierta susceptible de diferentes interpretaciones, sino que sólo hay una manera de explicarla: es una acusación dirigida a la política franquista.

La segunda substitución del arte conceptual parte de la premisa de emplazar materiales (objetos), obras acabadas como productos comercializables, por acciones efímeras e inmateriales. Un ejemplo es *Recorreguts* (1973) que consistió en medir de diferentes formas -con las manos, piernas, planos topográficos y una moto- la distancia en kilómetros y en tiempo de los caminos que hicieron los 113 miembros represaliados de la Asamblea de Catalunya, desde la iglesia donde tuvo lugar la reunión a la comisaría y las cárceles donde fueron encerrados.²⁷³

Esta idea de medir el espacio presenta paralelismos con obras como *Chicago Recognition (You see What you think you see)* (1973) de Frances Torres en la que fotografiaba un área urbana de la ciudad en la que dejaba caer una hoja de papel en blanco. La hoja funciona de hilo conductor de las diferentes partes de la ciudad con lo que Torres pretendía “tomar conciencia del modo en el que estaba construida la ciudad social y étnicamente (blancos en la orilla septentrional, negros al sur y al oeste (Hanhardt, 1991: 54). También la acción *Perception of Cardinality of Chicago* de Ribé tenía un componente basado en el trazado objetivo, cardinal de la ciudad, señalando los parámetros espaciales, y otro subjetivo que consistía en un recorrido en coche en el que intervenía la percepción personal (VVAA, 2011). La acotación de un espacio con implicaciones sociológicas y psicológicas -como el recorrido

²⁷³ La *Asamblea de Catalunya*, creada en la clandestinidad en 1971, constituye una de las marcas diferenciales del movimiento antifranquista catalán con respecto al resto de España. Esta asamblea es el resultado de la unión de los diferentes sectores sociales de izquierdas. Junto con las multitudinarias manifestaciones, pone de relieve que el movimiento antifranquista en Catalunya presenta un grado de desarrollo y cohesión tempranos.

de los 113 miembros de la *Asamblea de Catalunya*- se repite también en las cartografías de Linde Burkhardt en *Tiempo climatológico para Hamburgo* (1970) o el estudio que realiza Hans Haacke del sistema social a partir de los edificios de un barrio de Manhattan (Fig. 64).



Fig. 64. Shapolsky et al. *Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*.

Las series de mediciones de Mel Bochner (1967) señaladas en el capítulo segundo, o la *Performative narrative piece* de V. Burgin también son ejemplos en los que se contraponen el espacio real, objetivo, medido, empírico con el espacio psicológico, subjetivo y personal. Todas ellas ponen en funcionamiento mecanismos de significado que consisten en describir los aspectos físicos mediante sistemas de reproducción como los croquis, cartografías, ideogramas. Con este tipo de descripciones se evitan las ambigüedades del mensaje, y se subraya la univocidad de los signos de la percepción gráfica. Plasman un sistema mono-sémico, es decir, que cada signo -mapa, fotografía, gráfico- tiende a poseer una significación única que potencia el nivel racional de la percepción visual. Este carácter unidireccional del signo supone una ruptura con la polisemia de las acciones que hemos estudiado hasta ahora. La acción *Recorreguts* permite conocer otra modalidad de accionismo que se aleja de la concepción que señalan por ejemplo Lebel o Cirici, cuando se refieren a la intertextualidad o polisemia de las acciones, basándose en las teorías lingüísticas. En la vertiente más purista del arte conceptual no existen dobles sentidos, ni metáforas, ni aforismos dirigidos a un grupo de personas sino que, obras como *Recorreguts*, enfrentan lo objetivo, es decir, la medición empírica de la distancia recorrida por los miembros de la *Assamblea de Catalunya*, con lo subjetivo, es decir, la implicación psicológica de ese espacio (Fig. 65).

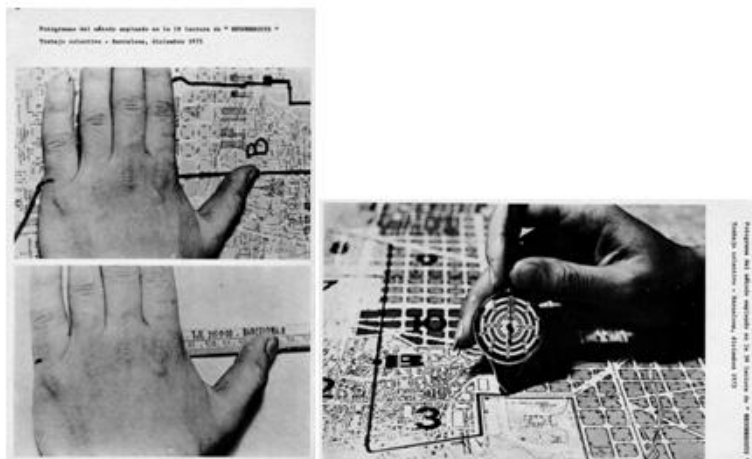


Fig. 65. Grup de Treball, *Recorreguts*, 1973.

Otro ejemplo significativo en este sentido son las experiencias urbanas de los situacionistas como Debord, quien con el diseño del mapa *The Naked City* (1957) quiso explicar el concepto *psicogeografía*, es decir, “*al estudio de los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en las emociones y el comportamiento de los individuos*”. Inspirado en la película de Jules Dassin *Naked City* (1948), Debord diseñó unos mapas que representaban el paisaje social y afectivo de París. Compuestos por diecinueve fragmentos de un mapa configura -a partir de fechas - direcciones de nuevas relaciones entre los habitantes de las diferentes partes señaladas. A través de este mapa, intentó cambiar los efectos emocionales de los espacios. *Recorreguts* del Grup de Treball también es un mapa que implica un análisis socio-político, con implicaciones afectivas del espacio urbano que ocuparon, y por el que se desplazaron, parte de esa multitud castigada por enfrentarse al marco legal y moral dominante. Con ello, aluden a un hecho concreto, mientras que acciones como *Almost like Sleeping* de Torres, por ejemplo, tratan de un modo metafórico las consecuencias del franquismo. Sin embargo, todas subrayan la importancia de los condicionamientos políticos y sociales en la construcción de la red de espacios clandestinos en los que se va definiendo un marco epistemológico alternativo.

Tras la muerte de Franco estas redes siguen en ascenso, se legalizan, se institucionalizan y se crean nuevos espacios como es el caso de la *Fundació Miró*, que acogió la exposición *Travail d'information sur la presse illégale des Pays Catalans* presentada en las bienales, y

fue el lugar de formación del *Grup Instrumental Catalá* formado por Carles Santos a finales de los setenta.²⁷⁴

Por último, interesa señalar el grado de ruptura que supone el *Grup* con respecto al movimiento contracultural anterior. Este aspecto, al que me he referido en el capítulo tercero, es fundamental para entender el significado del impacto en su entorno. La pugna que se va gestando entre la nueva generación y las anteriores -como vimos con respecto a la relación de Brossa con Portabella por ejemplo- estalla en la mediática polémica entre el *Grup* y Tàpies. Este enfrentamiento, señalado por todos los integrantes del grupo, pone de relieve las características de esta ruptura generacional. Todos coinciden en señalar la importancia de la labor de difusión de Cirici, sin embargo con Tàpies aparecen sentimientos contradictorios. Por ejemplo, Abad señala:

Hi havia qui ens acusava de marxistes i de fer una obra més política que artística i això provocava forts enfrontaments; en aquest mateix context, va esclatar la polèmica amb Tàpies, en la qual ambdues parts crec que vam estar desmesurades però ell podia disposar de pàgines senceres a la premsa mentre que nosaltres ens havien de conformar amb sortir a les cartes del director. Era un litigi desequilibrat en aquest sentit. Nosaltres no anavem en contra Tàpies sinó contra d'un mercat, el seu sistema de valors i unes estructures mercantilistes (Macià, 1992: 110)

Tàpies parece representar la figura del padre -como Brossa para Portabella- que necesitan matar simbólicamente y, para poder analizar esta ruptura generacional, son significativas las diferentes notas y artículos que se dirigen. Tàpies, interesado por Pablo Picasso y las relaciones entre el lenguaje y el contexto que le había tocado vivir, empieza a experimentar con nuevos materiales y objetos (Tàpies, 2009). Alexandre Cirici considera estos experimentos el nacimiento del arte conceptual catalán, porque después de ellos empezaron a brotar en Catalunya propuestas como la de los *Gallots*, el *happening* de Sobré o las esculturas efímeras de Llena (Ciciri, 1972a:47). Esto le lleva a Tàpies a reflexionar sobre la apropiación hispánica del arte conceptual (Tàpies, 1986). El *Grup* Por su parte, no reconoce esa línea continuista defendida por Cirici.

La disputa se inicia cuando Tàpies, tras conocer la muestra de Banyoles, publica en la *Vanguardia Española*, el catorce de marzo de 1973, el artículo *Arte concepto aquí*, en el que

²⁷⁴ La expansión de estas nuevas redes están en relación con las prolíficas inversiones en galerías de los sectores izquierdistas burgueses, derivadas del boom económico que se experimenta en España en la década de los sesenta. En Barcelona dieran luz a la obra de Jordi Benito y otros de los integrantes del *Grup de Treball*, la Sala Vinçon, la galería Aquitania, Anthropos y Metrònom (Aliaga, 1989:108-129).

acusa a los conceptuales de ser una versión local del extranjero, de estar encasillados, de hacer declaraciones contradictorias y de estar faltos de dogmatismo en sus propuestas. Por el contrario, ensalza a Joan Brossa y Joan Miró porque manifiestan en las “difusas actitudes cotidianas de sus trabajos, una profunda comprensibilidad de la obra de Nietzsche” (Fig. 66). Consideraba que los conceptuales, sobreexcitados al descubrir a Vito Acconci, a Oppenheim o a Dan Graham, arrinconan a sus precedentes catalanes y hacen “una ingenua versión que quiere ser agresiva y politizada, pero sin nada que la sustente, y tan mal adaptada a las necesidades de nuestro país, que se queda en pura declamación contestataria con los típicos infantilismos a menudo contraproducentes” (Tàpies, 1973). Critica la incoherencia entre las teorías que rechazan los círculos mercantiles del arte - a los que él pertenecía- y la participación en los mismos por parte del *Grup*.



Fig. 66. (De izquierda a derecha) Tàpies, Cirici y Miró en la Galería Maeght. Barcelona. 1975.

La primera respuesta del grupo a estas acusaciones fue tildar los adjetivos utilizados por Tàpies de “emocionales y paternalistas” (Bonet, 1973 49-52). A la acusación de falta de coherencia con respecto al mercado del arte, se defienden tachando de ridícula la no participación en el mismo, y para ello utilizan el siguiente agravio comparativo: “pensemos en lo ridículo que sería imaginar a Marx o al Che negándose a vender sus libros con la idea de que eso sería más revolucionario” (Bonet: 1973). Las acusaciones por parte de uno y otros remiten a una ruptura generacional que se manifiesta en el ámbito artístico pero tiene un alcance más amplio que afecta a la sociedad en general.

En las primeras reuniones de grupo se plantean cómo enfocar las respuestas a Tàpies. Así, a la lucha contra la dictadura se suma la lucha contra un estado anterior del arte representada por Brossa, Tàpies y Miró. Sin embargo, a pesar de estas preocupaciones relacionadas con asuntos estéticos, es el marco político el principal motivo de cohesión. La última presentación en público fue en 1977 en la *Fundació Joan Miró*, concretamente, con la

exposición *Avantguarda artística i realisme social a l'Estat Espanyol, 1936-1976* con la que se ponía punto y final porque, al desaparecer el régimen, desaparece su elemento aglutinador.

El fin de la dictadura da paso a un proceso de transición político en el que los reformistas -radicales (comunistas) o moderados (socialistas)- y los inmovilistas pugnaban por el poder. Después de este proceso transitorio se asienta la monarquía constitucional que llega a nuestros días, y los integrantes del *Grup de Treball* se reubican, vuelven a sus respectivas disciplinas: Portabella al cine, Santos al piano. A otros la experiencia de pertenecer al movimiento conceptual más radical determina sus caminos, por ejemplo Benito seguirá experimentando con el accionismo buscando nuevos límites que desafiar; Abad, Torres y Muntadas mantienen un discurso crítico-político en sus instalaciones. Cuando desaparece *el Grup de Treball*, el contexto cultural da un giro y sus discursos dejan de ser subversivos y pasan a formar parte del programa político oficial.

4.3. Epílogo

En este capítulo he tratado de explicar el arranque del accionismo en Catalunya a partir del estudio de fuentes secundarias como los catálogos de exposiciones retrospectivas o estos estudios ya mencionados de Pilar Parcerisas, Alexandre Cirici, entre otros. He tratado de aportar una nueva perspectiva con respecto a los estudios precedentes con una clasificación que parte de la diferencia entre las acciones vinculadas estrechamente a contextos externos al catalán como el francés o el estadounidense, y las que emergen del mismo; donde se pueden distinguir dos tendencias claras, que tienen que ver con la adaptación o la falta de la misma al marco legal.

Los casos seleccionados han sido destacados en los estudios precedentes porque contribuyeron al enriquecimiento de un movimiento que no sólo rompía con el discurso estético oficial, sino que se apartaba de los ejemplos del accionismo embrionario. Las acciones de *Los Catalanes de París*, del *Catalan Power*, Fina Miralles, Olga L. Pijoan y *El Grup de Treball* ponen de relieve que el accionismo, en los años setenta, deja de ser una manifestación minoritaria y elitista para transformarse en un lenguaje común - generacional- con el que

reformular las funciones tradicionales del arte y difundir nuevos valores sociopolíticos. Todos contribuyen a reforzar la idea de ruptura con el estado embrionario anterior, porque aunque partían de planteamientos marxistas, en sus acciones se hace presente la influencia de corrientes críticas con la concepción del arte defendida por el marxismo de corte estalinista (cuya representación más evidente es el “realismo socialista”). Aunque hacen una interpretación libre de estas teorías, su adopción presenta un estado de maduración ausente en el período anterior ya que, a diferencia del distanciamiento de las bases teóricas del discurso de Brossa o Sobré, ahora nos encontramos en un estado avanzado de la difusión del idearios como el situacionismo, gracias en parte a la ebullición ideológica que supuso el Mayo Francés y su contagio a Catalunya.

El presupuesto marxista que prevalece en la mayor parte de los casos, es que el arte no puede representar únicamente los intereses de las clases dominantes sino que tiene responsabilidades con la sociedad. Esta idea fue defendida ya por P. J. Proudhon, quien consideraba que los artistas no podían ocuparse únicamente de cuestiones estéticas, sino que debían conectarse con las circunstancias inmediatas. Creía que el entorno doméstico y las revoluciones sociales debían ser objeto de representación, así el realismo socialista de Gustav Courbet y las pinturas revolucionarias de J. L. David debían imponerse al romanticismo, entendido como un arte elitista, caprichoso, que se sitúa en una torre de marfil, atendiendo a sentimientos individuales y no a los colectivos.

Esta tendencia estética en las sociedades del capitalismo tardío adquiere nuevos matices que son tratados por Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Hebert Marcuse y otros integrantes de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt.²⁷⁵ Parten de que las tesis del materialismo histórico -basadas en la dialéctica de opresores y oprimidos, y la propiedad privada como el germen del malestar social- no son suficientes para explicar los entresijos de las sociedades del capitalismo tardío. Ellos proponen que además del condicionamiento económico - piedra angular del pensamiento marxista- existen otras particularidades como la familia, el Estado, la autoridad, que determinan los entresijos de esta nueva sociedad. En cuanto a la función del arte, Walter Benjamin consideró que los nuevos medios de

²⁷⁵ *Capitalismo tardío* es un término utilizado por estos autores para referirse al modelo capitalista que se impone en Europa después de la Segunda Guerra Mundial, y distinguirlo así del capitalismo que nace asociado a la revolución industrial.

reproducción y de comunicación contribuyen a un proceso democratizador que derriba el elitismo del arte, la exclusividad, lo que denominó el *aura*. Marcuse creyó que el hecho de que se haya democratizado la cultura, por un lado es positivo, porque la saca de su elitismo, pero es negativo porque precisamente por ello, puede ser remodelada por el sistema dirigente. Adorno también considera que el proceso democratizador se debe replantear para evitar que el arte sea sometido a los intereses de las estructuras de poder. Y, para ello, no puede ser útil socialmente, no debe ser fácilmente consumible, no debe de ser agradable, ni fácilmente descifrable. Para evitar ser manipulado por el poder, tiene que ser inútil porque entonces -cuando no sea fácilmente consumible- podrá criticar al sistema. A esta reflexión pone como ejemplo el dodecafonismo de la Escuela de Viena -admirado por Brossa y Santos-, los conciertos de Cage y los primeros *happenings* que llegó a conocer al final de su vida. Así, esta idea de Adorno tiene que ver, de un modo general, con algunas de las acciones estudiadas, que son descifrables en círculos herméticos, como por ejemplo la apropiación más purista del conceptual. Los textos sobre las funciones del arte del *Grup de Treball* no tienen un calado social porque están dirigidos a especialistas. También las acciones de Torres, Ribé o Abad presentan un grado de abstracción que las aíslan del proceso democratizador del arte. Por otro lado, las acciones de Fina Miralles, son fácilmente descifrables y tienen un impacto en el público no especialista. Pero, independientemente del grado de abstracción o especialización que presenten, todas adquieren un carácter más democratizador que las estudiadas en el capítulo tercero, porque los parámetros contextuales han contribuido a la ampliación de información y el nivel de instrucción de la sociedad. Esto permite afirmar que, aunque también reproduzcan cierto carácter elitista, suponen una ruptura con el *accionismo embrionario* porque tienen una repercusión más amplia en la sociedad.

Considero que no existe un enlace unidireccional, entre arte y sociedad, ni que las condiciones socioeconómicas sean definitivas, sino que existen relaciones complejas en las que intervienen factores diversos que conforman un contexto y determinan su producción artística y cultural. En definitiva, en este capítulo he intentado defender la idea de no continuidad que está basada en los parámetros contextuales descritos, como la historia social de Catalunya, las ideas que los artistas seleccionan del ambiente intelectual de la época, porque determinan las motivaciones últimas que dan arranque al accionismo.

CAPITULO QUINTO: EL ACCIONISMO ENTRE 1975-1980

RESUMEN DEL CAPÍTULO

En este capítulo estudio algunas de las acciones realizadas entre 1975 y 1980 con el objetivo de determinar el grado de madurez del movimiento con respecto a la etapa inicial. En un primer acercamiento -como revela el gráfico que apporto en el capítulo primero- se puede constatar una disminución cuantitativa de las acciones. Por otro lado, si atendemos a las motivaciones, se pone de manifiesto la ampliación de la tendencia crítica con los valores conservadores imperantes durante la dictadura. Los que prosiguen la corriente crítica iniciada en la etapa inicial introducen matices en su discurso. Sin embargo, aquellos que únicamente mostraban preocupaciones en torno a las funciones del arte, ahora se implican con las circunstancias sociopolíticas. En definitiva, en la segunda mitad de la década de los setenta, se producen cambios discursivos en las acciones.

Los artistas seleccionados en este capítulo me ayudan a trazar un recorrido del accionismo en el que se manifiestan dos tendencias: la atención a temas que afectan al contexto social inmediato (crítica sociopolítica) y la atención a temas subjetivos, que pueden derivar, de un modo tangencial, en una crítica general a las consecuencias del sistema neoliberal. Algunos de los implicados políticamente en los años anteriores, prosiguen la misma línea, como Carles Santos, cuyas acciones contribuyen al asentamiento de algunas cuestiones planteadas por el *Grup de Treball*, como por ejemplo la defensa de la cultura catalana. Por otro lado, los que durante la primera parte de la década se manifestaban en contra de los valores tradicionales del arte, como es el caso de Fina Miralles o García Sevilla, en la segunda mitad de la década, añaden a su discurso alusiones concretas al clima opresor de la dictadura que, tras su caída, parecía querer perpetuarse. En general hay una tendencia de descubrir las secuelas de la ideología del régimen que, muerto Franco, continuaba siendo una posibilidad entre los grupos de derechas que participaban en la definición del nuevo gobierno.

Los acontecimientos políticos son significativos en la interpretación de las acciones de Fina Miralles o García Sevilla, porque el giro en sus discursos se puede interpretar a la luz de

un tiempo de incertidumbre, que reclamaba un posicionamiento político e ideológico por parte de la sociedad. La violencia en las calles entre ultraderechistas y comunistas hace que este posicionamiento se convierta en un reclamo por parte de los partidos, que buscaban apoyar sus iniciativas políticas en la opinión del pueblo.

Aunque la tendencia general en las acciones es la de aludir a este contexto concreto, existen discursos que se apartan del mismo, como es el de Carlos Pazos, cuyas foto-performances se alejan del análisis crítico y se acercan a una ficción que atiende a cuestiones subjetivas. A pesar de ello, la trayectoria de Pazos no se aísla definitivamente del contexto porque su relación con el movimiento contracultural -surgido en el centro de Barcelona en torno a 1975- hace que se puedan relacionar con un tipo de ruptura desde abajo, menos ortodoxa y más popular.

En este capítulo trato de responder las siguientes preguntas: ¿Por qué se produce una caída de las prácticas de acción a partir de 1976? ¿Cuál es el contexto político de España tras la caída de la dictadura? ¿Este contexto afecta, de algún modo, el desarrollo del accionismo? ¿Cuáles son las características del movimiento contracultural de Barcelona en los años setenta? ¿Este movimiento determina al arte de acción? ¿Se encuentran en algún punto o discurren en paralelo, sin tocarse? ¿Qué acciones se pueden relacionar con este movimiento contracultural? ¿Cuáles se apartan por completo? ¿En qué se diferencian las acciones de Fina Miralles, García Sevilla o Carlos Santos realizadas a partir de 1976 con respecto a las anteriores? ¿Por qué las acciones de Carlos Pazos se apartan de la tendencia general? ¿La trayectoria de Carles Santos podría servir de hilo conductor del accionismo catalán?

En el apartado introductorio (5.1.) me acerco a las posiciones políticas que adoptan los que llevan a cabo la *Transición*, con el objetivo de entender las pugnas de poder que movilizan a la sociedad, y por extensión, su reflejo en las acciones de los catalanes. En el segundo apartado (5.2) estudio las características del marco contracultural barcelonés, que comparte parámetros contextuales con el accionista. Parte de un ideario similar, es integrado por la misma generación, por lo que, se establecen relaciones, en algunos casos paralelas, y en otros directas. Por último, en el tercer apartado (5.3.) estudio los cambios discursivos que presentan las acciones con respecto a la etapa inicial, y estudio las razones a las que responden.

5.1. El contexto político

En el seno del gobierno existe una pugna entre dos tendencias ideológicas: inmovilistas y reformistas. Los inmovilistas son fieles al *espíritu del 18 de julio* y, ante la inminente caída de la dictadura, pretenden mantener las instituciones existentes. Los reformistas, sin embargo, apuestan por un cambio que atienda a los derechos que se reclaman en las calles. Esta pugna por el poder tuvo un punto de inflexión con el asesinato de Carrero Blanco, que fue un golpe para los inmovilistas. A pesar de que parten de ideologías diferentes, tanto unos como otros, coinciden en que el régimen de Franco se hunde. La estridencia que provocan, por un lado, los actos públicos de apoyo, los estados de excepción en el País Vasco, las últimas condenas de muerte en la opinión internacional; y por otro, las movilizaciones de multitudes en las calles en contra de la dictadura, hace que tanto inmovilistas como reformistas estén de acuerdo en la necesidad de reformular las estructuras políticas una vez muerto Franco.²⁷⁶

Tras el asesinato de Carrero Blanco, la pugna de poder se decanta a favor de los reformistas gracias, en parte, al apoyo del futuro rey. Su ideología simpatizaba con los reformistas, y los inmovilistas confiaban en él porque Franco lo había adoctrinado para perpetuar su gobierno. Pero el rey -coronado inmediatamente después de fallecer el dictador- condenaba los discursos de añoranza del franquismo de Arias Navarro -presidente sustituto de Carrero Blanco- y tampoco aprobaba su hostilidad hacia la posibilidad de legalizar los partidos políticos.²⁷⁷ Juan Carlos quería conducir el proceso de transición hacia

²⁷⁶ En otoño de 1975, Franco dicta once penas de muerte y el Papa da una misa en el Vaticano con la finalidad de convencerlo y suplicarle clemencia para los condenados. También el padre del rey Don Juan le pide el indulto. En las oficinas de turismo, delegaciones de Iberia, en las embajadas de España en Londres, París y Roma hacen manifestaciones unos días antes de las ejecuciones pidiendo clemencia. Hay una virulenta reacción internacional que incluso lleva al gobierno de México a proponer la expulsión de España de la ONU. Aunque vuelve el fantasma del aislacionismo, todo es inútil porque para Franco son castigos ejemplares y necesarios para conseguir el orden que afirmaba haber mantenido desde el final de la guerra civil. La respuesta a esta llamada a la clemencia por parte la órbita internacional es la manifestación del 1 de octubre de 1975 en la plaza de Oriente apoyada por fanáticos del franquismo que defienden estas condenas.

²⁷⁷ Arias Navarro se niega a pactar con la oposición porque asegura que Franco tampoco lo haría.

la democracia y por ello le propone la dimisión a Arias Navarro y la presidencia a Adolfo Suárez, un joven reformista que era secretario del *Movimiento*.²⁷⁸

Con el traspaso de poder, los medios de comunicación oficiales se apresuraron en hacer propaganda al nuevo presidente -realzando su juventud, su experiencia en el campo político y sus buenas relaciones con el rey- este nombramiento fue una decepción por diversos motivos; para los reformistas más radicales representaba un paso atrás en el camino hacia la democracia, porque había participado en la política franquista, y para los reformistas moderados representaba un fracaso en sus ansias por perpetuar un modelo político más conservador. Así, la asignación de la presidencia a Suárez no es bien acogida ni por los partidos de izquierdas, y menos aún por los reformistas moderados como Manuel Fraga, quien se niega a participar en ese gobierno y presenta su propio proyecto de reforma.²⁷⁹

De este modo, la presidencia de Suárez supone otra división -esta vez en el seno de los reformistas- que radica en la legalización o no de todos los partidos políticos. El punto de ruptura se da con los moderados, como Fraga, que apoyan el modelo democrático pero no pueden aceptar la legalización del Partido Comunista.²⁸⁰ Creen en la democracia y en el sufragio universal, pero no pueden tolerar la presencia de este partido que fuera acusado de los actos más sanguinarios de la guerra civil. Así que la legalización del Partido Comunista se convierte en una de las cuestiones más debatidas en el seno del gobierno. Como he señalado, era el partido en el que militaban muchos de los artistas estudiados y algunos de los trabajos -como las acciones del *Grup de Treball*- estuvieron directamente ligados al mismo. Por este motivo, es importante relacionar su evolución en esta carrera política hacia el poder con los discursos que sus militantes ponen de relieve en las acciones.

²⁷⁸ El rey en 1976 da un discurso en Washington en el que afirma que la corona los ampara a todos, refiriéndose a todos los partidos políticos, incluido el comunista. Fue criticado por los inmovilistas pero iba ganando simpatías en la opinión internacional y, construyendo bases para el proceso democrático.

²⁷⁹ Las diferencias entre inmovilistas y reformistas moderados se ponen de manifiesto en cuestiones como: mientras los inmovilistas -como Arias Navarro- se negaban a pactar con la oposición, los reformistas moderados -como Fraga- permiten la visibilidad pública de sindicatos históricos como UGT para iniciar una apertura efectiva que contribuya al desmantelamiento de los órganos franquistas como el Sindicato vertical. Sin embargo no toleran la legalización del Partido Comunista.

²⁸⁰ Fraga considera que son necesarias las reformas para acomodar las instituciones y hace un proyecto en el que -sin eliminar las bases franquistas- se divide el gobierno en una cámara alta (congreso) y una baja (senado) elegida por sufragio universal, y para ello los partidos tenían que ser legalizados, sin embargo considera que el Partido Comunista y todos los que estuvieran a su izquierda, no podían entrar en el juego electoral.

El Partido Comunista es condenado porque los reformistas moderados como Fraga consideran que los rencores pasados pueden romper el camino hacia la paz y la democracia, por ello se niegan en rotundo a su participación en las primeras elecciones democráticas. Sin embargo tanto Suárez, como el rey y los demás partidos de la oposición, apoyan la inclusión del Partido Comunista. Ante esta situación, Fraga funda un partido propio -Alianza Popular, el origen del Partido Popular- que presentaba una línea conforme en algunos aspectos con la democracia pero también con el franquismo.²⁸¹

Santiago Carrillo aprovecha la polémica que suscita su partido para presionar y conseguir su objetivo: que sea legalizado y pueda presentarse a las primeras elecciones democráticas. Carrillo, igual que muchos exiliados políticos, se había prometido no volver a España mientras hubiera dictadura. Regresa después de treinta y ocho años en Francia -en 1976- y de forma clandestina, porque teme las represalias de los ultraderechistas. Contrariamente a lo que se podía pensar, no se manifiesta en contra la presidencia de Suárez -como el resto de partidos de izquierdas- y ni siquiera condena la existencia de una monarquía; él pide que su partido sea admitido y que tenga opción a gobernar si es votado. Presiona a Suárez, aprovechando que, para ganarse la opinión internacional y la confianza del pueblo, habían manifestado públicamente la tolerancia a todos los partidos.²⁸² Por ejemplo, en una ocasión para tranquilizar al ejército, confirma que PC no sería legalizado, y Carrillo, consciente de la importancia de la prensa internacional, amenaza al presidente con convocar una rueda de prensa y poner en evidencia las contradicciones de su discurso.²⁸³

Ante la decepción de todos los frentes -los reformistas moderados consideran que Suárez había traicionado a Franco, y los aperturistas esperaban un gobierno de izquierdas sin vinculación con el régimen- Adolfo Suárez decide someter a referéndum popular su proyecto de ley, y así saber si el pueblo lo acepta.²⁸⁴ Con esta estrategia política se abre el camino para la democracia, porque este referéndum es un anunciador de las futuras

²⁸¹ Esta nueva vía de la derecha liberal es llamada franquismo sociológico.

²⁸² En 1976 se inicia una campaña de imagen en el extranjero para vender la idea de una monarquía liberal y democrática. El discurso del rey de Washington es una prueba de ello.

²⁸³ La prensa jugará un papel importante en el transcurso de estos acontecimientos. Como en otros conflictos internacionales como la Guerra del Vietnam o la revolución de Praga. Concretamente aparecen periódicos nuevos como *Diario 16* constituidos por universitarios que forman parte del movimiento de oposición que tuvieron un papel difusor de la ideología de las nuevas generaciones.

²⁸⁴ La opinión del pueblo -que hasta ese momento había estado secuestrada- es utilizada como estrategia y propaganda política de los partidos.

elecciones generales. En este momento la oposición se apresura para darse a conocer ante el pueblo e iniciar -en paralelo a Suárez- sus primeras campañas políticas. Así, los socialistas organizan un congreso internacional con el que buscan una presentación en sociedad de su partido, en la que no mencionan las bases marxistas de su programa y se preocupan, sobre todo, por destacar la superación del pasado sin rencores y su voluntad de negociación con los reformistas. Por su parte Carrillo presentaba un programa basado en el *Eurocomunismo* - desvinculado del comunismo de corte soviético- y para darlo a conocer convoca a la prensa en un piso en Madrid.²⁸⁵ Con esta llamada de atención se exponía a que lo encarcelaran (porque a diferencia del PSOE, el PC era un partido que ni el ejército, ni los moderados querían legalizar), pero si esto sucedía, quedaría en evidencia la legitimidad de la palabra de Suárez. La pugna por el liderazgo entre reformistas aperturistas (Suárez) y moderados (Fraga) también se reproduce, en paralelo, en la oposición, entre los socialistas - encabezados por Felipe González- y los comunistas de Carrillo. González considera que el PC no tenía futuro y Carrillo piensa que, en esas circunstancias tan delicadas, era indispensable la unión entre los dos. A pesar de las diferencias, todos los partidos se agrupan en la *Platajunta* en 1976, donde suman sus fuerzas para derribar las reformas propuestas por el gobierno y exigir la ruptura sin continuidades -no como una limosna sino como un derecho-, aunque siempre mostrando su disposición a negociar con Suárez. Así, además de las medidas de coacción individuales de Carrillo, los comunistas y los socialistas presionan con la organización de huelgas de trabajadores, que se convierten en un arma más para reconducir el proceso democrático.²⁸⁶

Pero estas manifestaciones son cada vez más tensas entre los diferentes bloques ideológicos; la policía mata a tiros a tres obreros en una manifestación en Vitoria,²⁸⁷ los grupos derechistas atacan a los estudiantes de izquierdas. Por otro lado, ETA secuestra empresarios y aparecen nuevos grupos terroristas como el FRAP (1973), UPG, FAC, o el

²⁸⁵ Eurocomunismo es una tendencia que el Partido Comunista hizo oficial en 1977 tras una reunión en Madrid de Carrillo, con los líderes comunistas italiano y francés. Se caracterizó por su rechazo al modelo comunista ortodoxo y la aceptación del modelo democrático pluripartidista. Un ejemplo de su rechazo al comunismo de obediencia soviética fue cuando el PCI y el PCE, junto con el de Partido Comunista Rumano, condenaron la invasión de los tanques rusos en Praga en 1968.

²⁸⁶ De este modo UGT, CC.OO podían darles fuerza a los reformistas del gobierno contra los ortodoxos del franquismo. Las huelgas fueron el argumento de los reformistas para derribar a los inmovilistas.

²⁸⁷ Este suceso tiene efectos políticos negativos para el gobierno. Fraga visita a las familias pero no es bien recibido porque lo consideran culpable de la represión policial que había causado las muertes.

GRAPO (1975). Este despliegue de violencia hace que, en el inconsciente colectivo, asome la idea de la vuelta de otra guerra civil. El foco con mayor tensión es el País Vasco, porque los estados de excepción aprobados por Franco en 1975 supusieron una represión indiscriminada por parte de la policía, lo que revertió en que ETA contara con un mayor apoyo popular. Sin embargo, sus atentados y secuestros hacen que se produzcan separaciones con respecto al sentimiento nacionalista; se dividen entre españolistas y nacionalistas vascos. Entre los nacionalistas vascos se subdividen entre los que apuestan por la vía armada y los que apuesta por la vía política. Al margen de las estrategias políticas que se gestan ante la posibilidad de gobernar, en 1976 se respira en el ambiente la necesidad de construir un futuro. Entre la población crece la participación en política y se pierde el miedo a opinar sobre ella. En este punto es importante destacar el papel de la prensa porque empieza a jugar un papel importante en la formación de la recién liberada opinión pública. Este proceso de control ideológico, que ejercen los medios de comunicación en las sociedades del bienestar, en España se vio alterado primero por el control censor del régimen, y ahora comienza a ser trasladado a grupos de poder que habían sido clandestinos.

En Catalunya este contexto de viraje de poderes se produce de un modo firme, consolidado, porque contaban con la *Asamblea Nacional de Catalunya*, un órgano clave en este proceso transitorio, sobre todo, porque sus objetivos eran claros y estaban bien definidos desde el principio: *llibertat, amnistia i estatut d'autonomia*. El nacionalismo en Catalunya es como un saco aglutinador y promueve manifestaciones multitudinarias en las que hay una fuerte cohesión entre los sectores profesionales -clero, artistas, profesionales, políticos- y diferentes capas sociales. Todos entienden que la democracia y el nacionalismo deben ir de la mano. Por ejemplo, cuando Jordi Pujol entra en la carrera política con *Convergencia i Unió*, fundado en 1974, señala que necesitan la democracia en España para conseguir instituciones propias para Catalunya. El once de septiembre de 1976 se celebra sin ningún incidente la *Diada*, que había estado prohibida durante el franquismo y, a diferencia de los vascos, reclaman su derecho a la autonomía sin violencia y de un modo cohesionado y multitudinario.²⁸⁸ Este grado de tolerancia con la realidad catalana se puso de manifiesto con la aprobación de la *Diada*. Se trata de una muestra más de la voluntad de

²⁸⁸ La *senyera* se exhibe ya antes de la muerte de Franco sin castigo mientras que la *ikurriña* vasca seguía siendo ilegal.

democratizadora de Suárez, es decir, forma parte de las conquistas sociales que le llevan a ganar las primeras elecciones democráticas en 1977, aunque seguido de cerca por el PSOE de Felipe González.

5.2. La Contracultura en Barcelona

En 1976, celebraciones como la *Diada* hacen que parezca que se camina hacia la democracia, sin embargo, buena parte de la legislación franquista seguía vigente. Aunque en los medios de comunicación oficiales se dan pequeños pasos, como el estreno de *Canciones para después de una guerra* de Basilio Martín Patino, siguen habiendo ciertos miedos a causa de la ambigüedad de la censura.²⁸⁹ Un ejemplo de esta imprecisión legal es la que se produce en el ámbito del cómic *underground* barcelonés, concretamente los editores la revista *Star* -fundada en 1974 - tenían la esperanza de que los nuevos tiempos serían propicios, sin embargo los problemas con las autoridades continuaron e, incluso, dos de sus números fueron secuestrados en 1977.²⁹⁰

La inseguridad política y cultural que caracteriza este período transitorio es interpretada de diferentes modos y, en este punto, se hace visible la ruptura generacional a la que me vengo refiriendo. El clima de los atentados y la represión policial, que seguía castigando después de muerto Franco, aterra a los que habían vivido la guerra y la posguerra, mientras que los más jóvenes parecen menos preocupados, más seguros, y aprovechan esta inestabilidad política para llevar a cabo un proceso de emancipación vital. Buscan modos de vida alternativos y aumentan los movimientos migratorios esporádicos a otros países. Así, aquella corriente que lleva a algunos catalanes a París, o a Nueva York -como Francesc Torres o Carles Santos- después de la muerte de Franco, se amplía a jóvenes de todas las clases sociales.

²⁸⁹ *Canciones para después de una guerra* es una película crítica a la situación de la población española en la posguerra. Se realizó a partir de un montaje de imágenes de archivo de la guerra civil, sobre las que se superponen canciones populares de la época. Aunque fue realizada en el año 1971 y se pudo estrenar en 1976.

²⁹⁰ *Star* (1974-1980) durante seis años y 57 números, presentó al público español el cómic *underground*. Eran historietas de nuevos dibujantes españoles como Montesol, *El Hortelano*, Nazario o Max, que “incorporaban el lenguaje vulgar de la calle y mostraban una visión cruda de sexo, violencia y drogas protagonizada por los nuevos arquetipos que florecían en la sociedad española, formados por modernos antihéroes, hippys, pasotas, progres y melenudos” (Dopico, 2011: 172).

Como he señalado en el capítulo anterior, la élite cultural representada por el *Instituto Francés* y el *Club 49* es relevada por una nueva generación y, aunque era un movimiento más numeroso que el anterior, seguía siendo una minoría en el conjunto de la sociedad catalana. Estos jóvenes proceden de familias con poder adquisitivo, que les permite viajar y volver con una nueva moralidad abierta, laica y, en definitiva, alejada de las normas sociales del franquismo. El crecimiento económico hace que aumente la demanda universitaria, que es precisamente uno de los focos que más hostiga al franquismo antes y después de su caída. En este sentido se sigue manteniendo una clara división entre las zonas rurales y las urbanas, y entre las urbanas, Barcelona sigue a la cabeza en este proceso de apertura.

Las redes clandestinas que se iban tejiendo en Barcelona, pero también en otras ciudades próximas, como Granollers o Terrasa, estaban formadas -como vimos- por artistas e intelectuales preocupados por el excesivo control estatal y la igualdad social. Esta minoría, en la que incluimos a los artistas estudiados, a partir de 1976 se confunde en una masa de jóvenes que se abrazan la moda *hippy*, y amplía los circuitos alternativos a la cultura dominante. Los *hijos de las flores* ponen en funcionamiento modos alternativos de relaciones personales, sexuales y profesionales. A las asociaciones de vecinos o amigos de las artes y la cultura, que servían de tapadera para hacer mítines políticos -como el *Institut Alemany*- ahora se suman nuevos espacios públicos: locales nocturnos como la sala *Zeleste* o privados como los pisos comunales, donde se plantean hacer una revolución desde abajo, como proponía Lebel en *Le happening*.

Los jóvenes en Barcelona aprovechan que los discursos de Suárez contemplaban la legalización de todos los partidos y la celebración de la *Diada*, para poner en marcha una “transición alternativa” con la que pretendían cambiar el mundo pero empezando por ellos mismos. Este movimiento contracultural tuvo su principal apogeo entre la muerte de Franco y la llegada a la presidencia de Jordi Pujol. Para muchos de ellos, el final tuvo que ver con los *Pactos de la Moncloa*, con los que empezó otro tipo de dictadura: la de los partidos (Vila San Juan, 2010).

Como se ha señalado, entre 1976-1978 el gobierno está mutando, y en Barcelona se produce una especie de vacío de poder en el imaginario colectivo que es estimulante para la juventud. Ese punto de caos político lleva a las calles una revolución sexual, ecológica,

homosexual y feminista. Por ejemplo, los dibujantes de cómics de revistas como *El Rotllo*, *Star* o *Ajoblanco*, explican sus frustraciones sexuales gracias a la moda del amor libre, experiencias con las drogas que, en definitiva, provocan la ruptura de muchos tabús impuestos por la moral católica dominante. Pablo Dopico explica la aportación de estos primeros cómics:

En esos años los comix se extendieron por todos los rincones del país, convirtiéndose en un medio de comunicación portador de un mensaje liberador y un instrumento de concienciación que posibilitó el análisis y la crítica de la realidad del momento. Eran años de clandestinidad tolerada que permitían la aparición de numerosos fanzines realizados por artistas y dibujantes que editaban sus propias revistas de manera casi artesanal. Fanzines formados por un puñado de páginas que eran fotocopiadas, grapadas y dobladas (Dopico, 2011:169-181).

En 1973 *El Rollo Enmasccarado* -integrado por Nazario, Mariscal y los hermanos Farriol- fue secuestrado por atentar contra la moral pública. Condenaron a prisión y a multas a sus autores, sin embargo a partir de 1974, autorizaron su libre difusión y empezaron a vender el cómic por las calles, mercadillos y bares frecuentados por los progresistas de la época. Después de *El Rollo* aparecieron otras revistas como *Star*, las ácratas *Ajoblanco*, *El Viejo Topo*, *Ozono*, que continuaban la línea de ruptura que *El Rollo* había iniciado.²⁹¹ En general, emulaban la nueva corriente internacional del cómic adulto, con historias llenas de señas a los lectores que, como esos antihéroes, se encontraban ante combates maniqueos entre lo bueno y lo malo, dios y el diablo, que recuerdan a los fanzines de Vito Acconci en sus años universitarios. Esta clandestinidad tolerada estaba sometida a una cierta ambigüedad que hacía que en algunos casos fueran multados y otros no. Por ejemplo, el fanzine *La piraña Divina* de Nazario fue confiscado por la policía en el festival *Canet Rock*, porque trataba el sexo de un modo explícito, sarcástico y transgredía los tabús más sagrados de la sociedad española: la virginidad femenina, la virilidad masculina, la abstinencia sexual, la situación de los homosexuales.

Mientras el resto de España estaba inmóvil, el movimiento contracultural tuvo su entrada en Barcelona porque era el punto de encuentro de diferentes colectivos: valencianos, andaluces que venían a la universidad o a trabajar, pero también era el lugar de paso de muchos marines y *hippys* norteamericanos o ingleses que iban a Formentera y a Ibiza que,

²⁹¹ Los tebeos editados en 1976 fueron también *Nasti de Plasti*, *Los Tebeos del Rollo*. También es destacable la revista *Butifarra*, editada en Hospitalet como un panfleto vecinal que plasmaba los problemas del barrio, las preocupaciones de la clase trabajadora. Sus autores aquí utilizaron la historieta como medio ideológico (Dopico, 2011).

mientras esperaban el barco, intercambiaban información con los lugareños en la Plaza Real y las calles del barrio gótico. Los trabajos de los contraculturales no eran instalaciones o acciones premeditadas como las de los conceptuales, sino que presentaban actitudes subversivas como los provocativos paseos de Ocaña por las Ramblas o los conciertos de Pau Riba. Fundamentalmente se centraron en la música, el cómic y el cine experimental. Por ejemplo, con respecto a la música, el movimiento *underground* se relaciona también con la *Nova Cançó* que, a partir de 1976, movía a multitudes de jóvenes que Gonçal Sobré había llamado *Senyors de la cultureta*. Como he señalado en capítulo tercero, *L'Estaca* de Lluís Llach o *Jo vinc d'un silenci* de Raimon, forman parte del imaginario colectivo como símbolos de libertad y desacuerdo con los vestigios del franquismo. Sin embargo, en el ámbito musical del movimiento contracultural, una de las figuras más destacadas es Pau Riba, porque sus conciertos, a diferencia de los que integran la *Nova Cançó*, se convierten en un foco de subversión. Como sucede en otros ámbitos culturales, se produce, una colaboración entre ambos movimientos - entre Pau Riba y Jaume Sisa, por ejemplo- sin embargo parten de actitudes y estilos musicales diferentes.²⁹² También en este contexto *underground* se dio visibilidad a los primeros cortometrajes de Pedro Almodóvar, entre otros que conformarían posteriormente la *Movida Madrileña* (Fig. 67).²⁹³



Fig. 67. Pedro Almodóvar con algunos de los miembros del movimiento *underground* como Xefo Guasch. Ocaña paseando por las Ramblas. Fotograma de la película *Barcelona era una fiesta*.

²⁹² Pau Riba es considerado una figura clave en los inicios de la historia del rock catalán.

²⁹³ El cine experimental tiene su acogida en grupos como *Video Nou* o *FVI* (Film Video Informació) que colaboraron con cineastas como Iván Zulueta y Pedro Almodóvar. En el local *Magic* Eugeni Bonet organizó la proyección de algunos de los primeros pasos cinematográficos de Pedro Almodóvar que narraba con su voz los melodramas cómicos de sus primeras historietas mientras se proyectaban sus grabaciones (Castillo, 2009). Sin embargo los contraculturales son críticos con la movida madrileña porque consideran que ya sabían que el cambio social que pretendían no se llevaría a cabo porque en Catalunya había fracasado y tenía diez años de antelación. Pere Ribas se refiere a los que salían en los programas de televisión en los ochenta como “punkis de la verbena de la paloma”, es decir, “de pacotilla”, “un chiste” (Vila San Juan, 2010).

En este punto es importante diferenciar el movimiento conceptual del contracultural, porque aunque comparten generación y un mismo marco espacio-temporal, en general, se alejan en sus principales motivaciones. Por un lado, los conceptuales son anteriores, sus primeros trabajos datan de finales de los sesenta, mientras que el movimiento *underground* tiene su apogeo con el estallido de la caída de la dictadura. Pero el punto de ruptura se produce sobre todo en el terreno político. Para el movimiento *underground* los mítines de los comunistas del PSUC -partido en el que militaban los miembros de *Grup de Treball*- y sus escisiones importadas del Mayo Francés -maoístas, trotskistas- eran demasiado dogmáticos y, por otro lado, sus modos de organización excesivamente piramidales. También consideran que los comunistas -identificados como los representantes del movimiento conceptual- les miraban con cierto escepticismo (Vila San Juan, 2010). Su postura ante los marxistas está presente en algunas de sus historietas como por ejemplo *Don Pixot de l'Eixampla*, incluida en *Los Tebeos del Rollo*; una versión del Quijote de la Mancha, que cuenta la vida de un hidalgo catalán del siglo XX, marxista, revolucionario e idealista. Su autor, Antonio Pàmies, convierte los libros de caballería en una sátira de la literatura política y revolucionaria de los años setenta (Dopico, 2011).

Según los contraculturales, los comunistas tenían como objetivo entrar en el juego del poder que se anunciaba con las elecciones democráticas. Sin embargo, ellos proponían el cambio desde abajo. Por ejemplo, Pau Riba señala que ellos buscaban la ruptura no sólo con el franquismo sino con el sistema “porque el antifranquismo era como una especie de burbuja en la que todo valía: estaban los interesados en política, pero no importaba si eran de derecha o de izquierda” (Vila San Juan, 2010). En este sentido, la figura de Pau Maragall ayuda a entender las diferencias entre ambas posturas porque, mientras él era considerado uno de los principales ideólogos de la contracultura, sus hermanos se habían decantado por la carrera política. Pau Maragall o Pau Malvido -como firmaba en sus crónicas en *Star*- era uno de los *poetas malditos* que, en sus años universitarios, había militado en partidos marxistas como LCR (Liga Comunista Revolucionaria)²⁹⁴ pero, poco a poco, estos intereses ideológicos -por el maoísmo o el troskismo con el que abanderaba el fin de los vicios pequeñoburgueses- fueron sustituidos por formas de agitación más imaginativas, menos

²⁹⁴ En el prólogo a *Nosotros los malditos*, su hermano Pere Maragall recuerda que tenía empapelada la pared de su habitación con los líderes de los partidos comunistas Mao, Kruschev, entre otros. También cuenta que Pau estuvo en la *capuxinada* en 1966 (Malvido, 2004).

prácticas. Como estar “colocados” era una de las afinidades de los contraculturales, en el número 26 de la revista *Star* (1976), Malvido informaba sobre la cualidad y los efectos de los diferentes tipos de LSD. Como Luis Racionero o Lebel, señala que era una droga que les completaba, porque ampliaba la percepción del mundo; les permitía entender que hay más realidad que la que vemos. En el siguiente texto Martí Sans explica las características de las primeras experiencias con el LSD en Catalunya.

Cada país tuvo su versión local; aquí se conocía como *El Rollo*. *El Rollo* fue un conjunto de tribus muy heterogéneas (...) no podemos hablar de un movimiento con suficiente quórum, hasta 1971. El Festival de música de Granollers, ese mismo año, con 10.000 asistentes supuso la primera manifestación masiva del Rollo (...) (cuatro años después el *Canet Rock*, acogerá 40.000 personas) (...) Pero lo esencial del rollo no fueron sus manifestaciones externas sino internas; los cambios producidos en la conciencia (...) No se trataba de seguir un patrón ajeno sino de buscar uno propio, vivir la propia aventura. No era más importante el que viajaba a Katmandú que el que no se movía de su barrio (Castillo, 2009: 136).

Pau Maragall en sus memorias, la novela *Nosotros los malditos* -título de su crónica en *Star*-, deja constancia de la repercusión que tuvo la cultura norteamericana, que se manifestaba en la eclosión de las comunas, el nudismo en Formentera, la entrada de la droga y el *rock*. Como he señalado en el capítulo segundo la admiración por los poetas *beat* como Allan Ginsberg era parte del ideario de los contraculturales de Barcelona (Fig. 9). Esta manera de entender la revolución y la ruptura con el poder se relaciona con la de Lebel, porque también apostaba por el cambio desde abajo, desde las actitudes cotidianas y las formas de relación social. Como Lebel o los situacionistas, los contraculturales en Barcelona van mutando desde las revisiones del comunismo a la ideología anarquista. Aunque en general no se puede determinar una ideología definida, hay fuentes que apuntan simpatías hacia el anarquismo como es el caso de Pepe Ribas, fundador de la revista *Ajoblanco*. Por su parte, Nazario señala que el sindicato de la CNT había apoyado el movimiento contracultural (Vila San Juan, 2010). En este contexto de definición del nuevo marco sociopolítico, el anarquismo recuperó algunas de las fuerzas que había perdido en los años treinta. Por ejemplo, las *Jornadas Libertarias* de 1977 en Montjuic, contaban con Federica Montseny, una de las líderes del movimiento que, como Carrillo, tras la muerte de dictador volvió del exilio. En este encuentro de anarquistas también se pone de relieve la ruptura generacional,

porque muchos de los jóvenes aseguran no haber entendido a la líder anarquista, considerando su discurso desfasado.²⁹⁵

Otro punto clave para establecer diferencias entre los dos movimientos -conceptual y *underground*- son sus relaciones con la *Gauche Divine*, un movimiento intelectual integrado por arquitectos, cineastas, fotógrafos que se desarrolló a finales de los años sesenta.²⁹⁶ Los conceptuales como Portabella afirman encontrarse cerca de esta nueva ola que se aleja de la élite del *Club 49* pero, igual que ellos, quiere protagonizar una ruptura con el panorama cultural desde arriba. Para entender estas diferencias entre los diversos colectivos es significativo el testimonio de Portabella, quien afirma que iba a Boccaccio, un local nocturno frecuentado por la *Gauche Divina*:

Nadie de *Dau al set* o el *Club 49* puso jamás un pie en Boccaccio. Era como Amsterdam. Los otros eran París. Después no podías hablar con Brossa y contarle que habías estado en Boccaccio con Gil de Biedma, y lo mismo al revés. Era una cuestión de clase, de línea de referencias, de tratamiento del lenguaje (...) me acostaba muy tarde pero nos levantábamos pronto porque todo el mundo quería ser el mejor arquitecto, el mejor editor, el mejor médico, el mejor escritor....Esto era Boccaccio (Parcerisas, 2007:55).

Según Portabella, *Boccaccio* era menos elitista que el *Club 49* pero, para los *underground* formaba parte de otra élite. En la construcción de las redes alternativas tiene lugar un proceso de traslación que va tocando diferentes generaciones y, por lo tanto, diferentes modos de entender la subversión hacia la misma. Si Brossa no podía entender a la *Gauche Divine*, estos no podían entender a los *contraculturales*, y viceversa. Pau Riba refiriéndose a la *Gauche Divine* afirma que estaban del mismo bando pero contaban con una edad, compromisos y obligaciones que ellos no tenían. Pepe Ribas toma una postura más brusca al respecto y señala que “los de la *Gauche Divina* sabían la procedencia de las familias de todos, sin embargo en el mundo *underground* nadie sabía quién era nadie. Lo único que importaba era dónde estabas y llenar de vitalidad y pasión el momento del presente” (Vila

²⁹⁵ Estas jornadas libertarias fueron grabadas por *Video Nou*, un grupo pionero del cine experimental en Catalunya.

²⁹⁶ Por ejemplo el grupo MENTE (Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas) está asociado a este movimiento y tiene como objetivo aglutinar arte, diseño, arquitectura, cine y teatro. Expone sus trabajos en el Colegio de Arquitectos en 1968. Uno de los espacios en los que se presentaron algunas de las acciones de Olga L. Pijoan.

San Juan, 2010) ²⁹⁷. García Sevilla también repasa en las diferencias entre *Boccaccio* y *Zelete*, el local musical del movimiento contracultural:

*La Gauche Divine eren tots burgesos, fills de papá, anaven a Boccaccio. Jo no vaig anar mai, (...) Zelete és la meua generació. Boccaccio era la de los pijos com aquell que diu, la de la Gauche Divine. Zelete és la del populacho. Eren ramblers.*²⁹⁸

Como revelan estos dos testimonios, a pesar de que existen puntos de contacto entre *el underground* y los conceptuales, también hay diferencias insalvables a la hora de entender la ruptura. Se dan, como en el ámbito político, diferentes planteamientos a la hora de formular el paso de la dictadura a la democracia. Tanto Fina Miralles como Santos mantenían contactos, más o menos estrechos, pero coinciden en señalar que no se podían establecer relaciones con sus trabajos porque la base de partida era diferente. García Sevilla apunta diferencias, declarando que los conceptuales eran más teóricos mientras que *“el moviment de les Rambles d’aquesta època era molt més popular i era divertiment juvenil, i lligar”*.²⁹⁹ Por su parte Santos también marca las diferencias y afirma que su movimiento era más minoritario:

Eren dos coses diferents. Natros teníem uns presupostos més minoritaris (...) al Pau Riba li parles del Cage i no sap qui és. Coincidíem en idees generals. Ideològicament, evidentment no hi havia ningú de dretes, però hi havia molta gent que no era de res, que també son perillous segons com, perquè no son de res i en els moments determinats son de algo (...) i aquest algo ja sabem de qui algo era. Era una època en el que el franquisme ja patinava (...) jo, personalment, no sé molt d’això, ho veia, però no me’n vaig aproximar molt (...) però crec que hi havia molt de respecte mutu”.³⁰⁰

Miralles también considera que no había relación a nivel profesional, sin embargo coinciden en el rechazo a los valores desprendidos por aquellos que quieren llevar a cabo el cambio sin rupturas con la dictadura: *El fenomen underground sí que tenia a veure amb Europa i molt més amb el moviment hippy dels Estats Units de flowers in your heart. (...)Tot això estava en el món, sí, en aquesta època. Això formava part hasta de la moda, vull dir, la*

²⁹⁷ Pepe Ribas fundó *Ajoblanco*, una revista contracultural que se publica entre 1974 y 1980. Era un estudiante barcelonés de Derecho, de ideología libertaria y procedente de una familia burguesa barcelonesa. Aglutinó a su alrededor a filósofos, poetas, arquitectos, artistas y dibujantes de cómics de la escena contracultural como Luis Racionero, Quim Monzó, entre otros. Su idea era promover una cultura libertaria que condicionara un cambio social. Los contenidos de la revista eran inéditos, como por ejemplo la antipsiquiatría, el ecologismo, el movimiento gay, el urbanismo sostenible. Las distensiones dentro de la redacción se manifestaban en torno a la línea ácrata de Ribas, que estaba afiliado a la CNT, y la comunista encarnada por Luis Racionero.

²⁹⁸ Véase Anexo 5. «Entrevista a García Sevilla»

²⁹⁹ Véase Anexo 5 «Entrevista a García Sevilla»

³⁰⁰ Véase Anexo 4. «Entrevista a Carles Santos».

gent portava pantalons amb floretes, amb un farbalans, els cabells llargs".³⁰¹ En la descripción de Miralles se advierte cierta distancia, con su fuera algo ajeno que discurría en paralelo. Los más próximos a la contracultura fueron Carles Pazos y García Sevilla, que reconocen haber frecuentado las Ramblas o *Zeleste*. Sin embargo, Jordi Benito y Santos parecen haberse involucrado menos. Aunque comparten un marco de influencia definido por el rechazo a los inmovilistas - grupos de ultraderechas - y al reformismo moderado representado por UCD, no tenían la misma opinión sobre los grupos de la oposición, es decir, los socialistas, comunistas y anarquistas. Los conceptuales se alejan de los temas prioritarios para el *underground*, -la liberación sexual, la violencia callejera y los efectos de las drogas-, y se centran, sobre todo a partir de 1976, en evidenciar las consecuencias negativas del régimen, para anular los valores conservadores que defienden los ultraderechistas. Santos, junto a Pere Portabella, continúa destapando los crímenes cometidos por los franquistas, y un ejemplo es la película *Informe General*, con la que muestran su apoyo al Partido Comunista. Por su parte, Fina Miralles, García Sevilla y Àngels Ribé dan un giro discursivo a favor de la denuncia de los valores conservadores enraizados en la sociedad, que parece responder una necesidad generalizada y promovida desde los partidos de la oposición.

En este momento de indefinición y en el que los nuevos grupos políticos reclaman por parte de la sociedad implicación, los antifranquistas unen esfuerzos contra el enemigo común: los grupos de derechas que siembran el pánico en las calles para llevar a cabo el cambio sin apenas ruptura. La base de la unión está en la defensa del catalanismo y la crítica a los valores conservadores de la sociedad, como la patria, el ejército, la familia y la religión católica. Sin embargo, tras un análisis pormenorizado, aparecen diferencias tanto ideológicas como en las formas de expresarse. Los conceptuales plantean sus críticas de un modo más racionalizado, a partir de acciones premeditadas que transmiten mensajes directos a los inmovilistas y reformistas, mientras que el cine, el cómic y los conciertos de la contracultura presentan nuevos hábitos que caracterizan esa actitud subversiva contra todas las posiciones políticas: inmovilistas, reformistas y comunistas.

³⁰¹ Véase Anexo 3. «Entrevista a Fina Miralles».

5.3. Cambios discursivos

La caída de la dictadura marca el discurrir del movimiento del arte de acción y a partir de 1976, se producen cambios en la trayectoria de todos los que lo conforman. Como se puede observar en el gráfico del primer capítulo se produce un acusado descenso de las acciones porque algunos desaparecen del panorama, como es el caso de Olga L. Pijoan, otros empiezan a trabajar por separado, como los *Catalanes de París* y, en general, abandonan el ámbito de la acción por la instalación.³⁰² Algunos de los que continúan explotando la acción son Jordi Benito, Fina Miralles, Àngels Ribé, Carles Pazos, Carles Santos, García Sevilla o Fredèric Amat. En los casos estudiados en el capítulo anterior se pueden observar cambios sustanciales, tanto en los temas planteados como en la forma de presentarlos.³⁰³ Por ejemplo, las acciones Àngels Ribé presentan un giro temático: de la propuesta de experiencias que invitan a la reflexión sobre el relativismo de las leyes físicas o la determinación psicológica y social que tiene la percepción, Ribé pasa a un discurso que atiende al contexto catalán, e incluso a reflexiones de carácter personal. *Can't Go Home*, *Amagueu les nines, que passen els lladres* o *E de forma* se dirigen a un terreno más concreto: las consecuencias de la vuelta a casa o las circunstancias marcadas por la moral conservadora, católica y machista que determinan su lugar de origen. En este segundo período, Ribé está a medio camino entre Nueva York y Catalunya, se replantea las condiciones de ambos contextos, y sustituye el interés por el espacio -dirigido, compartido, habitado- como medio de conocimiento, por un análisis de la situación que vive en el postfranquismo.³⁰⁴ Del mismo modo que Ribé, García Sevilla, Fina Miralles y Carlos Pazos se adhieren a un cambio discursivo que ponen de manifiesto en las acciones que analizaré a continuación.

³⁰² Aunque Jaume Xifra realiza la acción *implicacions* en la Galería G, en general, abandonan la acción.

³⁰³ Como en anteriores ocasiones he hecho una selección de las obras que atiende a la accesibilidad de las fuentes y a la coherencia del discurso que defiendo.

³⁰⁴ En el año 1977, por ejemplo, está presentando acciones en la Sala Tres de Sabadell y en la West Side Highway de Nueva York.

5.3.1. García Sevilla

Ferran García Sevilla participó activamente en las primeras muestras de arte a principios de los setenta. Destaca, sobre todo, porque en sus textos pone de relieve el bagaje de los círculos intelectuales de la época.

La línea de ruptura que defiende García Sevilla -el arte con implicaciones sociopolíticas- forma parte del discurso dominante entre los conceptuales. Por ejemplo, el texto que reparte en Granollers en 1971 coincide con el que Santos presenta en Banyoles en 1973. Sus obras en la primera mitad de la década, suelen ser instalaciones en las que se evidencia su interés por las teorías de conocimiento que parten de la idea de ruptura con el arte tradicional -como queda evidenciado en el texto anterior- y del relativismo de la percepción como fuente de conocimiento. Sin embargo, en 1974 su discurso da un giro que se manifiesta en un interés más preciso por las circunstancias políticas inmediatas. Por ejemplo en *Lectura por semejanza, contacto de letras, piedras y colores* (1974) hace una crítica a la manipulación que hicieron los medios de comunicación del atentado del presidente Carrero Blanco:³⁰⁵

*Jo me'n recordo que això va ser en desembre. Jo estava a punt d'anar-me a Mallorca a casa dels meus pares a passar el Nadal (...) Tothom estava bastant assustat (...) de fet vam carregar-se a Puig Antich com torn d'això (...) Les fotos de Carrero Blanco eren sempre tant a la bora del poder.*³⁰⁶

En este momento García Sevilla da un paso más en su discurso y, a la idea de que la percepción es una fuente de conocimiento que determina nuestra visión de la realidad, ahora le suma que la visión que él tiene ha sido manipulada por los órganos del franquismo. Igual que Francesc Torres o Àngels Ribé, parte de un discurso que tiene como prioridad revelar la importancia del giro epistemológico que se expande en las comunidades científicas y filosóficas en los años sesenta, para después adaptarlo a una realidad determinada: la del franquismo en Catalunya.

³⁰⁵ El tema de la manipulación de los medios de comunicación por parte del régimen también había sido tratado por Josep Guinovart en la *Bomba ye-ye*.

³⁰⁶ Anexo 5. Entrevista a García Sevilla. La entrevista ha sido transcrita siguiendo su reproducción de un modo literal, por ello incluye castellanismos propios de las expresiones orales

En la instalación *Lectura por semejanza, contacto de letras, piedras y colores* estaba presente este cambio discursivo. En *PM* en la Galería G en 1976 hace una crítica a partir de la exposición de las consecuencias psíquicas de la represión. Cercano a la concepción de Francesc Torres en *Almost like sleeping*, García Sevilla trata el tema de la represión franquista de un modo abierto y directo, atendiendo a repercusiones psicológicas que condicionan la conducta de los individuos. Mientras él estaba con una camisa de fuerzas y bajo los efectos de un LSD, las paredes de la sala estaban cubiertas de frases que evidenciaban las consecuencias de la represión del régimen:

*Al llarg d'aquesta instal·lació hi havia unes frases molt agressives, molt bèsties, actualment impossibles de posar com: "Has col·laborat amb el franquisme", "domines a la persona que tens més a prop", "te masturbas d'amagat", "has desitjat matar al teu pare" (...) Nosaltres estàvem fent aquesta acció (...) varen entrar el falangistes de Barcelona.*³⁰⁷

Expone las patologías que traen consigo los métodos represivos en el desarrollo psicológico de los individuos, y que fueran analizadas, como he señalado, por Sigmund Freud en la sociedad vienesa de principios de siglo XX, pero siguen vigentes en contextos en los que la moral católica y las políticas paternalistas ejercen un poder dominante. *Matar al padre* o masturbarse a escondidas -la misma forma de denuncia que Torres en *Under the kitchen table* (1975)- son algunos de los actos de liberación que se mencionan. También el consumo de psicotrópicos como ejercicio de liberación se puede relacionar con el movimiento contracultural, con los que optan por la revolución desde abajo, con que García Sevilla establecía unas relaciones más estrechas que el resto de conceptuales. En otras instalaciones como *Patrius, Patria, Patrium* o *Joder, Morder, Poder* critica el *falocentrismo* a partir de la contraposición de imágenes de retratos masculinos, extraídos de los medios de comunicación y fragmentos de libros de formación del Espíritu Nacional, que ensalzan la virilidad de la figura del padre -o del hombre en general- propios de los discursos difundidos en la época. Esta temática se aparta de las cuestiones relacionadas con el análisis de la percepción de los primeros años, y alude a la necesidad de derrumbar los prototipos del inconsciente colectivo en un momento clave, en el que se promueve una actitud combativa para apartar a los sectores más conservadores de la definición de las estructuras políticas.

³⁰⁷ Véase Anexo 5. «Entrevista a García Sevilla».

5.3.2. Fina Miralles

Como he señalado en el capítulo anterior, en sus primeros trabajos Miralles pone en evidencia la manipulación que ejerce el ser humano sobre la naturaleza y los animales, y a partir de 1976 repara en la situación concreta de Catalunya y en otro tipo de manipulación: la que ejercen unos seres humanos sobre otros. Uno de los trabajos transitorios es *L'arbre amb personalitat humana* (1975), que presenta para la exposición itinerante *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques* (Fig. 68 y 69). Según Parcerisas, fue un intento de entroncar su obra con la cultura popular y tradicional de Catalunya (Parcerisas, 2001). Aquí - junto con Jordi Pablo y Pep Domènech- subraya la importancia de la naturaleza a partir del estudio del *Costumari català* de Joan Amades (1952).³⁰⁸ La propuesta de esta importante exposición tiene también con el protagonismo absoluto que alcanza el movimiento catalanista entre los grupos políticos de izquierdas, tanto los socialistas (como Cirici) o los comunistas (como Santos).

En el cartel publicitario se podían ver las analogías entre las imágenes de la acción *Cobriment del cos amb palla*, de la serie *Relacions* de Miralles (1974) y un baile de una de las fiestas populares más destacadas de Catalunya: la *Patum de Berga*.³⁰⁹ Según Joan Amades esta fiesta es un documento de valor arqueológico, porque los bailes -protagonizados por figuras místicas y simbólicas- representan escenas que tenían un carácter moralizante. El significado de estas figuras ha ido cambiando a lo largo de los siglos, sin embargo conserva reminiscencias de prácticas pre-cristianas próximas a los rituales de vegetación y de regeneración fértil, relacionadas con el ciclo del mes de mayo. Esta tradición popular es coherente con el discurso de Miralles: las relaciones entre el ser humano y la naturaleza habían sido estrechas, equilibradas en tiempos pasados, sin embargo con la implantación del nuevo modelo económico dejaban de serlo. En cuanto a la relación entre las acciones rituales populares como *La Patum* y su trabajo, asegura que tienen que ver con un lenguaje ancestral y universal. Concretamente, para esta exposición, hizo una serie de acciones que

³⁰⁸ Esta es una obra etnográfica de referencia de las tradiciones y las costumbres en las tierras de lengua catalana, en la que el autor tiene el objetivo de conservar un saber tradicional que considera amenazado. Se trata de una recopilación de creencias, supersticiones, canciones, danzas y juegos del territorio catalán que trabaja, sobre todo, a partir de entrevistas.

³⁰⁹ Berga es una localidad de la provincia de Barcelona, y La Patum es una fiesta popular fundada en el siglo XIV y declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en el año 2005.

denomina *L'arbre* con las que reivindica el restablecimiento de relaciones de equilibrio con el medio natural.

Subraya que este equilibrio entre la naturaleza y el ser humano es universal por ello se puede relacionar con la *Patum* de Berga, pero también con las religiones orientales.³¹⁰ La relación que se establece con estas tradiciones locales contribuye al acercamiento al público de un modo sencillo y directo, alejado del carácter crítico del arte conceptual. Igual que en las acciones anteriores, sigue defendiendo la idea de que el arte debe de dejar de ser un producto protegido por la burguesía para ser una expresión popular:

L'art ha de tornar a estar al costat i al servei del poble per a ésser realment popular: encara que això ens sembli demagògic, és l'única sortida, si l'art vol prendre part en la reestructuració del conceptes més bàsics de la nostra societat (Parcerisas, 2001: 37-38).

La forma directa de expresión de Miralles en su discurso antiespecista o ecologista de la etapa anterior contribuye ahora a la difusión del ideario antifranquista. También García Sevilla había abandonado las formas tautológicas, para poder dirigirse a un público que no fuera especializado en las nuevas teorías del arte.



Fig. 68. *L'arbre amb personalitat humana: vestint, parlant i passant l'arbre* (1975) para la exposició *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques* (1976). **Fig. 69.** *L'arbre i l'home. El penjat. Paraules a l'arbre*. 1975.

Miralles atiende también al sometimiento de la sociedad a la moral católica y, en la acción *Petjades* se pasea con unas zapatillas que tienen estampado en las suelas su nombre

³¹⁰ Retoma la naturaleza de las primeras acciones desde una concepción mística que parte de las religiones orientales y de las tribus sudamericanas que conoció a raíz del viaje que emprendió a Brasil en 1983. La naturaleza sigue siendo en la actualidad, el tema principal de su obra porque "forma parte de nosotros, nos da respuestas que nos ayudan a entender lo trascendental". Además de la conciencia ecologista y la defensa de los derechos de los animales, ahora hay implícito un discurso místico que nos dice que la naturaleza además de proporcionar recursos materiales nos da lecciones espirituales. Con respecto a las primeras acciones, Miralles confirma que había intuido el potencial místico de la naturaleza, pero que no era plenamente consciente del mismo.

y su apellido, de manera que va dejando marcado su nombre en el espacio que va pisando (Fig. 70). Así muestra su desacuerdo con normas sociales como la que obliga a las mujeres a adoptar el apellido de los hombres al casarse. Parcerisas, al respecto, afirma que con esta acción denuncia cómo el marido da su apellido a sus hijos y a su mujer, para mostrar que son de su propiedad (Parcerisas, 2001).

La acción *Stándar* supone una continuación de este discurso, que autoras como Assumpta Bassas han calificado de feminista. Aquí, está en una silla de ruedas delante de una pantalla donde se proyectan diapositivas con escenas que representan las funciones de las mujeres en la sociedad franquista: una madre vistiéndola a su hija, la boda. Se reproducen anuncios de televisión que subrayan el papel de la mujer como un objeto (Fig. 71). Parcerisas también relaciona esta acción con la muerte de su madre en 1975, de quien había aprendido que la mujer debe estar libre de los papeles establecidos por las instituciones conservadoras de la época. Miralles había recibido una educación liberal que le daba la oportunidad de ser algo diferente a una buena esposa burguesa o una madre protectora, cuya función principal es el cuidado de sus hijos y esposo. Gracias a esa educación, desde pequeña rechaza los modelos impuestos por las organizaciones del régimen como la *Sección Femenina*, que habían calado en la sociedad y tenían como objetivo concienciar a las mujeres de sus funciones que, básicamente, se centraban en las labores del hogar: coser, planchar, cocinar, y adoptar una actitud de sumisión con respecto a los hombres.³¹¹ Los hombres debían seguir las pautas de conducta que aprendían en el servicio militar, basadas, sobre todo, en una disciplina rígida de dominación y obediencia de unos sobre otros. Como vimos, García Sevilla atacaba este patrón que ensalza la virilidad en la figura del hombre, y Miralles se enfrenta al de sumisión de la mujer. Estos patrones o construcciones de género se habían impuesto en el imaginario colectivo y con los que lograba la aceptación social.

³¹¹ Los principales valores de la Sección femenina del partido falangista (1934-1977) estaban basados en un ferviente catolicismo y los modelos de conducta a seguir eran la reina Isabel La Católica y Santa Teresa de Jesús.

Fig.70. *Petjades*. 1976Fig. 71. *Standard*. 1976

La acción *Triangle. Simbologia del Poder i Mort*, forma parte de la exposición colectiva “*Matar-ho*” (1976), en la que participa junto a García Sevilla y Jordi Benito. Es dirigida por Fina pero realizada por un actor, que hace desaparecer tres símbolos triangulares con connotaciones religiosas y sociopolíticas: el ojo de Dios, la estrella de David y el símbolo de la victoria del franquismo, que acaban desapareciendo en un sombrero de copa, como si se tratase de un juego de magia. Estos elementos llevan a Parcerisas a asociarla a la poesía escénica Joan Brossa (Parcerisas, 2001). Por su parte, Inmaculada Julián afirma que sus prácticas tienen derivaciones sociológicas que se aproximan al *Land art* de carácter ecológico (Julián, 1986), y Assumpta Bassas advierte que las relaciones entre Miralles y el *Land art* responden al entusiasmo que produce “el incipiente pensamiento ecológico vinculado a un momento de cambio cultural, fruto de unas ideas que hicieron frente a una cultura moribunda” (Bassas, 2001, 92). En general las fuentes secundarias que documentan la trayectoria de Miralles, interpretan el contraste real/artificial de las primeras acciones como una denuncia ecologista relacionada con el *Land Art*, y estas últimas acciones como una denuncia de género y antifranquista. Con respecto a las relaciones que la crítica establece entre su obra y el *Land Art*, Miralles afirma:

*Aquestes classificacions son molt americanitzants...El land art utilitzen la naturalesa com a suport, com un pintor agafa una tela (...) En canvi jo treballava la naturalesa per ella, pels seus elements. “Les translacions” (...) té un altre sentit. (...) En el meu cas és agafar la naturalesa per explicar que la naturalesa existeix, que la naturalesa és natural i que llavors, el cos humà s’hi relaciona, com a cos humà.*³¹²

Aunque parece apartarse de la concepción estética de los norteamericanos, sus acciones en la naturaleza y la utilización de símbolos que hacen referencia a ella, aparecen como un lugar común compartido con ellos. Miralles también marca distancias con las teorías

³¹² Véase Anexo 3. «Entrevista a Fina Miralles».

feministas y argumenta que, aunque las acciones de la última etapa, aluden directamente a las funciones de la mujer en la sociedad, su intención en “*Petjades*” y “*Standard*” es aludir a una injusticia social en términos de género, que atañen tanto a hombres como a mujeres. Le preocupa que los derechos que las mujeres hubieran mermado durante el franquismo, sin embargo, no se aparta de las teorías feministas clásicas. Así, con respecto estas relaciones apuntadas por la crítica, afirma que podría haber sido pensada para el hombre estándar, porque también la sociedad impone a los hombres actitudes de virilidad y dominación, en definitiva, pautas de comportamiento que limitan su libertad.³¹³

A partir de estas consideraciones, tanto sobre las relaciones que ha establecido la crítica entre su obra y el *Land art*, como las que se corresponden con el feminismo, Miralles reivindica un análisis de su trabajo que no parta de definiciones a priori -como el feminismo o el *Land art*- porque tienden a limitar su sentido último. Así su denuncia a favor de los derechos que se habían perdido durante el franquismo, debe entenderse en un contexto más amplio de protestas masivas internacionales, que entroncan con movimientos como el ecologismo o el antiespecismo, y locales que apuestan por relaciones sociales y personales basadas en la igualdad.

En conclusión, tanto las acciones comprometidas con la ideología antifranquista, como las anteriores -de crítica a los planes de desarrollo que destruyen el medio natural- son el resultado de una reflexión racional que tiene tras de sí una intención premeditada.³¹⁴ Esta intención está relacionada con un contexto en el que los movimientos ecologistas y feministas empiezan a tener calado social. El ecologismo es una reacción a las nuevas políticas neoliberales de mercado y, como el feminismo, forma parte del ideario de los movimientos contraculturales. Ambos conforman la base teórica de prácticas de acción en Sudamérica, Norteamérica y Europa, y en casos como los de Valie Export en Viena, Teresa Hicapié en Colombia, Graciela Carnevale en Buenos Aires, Françoise Janicot en Francia o Leslie Labowitz y Suzanne Lacy en EE.UU. La perspectiva femenina de estos trabajos se relaciona con la accesibilidad masiva de las mujeres a las universidades y al mercado laboral que tiene lugar en la época. Fina Miralles, Angels Ribè, Olga L Pijoan han hecho acciones

³¹³ Véase Anexo 3. «Entrevista a Fina Miralles».

³¹⁴ El mundo de las ideas - que denomina cartesiano- domina toda la etapa accionista de Fina Miralles. Sin embargo los dibujos de la etapa posterior tienen tras de sí un discurso cargado de espiritualidad y misticismo.

teniendo en cuenta una perspectiva femenina, por ello constituyen ejemplos iniciales de un movimiento que se ha de interpretar, por una lado, a la luz de las luchas por las libertades que se produce en Francia, EE.UU, Austria o Argentina, pero por otro, como un movimiento de protesta propio, que en Catalunya, tiene su momento álgido en el período de la transición a la democracia.

Como sucede en los casos anteriores - Ribé, Torres, García Sevilla- , Miralles pasr de la preocupación por temas generales a las particularidades del caso catalán. En 1975 el catalanismo tenía un fuerza social importante y, como he señalado, cohesiona y da fuerza al movimiento antifranquista. Así la atención al contexto catalán de Miralles tiene como particularidad la ruptura con las políticas inmovilistas, de ultraderecha, que se querían perpetuar en ese momento clave de construcción de futuro político. Entre 1975 a 1978, la tendencia hacia lo concreto de la realidad de Catalunya y el uso de un lenguaje menos especializado -más accesible al público- tienen que ver con ese reclamo de la opinión del pueblo, porque empezaba a contar en la construcción de un futuro político basado en la democracia; era decisiva a la hora de aceptar un mayor o un menor grado de ruptura con las estructuras políticas precedentes.

5.3.3. Carlos Pazos

La forma de contribuir a la ruptura con los valores tradicionales de Carlos Pazos es diferente al resto de los casos estudiados porque se aleja del bagaje teórico que atiende a la descontextualización, las experiencias sensitivas o la exhibición de los condicionamientos sociales como formas de conocimiento, y se acerca a aspectos más individualistas a partir de la creación de personajes ficticios.

AÑO	TÍTULO	LUGAR
1972	<i>Texto inaudible</i>	1219 m3. Vilanova de la Roca
1973	<i>TRA 73</i>	Col.legi d'arquitectes. Barcelona
1974	<i>Models d'Escultura, en "Què fer?"</i>	Sala Vinçon, Barcelona
1975	<i>Esculptures a l'aire lliure</i>	Escola EINA. Barcelona
1975	<i>Transcripcions del somni de Beatriz, Dante G. Rosseti</i>	Escola EINA. Barcelona
1976	<i>Un retoque al anochecer, en "Activitats"</i>	Galería G, Barcelona

1976	<i>No me olvides</i>	Sala Vinçon, Barcelona
1976	<i>Voy a hacer de mí una estrella</i>	Sala Vinçon, Barcelona
1977	<i>No quiero ni pensarlo</i>	432 E, 13 St. Nueva York
1977	<i>Conocerle es amarle</i>	Galería G, Barcelona
1977	<i>En la intimitat</i>	---
1977	<i>Art is delicate</i>	Nueva York
1977	<i>Arts space</i>	Nueva York
1978	<i>The floor of fame, en Seny i rauxa</i>	Centre Pompidou, París
1980	<i>Bonjour Melancolía</i>	Centro de Psicoterapia. Barcelona Galería Ciento. Barcelona

Durante los primeros años, Pazos participa en exposiciones colectivas como *Què fer?*, en la que presenta –junto a la acción *Zoo* de Miralles, o la acción del *Repós* de Pijoan- *Models d'escultura*. En esta ocasión, con ayuda de García Sevilla, reproducirá las poses de algunas de los modelos griegos clásicos como el *Dorífono*, el *Discóbolo*, el *Apoxiomeno*, pero también la pieza clave del impresionismo escultórico: el *Pensador* de Auguste Rodin. Estas piezas que forman parte del bagaje general de la historia del arte, sirvieron de modelos a sus acciones, que consistían fundamentalmente en imitar la posición exacta de estas esculturas. Según Cirici se trataba de una inversión de *la relación entre la realidad y el arte*, con lo que remarca la ruptura epistemológica que, en este caso, se centra sobre todo en la alteración del código de representación tradicional del arte con la realidad (Parcerisas, 2007:135). La ruptura con las relaciones miméticas, con el principio de representación en las que se basaban las esculturas clásicas, deriva de esta inversión de principios: ahora la realidad imita al arte, y no a la inversa.³¹⁵

Siguiendo este principio, Pazos en 1975 organiza con los alumnos de la escuela de arte Eina -y con Xavier Olivé- el trabajo *Models d'escultures y Escultures a l'aire lliure*. También Ràfols Casamada, director de la escuela en esos momentos, para describir este ciclo de esculturas vivientes alude -igual que Cirici- a la inversión del principio de representación y cita la frase de Oscar Wilde “La naturaleza imita el arte”. Así, de la imitación de las esculturas y cuadros prerrafaelitas como *El sueño de Dante* o *El sueño de Beatriz* de D. Gabriel Rosetti, Pazos pasó a las poses de personajes mediáticos en las series de foto-

³¹⁵ Aunque en general en sus acciones no hay una crítica social, aquí, de un modo anecdótico, alude a la censura que le impedía imitar el desnudo de los modelos escultóricos por lo que tenía que utilizar un trapo que hiciera de calzón. Castro Flórez, afirma que su intención inicial era la de que esas poses que copiaba, fueran tomadas como modelos por otros escultores, y las esculturas resultantes fueran otra vez imitadas por él, pero no se hizo. PHOTOESPAÑA 2013 (28/06/2013) Cuerpo, eros y políticas. Carlos Pazos, versión original para fans y curiosos. Carlos Pazos y Fernando Castro Flórez. Encuentros Fundación MAPFRE.

performances *Voy a hacer de mí una estrella*, *No me olvides*, *No quiero ni pensarlo*, *Conocerle es amarle* o *Bonjour Melancolía*.

En cuanto a sus influencias subraya la importancia de un viaje a Londres en 1973, cuyo impacto recuerda al de Torres o Santos en Nueva York. A Pazos le impresionó, sobre todo, el *pop*, el *rock* inglés y, a partir de entonces, empezó a trabajar su estética, su pelo, ropa y el cuerpo como soporte de una imagen creada. Reconoce que sus trabajos están basados en argumentos de canciones *pop*, *rock*, boleros y, como primeras fuentes de inspiración, a Duchamp, Warhol y los debates sobre la asimilación de la estética de los medios de comunicación formados en torno al *Independent Group* inglés donde, como he señalado, habían estado Miralda y Rabascall en 1965.³¹⁶

En sus acciones -calificadas como devaneos narcisistas con el cuerpo (González' 1993:134)- se somete a intensas sesiones de maquillaje y vestuario que compara con las restauraciones de los cuadros. El artificio y la ficción recuerdan también a las sesiones de cirugía, apariciones en público o fotografías en ámbitos privados con las que de la francesa Orlan o las acciones de Collette van construyendo personajes de ficción.³¹⁷ El personaje que crea Pazos es el de una estrella que deja sus huellas en un paseo ficticio, hace moldes de barro de sus manos ,de su barba y, poco a poco, va entrando en decadencia. Así, las series *No quiero ni pensarlo* y *Bonjour Melancolía* ponen de relieve los momentos de caída, que terminan con una imagen -de un doble suyo- en un centro de psicoterapia de Barcelona (Fig. 72).³¹⁸

³¹⁶ El *Independent Group* se fundó en 1952 en el *Institute of Contemporary Arts* (ICA) de Londres. Es considerado el precursor del movimiento *pop* en Gran Bretaña. Introdujeron la cultura de masas en los debates sobre arte, que se centraban en el impacto de las imágenes de revistas americanas que procedían del mundo de la publicidad y los cómics en las artes plásticas. Participan el crítico Reyner Banham y el artista Richard Hamilton, entre otros.

³¹⁷ Por ejemplo, Colette cambia de identidad, toma diferentes personalidades de mujeres destacadas en la historia como Juan de Arco o Mata-hari, celebrando el nacimiento y muerte de cada persona que imita. Ocupa lujosos medios teatrales cubiertos de seda, en los que se presenta desnuda o vestida con trajes manieristas y barrocos. Convierte su vida en una performance continua en la que se confunde con las identidades que adopta.

³¹⁸ A partir de *Bonjour Melancolía* sus acciones serán ocasionales, como guiños a esta etapa. Como por ejemplo la acción *Niños buenos, niños malos* (1992) en la que Pazos resucita este personaje o también la serie de foto-performances *Robados* de 2003.



Fig. 72. Carlos Pazos. *No quiero ni pensarlo*. 1977.

Inmaculada Julián lo relaciona con el *Ichs kund* (arte del yo), Tim Ulrichs, Urs Lüthi y G&G, porque utiliza su cuerpo como una imagen que va construyendo. También Gloria Picazo, en su breve recorrido del arte de acción, lo relaciona con el transformismo de Urs Lüthi, Manon y Sindy Sherman (Picazo, 1988).³¹⁹ Como vimos en el primer capítulo, lo asocia al transformismo de Rose Sélavy de Duchamp.³²⁰ Tanto Picazo como Camps, destacan sus trabajos al lado de los de Jordi Benito porque, en un momento en que el abandono de la práctica de la acción era la tónica común, continúa explotando sus posibilidades.³²¹ A diferencia del resto, señala Camps, continúan haciendo acciones después de los primeros años de entusiasmo.



Fig. 73. Urs Lüthi, *Lüthi weint auch für sie* (Lüthi llora por ellos) 1970. Carlos Pazos, *El lenguaje de las flores*.

Igual que las de Olga L. Pijoan, sus trabajos se acercan al concepto de *mitologías individuales* anunciada por Harald Szeemann en Kassel que, como señalo en el capítulo

³¹⁹ Por ejemplo, el artista germano Urs Lüthi destaca por la construcción de personajes ficticios en sus foto-performances cuyos títulos hacen referencia a temas autobiográficos con cierta carga nostálgica. Tanto las creaciones de Pazos como las de Urs Lüthi surgen de la inmersión en un mundo imaginario.

³²⁰ Parcerisas, también utiliza el término transformista para referirse a sus acciones (Parcerisas, 2007:133).

³²¹ Como he señalado en el capítulo primero, Teresa Camps, igual que Picazo, selecciona a Benito y a Pazos como representantes del accionsimo catalán, porque considera que son los que verdaderamente dan el empuje definitivo al movimiento.

primero, se caracteriza por poner de manifiesto la identidad singular del creador y sus propias vivencias. El punto de referencia es el mundo del artista, una especie de potenciación de su conciencia de la individualidad a ultranza que, en ocasiones, llega a ser esquizofrénica (2012:339). Esta potenciación subjetiva, se lleva a cabo a partir de la exhibición de sí mismo y de objetos fetiche que forman parte de la vida del artista. Para explicar este tipo de objetos, el autor cita al artista suizo Luciano Castelli, quien considera que estos objetos tienen rostro y son una especie de extensión simbólica de la experiencia propia (Fig. 74). También Marchán Fiz repara en los objetos fetiche como residuos de la conciencia, símbolos individuales que suponen una reacción a la simbología colectiva y social predominante en la época. Aludiendo, en general, a este tipo de *comportamiento artístico*, se plantea si responde a una reacción del individualismo instrumentalizado del capitalismo tardío o, por el contrario, se trata de una fase cumbre del individualismo burgués. Con ello el autor pone en cuestión la falta de compromiso de estos casos con la problemática sociopolítica de la época (Marchán Fiz, 2012: 341).



Fig. 74. Carlos Pazos. *En la intimidad*. 1977. Luciano Castelli "Gabinete de cera" (Autorretrato), 1976.

Pazos se mira hacia dentro y se da cuenta de que tiene un pensamiento obsesivo: le gusta jugar a ser otro y desea ser otro. La serie de foto-performances *Voy a hacer de mí una estrella* es el resultado de una narración inspirada en la canción de David Bowie *La Ascendencia Y La Caída De Ziggy Stardust*.³²² Son postales, como el puzle de Olga L. Pijoan, que conforman una especie de bazar en torno a un personaje estrella, con las que quería crear un mito inspirado en estas estrellas de rock ingleses de los años cincuenta; y con la caída de la estrella ponía en evidencia la superficialidad de la fama.³²³ En este sentido,

³²² David Bowie se inventa una estrella de rock alienígena llamada Ziggy Stardust que protagoniza una ascendencia y una caída en el universo de la música rock. El disco es considerado como la cumbre del *glam rock*.

³²³ Pedro Almodóvar en los ochenta reproduce en los personajes de sus películas esta ambigüedad: decadencia y ascendencia. También la importancia de la mirada del otro, el narcisismo, el eterno adolescente,

está cerca de la concepción de Gonçal Sobré, porque también construye un personaje que fotografía en diferentes lugares para visibilizar la artificialidad de la fama, como una de las consecuencias negativas de la *sociedad del espectáculo* que describía Debord. Igual que Sobré, subraya, de un modo estridente e hiperbólico, la importancia del éxito y del objeto fetiche, en un contexto que convierte a las personas en productos. El proceso de mitificación al que somete al personaje se puede relacionar con el concepto fetichismo de la mercancía enunciado por Marx en *El Capital*; significa que las cosas asumen un papel subjetivo que corresponde a las personas y el cuerpo de Pazos es tratado como un objeto que adquiere valor de mercancía.³²⁴

Aunque en este punto sus performances podían alcanzar cierto carácter crítico con la sociedad del consumo, en general se aparta de esta tendencia crítica de los conceptuales, sobre todo, de los más puristas. Las foto-performances de Pazos forman parte de la contracultura de los bares, de los paseos en las Ramblas y tienen como telón de fondo la caída de la dictadura.³²⁵ Se alejan radicalmente de sus coetáneos porque la exposición de su mundo personal se aparta, de un modo definitivo, de los problemas sociales y políticos que exponen el resto. En este sentido, él mismo asegura que no estaba interesado en la obra de Kossuth, ni en la filosofía marxista de Louis Althusser porque, aunque le resultaban didácticas, eran aburridas; el conceptual más purista era de “estética vietnamita” y “pesadísimo” (Maciá, 1992: 188).

5.3.4. Carlos Santos

La trayectoria de Carles Santos ayuda a entender el discurrir general del movimiento del arte de acción y del traspaso generacional al que me vengo refiriendo porque es una figura puente entre la élite burguesa de los años cincuenta y la nueva generación que emerge a finales de los sesenta. Tras la caída de la dictadura, y después de la frenética actividad del

la pose como objetualización del cuerpo, la iconografía del deseo y del miedo a enfrentarse al exterior son temas coincidentes con el director de cine.

³²⁴ Este concepto alude a las mercancías que aparentan tener un carácter independiente de su productor, fantasmagórico.

³²⁵ Pazos se disfrazaba con ropas exuberantes y se maquillaba para unirse a los paseos de Ocaña por *Las Ramblas de Barcelona* (Castro: 2013).

Grup de Treball, continúa con una activa militancia en el Partido Comunista y dirige el *Grup Instrumental Catalá* en la *Fundació Miró*, junto a Mestres Quadreny. En este período sus acciones vuelven al marco musical del que había partido con Brossa en los sesenta. En el siguiente cuadro se enumeran cronológicamente algunas de sus obras

AÑO	ACCIÓN	LUGAR	DESCRIPCIÓN
1966	<i>La suite bufa</i>	Festival SIGMA, Burdeos	Brossa, Mestres Quadreny, Anna Ricci, Terri Mestres
1966	<i>La suite bufa</i>	<i>La Ricarda</i> , El Prat de Llobregat	Brossa, Mestres Quadreny, Anna Ricci, Terri Mestres
1967	<i>No compteu amb els dits</i>	(película)	Pere Portabella, Brossa i Mestres Quadreny
1967	<i>L'apat</i>	(película)	Dirigida por Carles Santos.
1968	<i>Concert Irregular</i>	Fundació Maegh, Sant Pau de Vença	80 aniversario de Joan Miro
1968	<i>Concert Irregular</i>	Teatro Romea	Dirigido por Joan Brossa
1969	<i>Miró l'altre</i>	BSO Película. Colegio de Arquitectos	Dirigida por Pere Portabella.
1970	<i>Piano Phase, de Stive Reich</i>	Instituto Francés. Madrid	Concierto
1972	<i>Acció Santos</i>	Película	Dirigida por Pere Portabella
1973	<i>Situaciones de Comunicació</i>	Banyoles	Texto y acción. <i>Informació d'Art Concpte</i>
1973	<i>Acció-Anul·lació (colaborador)</i>	Banyoles	Acción de Jordi Benito. Colabora García Sevilla
1976	<i>Informe General</i>	Película	BSO. Dirigida por Pere Portabella.
1976	<i>Grup Instrumental Catalá</i>	Fundación Miró	Organiza ciclos de conciertos en la fundación Miró
1981	<i>Sound Fight,</i>	<i>Bobby Gleason Gym</i> . Nueva York	Acción. Combate en el ring con el compositor Charlie Morrow
1982	<i>Anem, anem, anem a Volar</i>	Las Ramblas	Programa "Musical Express" TVE
1998	<i>Les portes de Linares</i>	Metrònom. Barcelona (colaborador)	Acción con Jordi Benito

Su inicial interés por el arte de acción es fruto de una reacción contra lo que había aprendido en el conservatorio de música. Desde pequeño se interesa por la música dodecafónica de la Escuela de Viena o Bela Bartock, después perfecciona la técnica en la interpretación primero de clásicos -como Bach o Chopin- y después se interesa por músicos contemporáneos como John Cage o Stive Reich. Igual que otros artistas que desertan de la Academia de Bellas Artes -como por ejemplo Fina Miralles- se acerca a la actitud conceptual huyendo de las directrices marcadas por la rigidez del Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona, al que había ido a estudiar en los años sesenta. El rechazo que le produce esta

rigidez le lleva a buscar salidas fuera del país.³²⁶ Cuando se trata de establecer la etapa formativa de Santos aparecen dos figuras fundamentales: Joan Brossa y John Cage. Para entender sus primeras acciones es fundamental conocer el trabajo de Brossa y su acercamiento al mundo de la acción a partir de la poesía y el teatro, en un intento de abrir nuevos caminos a partir de la desmitificación del concierto y el teatro clásicos. En acciones como *Do-Re-Mi-La* (1979) Santos pone de manifiesto esta herencia con la que se había familiarizado en la *Suite Bufa* o en el *Concierto irregular*.

Cuando llega de Valencia para estudiar música a Barcelona, la actividad del *Club 49* estaba en pleno apogeo. Se encuentra con Brossa, un hombre militante de izquierdas, catalanista y reconocido como un artista que se avanza a su tiempo y, como se ha advertido, estaba jugando, según Santos, un papel homónimo en Catalunya al de John Cage en Nueva York. Así, desde el punto de vista artístico, el nacimiento de Santos se hace de la mano de Brossa y en el seno del *Club 49* y, por lo tanto, cerca de los intereses de una parte de la burguesía catalana sensible a los nuevos lenguajes, que empezaban a florecer en diversas partes de Europa y EE.UU. Podemos decir que Santos se incorpora a los trabajos que Brossa llevaba realizando desde finales de los cincuenta; obras en las que las relaciones rígidas entre música-texto-acción se rompen. En este sentido, Portabella señala que Santos: *Gràcies al cop de mà d'en Brossa, el viatge de la música al teatre va ser per a ell una anada sense retorn* (Portabella, 2006: 74).

Como se ha podido demostrar, las estancias de Santos en Nueva York han sido importantes para acabar de entender aquella concepción musical de John Cage y David Tudor que tanto le había impactado en Barcelona en el año 1966. Es destacable en este sentido una de las cartas que escribe Santos a Brossa desde Nueva York en 1970, porque pone de relieve la adaptación que harían los catalanes de la vanguardia norteamericana:

Aquí estem rebent molta informació artística, etc. però joestic en un estat que això em comença a relliscar pel damunt, sé molt bé lo que vull fer, i com em fa nosa veure tanta cosa (Guerrero, 2006: 20)

Como se ha señalado, los americanos centraban su crítica en el sistema de mercado que estructuraba el mundo del arte, y en la pasividad del artista entregado a la industria cultural. Así, sus acciones eran fruto de una reflexión sobre la manipulación a la que es sometido el

³²⁶ Se traslada al Conservatorio de París y sigue las clases de Margaret Long, y después sigue las de Harry Datyner en el Conservatorio de Ginebra.

contexto cultural en ese entramado regido por el capital y el consumo. Aunque Santos, cuando se refiere a sus temporadas en Nueva York, alude al hecho de respirar aires nuevos, es significativo que, en el comentario señalado, reconoce que tanta información le molesta. En ese momento había recogido la información suficiente para tomar conciencia de la nueva forma de hacer, que pretende adaptar al contexto catalán. Lo que había estado aprendiendo al lado de Brossa, ahora alcanza una nueva dimensión gracias a la experiencia en Nueva York que se traducirá, entre otras cosas, en un profundo compromiso político.

Autores como Guerrero señalan que la influencia de Nueva York, es decir, el conocimiento profundo de la obra de Cage, Reich o compositores como Philip Glass, sirvió para introducir el minimalismo en la música de Santos (Guerrero, 2006: 18). Sin embargo, a parte del cambio formal en su concepción musical -con la que venía experimentando desde la *Suite bufa*- interesa destacar los cambios de contenido porque son los que aportan originalidad a su discurso. A su vuelta a Catalunya, esta adaptación de lo aprendido en Nueva York al contexto catalán se hace a partir de la introducción de un activismo político vinculado al Partido Comunista, que acaba por hacer desaparecer temporalmente su faceta de músico y compositor.

Se puede interpretar como una radicalización de acciones iniciales como el *Homenaje al Vietcong* de Brossa en el *Concierto Irregular* (1968), porque van más allá de una alusión metafórica. Santos somete las acciones sonoras o musicales a un código clandestino de protesta revolucionario. De algún modo, refuerza la identificación entre ideología política y prácticas artísticas, que se convierten en una especie de símbolos, armas de protesta, que forman parte del inconsciente colectivo del sector antifranquista. En este sentido destaca un concierto en el *Instituto Francés* de Madrid en noviembre de 1970, en el que interpreta *Piano Phase* de Steve Reich, durante una hora y tres cuartos. Igual que sucedía en los espectáculos de Brossa, el público empezaba a incomodarse y a marcharse porque la pieza, destaca Santos, no tiene final, las notas se repiten durante el tiempo que el intérprete quiera. Y es precisamente esta indeterminación temporal lo que hace que un concierto para piano se convierta en una acción revolucionaria:

*Sinó me paraven estava preparat per estar hasta (sic) el dia següent. L'obra es pot fer. La pots fer durar tres dies o tres hores o tres minuts. Jo vaig aterrizat (sic) allà i em vaig posar a tocar i la gent ho va entendre i va passar una hora i mitja .I jo ja no parava, pin, pin pin, pan, pan, pan, pan (...) Van decidir treure'm de la sala. Veníem tots preparats d'aquí, i vaig tornar entrar i van convocar una assemblea, o sea (sic), era un pretexte perquè es reunisques molt gent. Molta gent va cridar a casa: hi ha un tio aquí que toca el piano que nose'n va, i van aprofitar-ho per convocar una assemblea. Unes coses que fèiem molt a la época (...) per fer la assemblea va vindre gent políticament de més calat (...) que no eren artistes.*³²⁷

Su concierto se transforma en un símbolo - una especie de clave secreta- que se debe interpretar como la obertura de una reunión clandestina del partido comunista, entre políticos de Barcelona y Madrid. El siguiente paso en esta línea activista es el abandono del piano porque, como Cage, lo consideró un símbolo de la burguesía que se podía convertir en un “mueble inútil” en esos tensos momentos. Así que vende el piano y se compra una moto con lo que, según Guerrero, estaba anunciando la acción *Recorreguts* que hizo con otros miembros del *Grup de Treball* (Guerrero, 2006: 22) (Fig. 75):

Hubo un momento en el que yo vendí el piano y me compré una moto; y después otro en el que vendí la moto y me compré el piano. Marca un poco los momentos de inflexión. El proceso duró como cuatro años en los que anduve por ahí, haciendo lo que no había hecho antes, recuperando la normalidad. Cuando ya me encontré bien, equilibrado y demás, decidí volver a recuperar el piano. Si no toco un día es porque estoy de viaje. Pero mi equilibrio emocional, e incluso físico, pasa por venir aquí, o donde sea, para tocar todos los días de mi vida (Marín, 2010: 18).

Con esta declaración, evidencia su condición de músico ante todo y justifica la etapa del *Grup* como una respuesta de urgencia a unas circunstancias políticas puntuales. Pere Portabella señala que deja de tocar el piano cuando se empezaron a plantear la naturaleza y la función de la práctica artística, hasta el punto que la desplazaron por la política. Repara en la decisión de Santos de dejar el piano cuando vuelve de Nueva York, y la idea de retomarlo después, durante su encarcelamiento en la prisión de la Modelo en 1973 (Portabella, 2006: 73). Después de la etapa revolucionaria, y un concierto anecdótico en la cárcel, Santos vuelve a tocar en público en 1975, concretamente, en un acto de soporte a los represaliados de sindicatos como Comisiones Obreras y otros partidos políticos clandestinos durante la dictadura. Para la ocasión interpreta en el Palau de la Música *Els segadors*.

³²⁷ Véase Anexo 4. «Entrevista a Carles Santos».



Fig. 75. 100Km/h. Carles Santos. Barcelona. 1973.

Esta etapa de activismo extremo representó un paréntesis en su trabajo como intérprete y compositor porque las acciones con el *Grup de Treball* lo apartan del piano, sin embargo, en alguna ocasión, siguen relacionadas con el lenguaje sonoro. Por ejemplo, la acción *Situaciones de Comunicació total o parcial* que presenta en Banyoles para el encuentro *Informació d'Art Concepte* (1973) está compuesta por un texto -considerado un preliminar de la labor teórica del *Grup de Treball* por Mercader- y una acción con un magnetofón (Fig. 76). A diferencia del resto de los conceptuales, provenía del mundo de la composición, por ello, incluso cuando abandona el piano, sus acciones buscan amparo en el terreno sonoro.

En el texto de Banyoles afirma que la comunicación se produce teniendo en cuenta al artista, al medio de la presentación del mismo y al público *crítico-sensible*. En su discurso está presente la influencia de las teorías propias de los círculos intelectuales de la época y la experiencia de Nueva York, ya que pone de relieve su interés por el papel del espectador (receptor) en las relaciones de comunicación. La experiencia que propone aquí tiene como objetivo concienciar de la importancia de las condiciones de los actos comunicativos, porque determinan el significado que se transmite en ellos. Como se ha señalado, un tema candente en el contexto neoyorquino; en *Seebed* de Acconci, *Corridor* de Bruce Nauman o *I'm looking at you behind* de Francesc Torres, que evidencian la importancia de la percepción del espectador y su capacidad de interpretación para promover una lectura crítica con otros modos de simbolización.

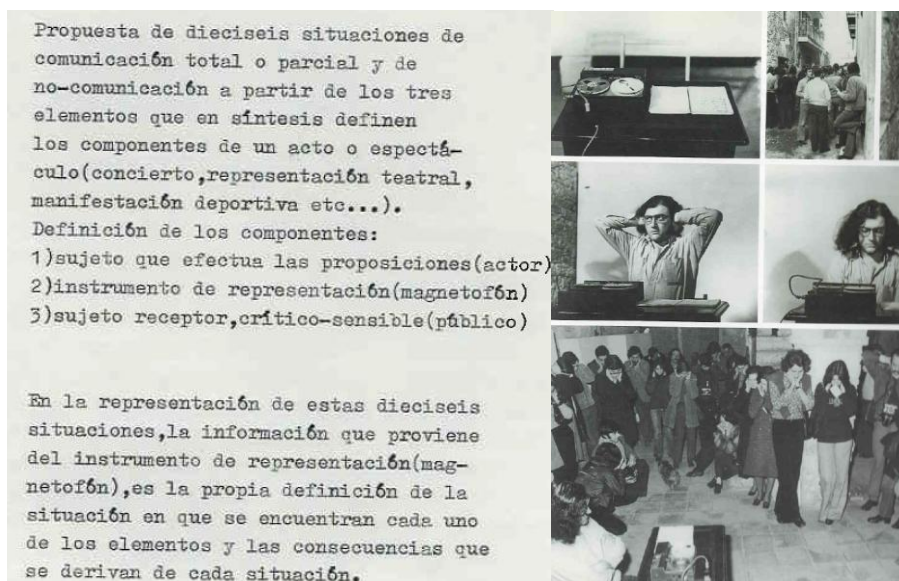


Fig 76. Fragmento del texto que acompa1a a la acci3n: Situaciones de Comunicaci3n total o parcial, i fotograf3a de la acci3n en Banyoles.

En este texto, que Mercader se1ala como fundacional del *Grup de Treball* (Mercader, 2006), Santos pone de relieve la posibilidad que tienen las obras de arte de hacer una cr3tica en t3rminos sociopol3ticos; ideas esbozadas por Cirici en el art3culo *Cap als mitjans alternatius* de la revista *Serra d'Or* en 1972. Pero Mercader al referirse a este texto, afirma que Santos hab3a llegado al *Grup* con una gran experiencia en la l3nea del conceptual lingüístico, que hab3a practicado durante sus primeras temporadas en Nueva York. Con este t3rmino *conceptual lingüístico* el autor se refiere a la influencia de autores como Wittgenstein o Roland Barthes, es decir, a la funci3n comunicativa del arte, como dispositivo cr3tico, relacionado directamente con el contexto y las circunstancias que rodean a los interlocutores (artista y p3blico). Para Mercader este texto es:

El m3s idoni per interpretar com va engegar el GdT i quina podria ser l'aportaci3 de Santos. Ho 3s pel que fa als aspectes generals que tracta, com a interdisciplinarietat de l'art dins de l'art i els mecanismes de celebraci3 d'aquest; o a les acotacions que postula, com la d'entendre que el "conceptual" 3s una actitud; o als posicionaments que assenjala, com la substituci3 de l'objecte art3stic per la idea (Mercader, 2006).

Con respecto a la relaci3n de Santos y el cine experimental se han de destacar sus colaboraciones con Pere Portabella, es decir, la realizaci3n de las bandas sonoras. Estas fueron interpretadas como una continuaci3n de las experiencias de Brossa en el 3mbito teatral, porque siguen la misma l3nea de exploraci3n de las posibilidades audio-visuales y

rompen con las rígidas relaciones entre música-texto-acciones (Guerrero, 2006).³²⁸ De todas las películas en las que participa Santos, aquí interesa destacar tres: *Miro l'altre* (1969) y *Acció Santos. Preludi de Chopin* (1972) e *Informe General* (). En la película *Miro L'altre* además de la experimentación audio-visual, documentan una acción de Joan Miró en el marco de una de sus exposiciones. El film registra la realización de Miró de un mural en el cristal exterior del Colegio de Arquitectos y la posterior destrucción del mismo. Precisamente la acción final de destrucción, de borrado del mural, es la que interesa documentar a Santos y a Portabella, porque subraya el carácter irreverente como punto de encuentro entre el arte conceptual y el surrealismo en los años veinte. Así, esta colaboración entre las dos generaciones es simbólica, como la acción de borrado de Miró. Debe ser entendida como una referencia, como lo son las primeras vanguardias para los conceptuales. Por lo tanto se evidencia la relación que establece la generación que protagoniza un cambio estructural en los años setenta con un artista que había participado en otro cambio estructural del mismo signo a principios de siglo XX. *Miro l'altre* pone de relieve la relación de referencialidad anecdótica, que mantiene el movimiento conceptual - en este caso representado por Santos y Portabella- con las vanguardias de los años veinte y treinta representadas por Joan Miró. El experimento que se hizo en esta película sirve para valorar esa posible continuidad de las vanguardias que he tratado a lo largo de este estudio.

Por otro lado, es significativa la *Acció Santos. Preludi de Chopin* (1972) realizada con Pere Portabella (Fig. 77) por su referencia a la exploración de los límites del lenguaje sonoro y visual, es significativa. Se trata de un cortometraje dividido en dos partes: la primera está formada por dos planos fijos en los que se ve a Santos interpretando la pieza de Chopin; en el segundo, Santos escucha en un magnetofón esta interpretación, hasta que se coloca unos auriculares y la BSO se transforma en silencio. Muestra la grabadora como un elemento tecnológico que posibilita la reproducción de la música (el *Preludio de Chopin*) contraponiéndolo a la música en directo, a su interpretación de la misma pieza en el piano. Según Guerrero se trata de defender la música en vivo, que es acompañada por el lenguaje corporal de Santos y que anticipa sus relaciones con el teatro (Guerrero, 2006: 21).

³²⁸ Películas como *L'apat* (1967) o *No compteu amb el dits* (1967) al lado de Portabella, también se pueden relacionar con la influencia de la fascinación por el cine de Brossa, y con las sesiones clandestinas que se hacían en la casa de Tàpies a las que asistían los tres.



Fig. 77. *Acció Santos*. 1972.

Por otro lado, también es reseñable *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública* que, en la *web* de Pere Portabella, es descrita del siguiente modo:

La película constituye la síntesis de las filmaciones clandestinas abiertamente políticas de Portabella y su entorno. Rodada en los meses posteriores a la muerte del general Franco, se trata de un film documental realizado con las técnicas de un film de ficción (...) Las intervenciones giran en torno a una única cuestión: ¿cómo pasar de una dictadura a un estado de derecho?³²⁹

Santos explica que se trataba de un encargo del Partido Comunista Italiano al PSUC catalán y, que lo asumieron como una labor más en ese proceso de lucha contra los vestigios del franquismo. En este período inmediatamente posterior a la caída de la dictadura se ocupa en buscar documentos para evidenciar los crímenes de la dictadura y dar soporte a la causa comunista que, como he señalado, estaba en entredicho en el proceso de construcción democrática:

*En aquell moment, les coses que fèiem amb el Portabella...que agafàvem documents, i anàvem al País Basc a ver presos polítics que estaven fora (...) "Informe General" que, d'alguna manera, va ser un encàrrec que va fer el partit comunista italià al PSUC. Una mica entre recollir lo que havia i lo que estava apareixen i, per un a altra part, era, d'alguna manera, previndre lo que passaria (...) el 11 de setembre, se celebraria? Es comencen a treure aquestes festes al carrer que estaven clandestines. I aquí ja van començar els desenganys.*³³⁰

Igual que Santiago Carrillo, y los comunistas en general, Santos y Portabella contribuyen al objetivo: conseguir que el Partido Comunista forme parte de la lista de partidos que optan a participar en las elecciones generales de 1977 pero, para ello, es necesario ejercer cierta presión porque, como he señalado, los ultraderechistas no están dispuestos a tolerar que sea legalizado un partido que consideran sanguinario y culpable de la guerra civil. En estos

³²⁹ <http://www.pereportabella.com/es/filmografia/todos/informe-general-es>. Consultada 22/08/2013

³³⁰ Véase Anexo 4. «Entrevista a Carles Santos».

de tránsito hacia la democracia, Santos continúa con la labor política iniciada en el *Grup de Treball* pero de un modo descubierto y directo. Cuando el partido comunista es legalizado el objetivo se cumple y Santos inicia una nueva etapa con acciones como la ya señalada *Do-Re-Mi-La* (1979) o *Anem, anem, anem a volar* (1982), en la que arrastra un piano por el paseo de la Ramblas de Catalunya con motivo de la inauguración del *Centre d'Art Santa Mónica*.

En los años ochenta y noventa colabora en las instalaciones de Jordi Benito en las que, en ocasiones, aparecen acciones como guiños, signos que recuerdan el pasado, como por ejemplo la inauguración de la exposición de Jordi Benito *Les portes de Linares* en Metrònom, donde Santos, mientras toca el piano, balancea a Benito que está colgado boca abajo como el toro disecado que forma parte de la instalación (Fig. 78).



Fig. 78. Carles Santos y Jordi Benito en la inauguración de la exposición *Les portes de Linares*.1989.

Igual que Abad o Torres, en Santos hay dos temas principales sobre los que gira su obra; uno general que atiende a la reflexión sobre los condicionamientos de la percepción a la hora de construir la idea de realidad, que plantea a partir de una ruptura con las estructuras narrativas lineales o sonoras clásicas; y el otro foco tiene que ver con la crítica a la represión ejercida por el régimen franquista. Así, se puede decir que su labor se caracteriza, sobre todo, por la consolidación de las lecciones de Brossa a partir de la experiencia norteamericana, y por un radical compromiso con el Partido Comunista.

La intensa actividad de Santos llega a nuestros días, lo que hace que el recorrido por su obra se haga a partir de una selección que atiende sobre todo a su valor como figura puente entre dos generaciones: la de los nacidos antes de la guerra civil, representada por el *Club 49*, y la de los nacidos después de la guerra civil, jóvenes que en los años setenta conforman

el movimiento conceptual. Su relación con Brossa y artistas como Jordi Benito hace que se destaque como especie de bisagra entre estas dos generaciones. Su trayectoria es de un notable interés porque sirve para entender la ruptura que se produce entre dos generaciones ya que ella se pueden apreciar los cambios que se producen en la época, relacionados con estas dos maneras de concebir el hecho artístico. Mientras que las acciones del *Club 49* responden a las motivaciones de la clase burguesa cercana a la ideología de izquierdas que considera caduco el régimen de Franco, las acciones que realiza al lado del *Grup de Treball* responden a los intereses de un colectivo más amplio, que se acoge a un radical compromiso político. Este compromiso aumenta a medida que las circunstancias cambian. Así que, mientras que el *Homenatge al Vietcong* de Brossa era una referencia a la opresión operada por los grandes poderes capitalistas sobre los pequeños comunistas, y responde a los intereses de una minoría; *Recorreguts*, por ejemplo, forma parte de un movimiento integrado por más de un centenar de artistas que, pertenecen indistintamente a la clase burguesa, como Santos o Portabella, o a la clase obrera como Jordi Benito o Antoni Abad, e implica un cambio de modelo ideológico, político y artístico. Santos presenta en su propia trayectoria la ruptura a la que me vengo refiriendo, porque sus acciones con Brossa presentan claros lazos de unión con las primeras vanguardias, y se podrían entender como una continuación del espíritu dadaísta o surrealista de los años veinte en los años sesenta, sin embargo las acciones del *Grup de Treball* se alejan por completo de esa tradición, porque responden a unas circunstancias sociales y políticas de emergencia. La lucha de la generación conceptual era otra, y el arte de acción pone al alcance una serie de herramientas que permiten llevar a cabo la revolución que pretendían.

5.4. Epílogo

En este capítulo he tratado de poner en evidencia el cambio discursivo que se produce en el accionismo en la segunda mitad de la década de los setenta. El acercamiento al contexto político y cultural de Catalunya de este marco cronológico es una constante en las direcciones temáticas de las acciones.

El cómic, el cine, y las acciones ponen en evidencia la radicalización de las posturas políticas que se habían ido fraguando en los últimos años del franquismo. Algunas parten de

una base ideológica determinada cercana al comunismo y otras, al anarquismo.³³¹ Por ejemplo, los frutos del contexto contracultural ponen de manifiesto la actitud transgresiva que reproduce tendencias internacionales asociadas a la moda *hippy*, que responde, en algunos casos, a una revisión de los principios anarquistas. Las acciones de Santos en la segunda mitad de la década tienen una base marxista, y las de García Sevilla o Fina Miralles no se pueden asociar a ninguna vertiente política concreta, pero están próximas a las posturas contraculturales, porque -igual que los cómics señalados- parten de una crítica a la moral católica derivada de las posturas inmovilistas y reaccionarias. A parte, está el discurso de Pazos en el que no se puede apreciar un cambio temático porque su trayectoria es de nueva planta, ya que se construye, sobre todo, a partir de 1976. Igualmente es interesante porque su atención al inconsciente individual y su rechazo a las cuestiones políticas, anticipa una línea que será explotada en los años siguientes desde el accionismo.

Los cambios discursivos a los que me he referido en este capítulo ponen de manifiesto una vinculación estrecha al contexto porque responden, en primer término, a la emergencia de un posicionamiento político. El abandono de reivindicaciones abstractas relacionadas con la teoría del conocimiento y las funciones del arte (Ribè, Torres) o con la temática ecologista (Miralles), responden a esta necesidad que en Catalunya, tuvo una manifestación precoz gracias a las relaciones fluidas con otras realidades. La caída de la dictadura supuso el derrumbamiento del elitismo que suponía el acceso a la cultura en los años sesenta, a la que únicamente la burguesía podía acceder. Como vimos, en la primera mitad de la década de los setenta esta accesibilidad se ve aumentada y llega a distintas clases sociales, pero continua siendo minoritaria. Sin embargo, en 1976 se produce una expansión mayor gracias a la difusión de información que supuso la entrada en la universidad de las mujeres y de las clases medias.

Por este motivo, el discurso de los conceptuales como García Sevilla, Ribé o Fina Miralles se torna menos críptico y pone de relieve este proceso democratizador que experimenta la cultura. Las acciones ahora tienen una función adoctrinadora, de concienciación y, en algunos casos, reproducen las premisas de un programa político concreto, como es el caso de Carles Santos. Pero este carácter democratizador que hace que las acciones puedan ser

³³¹ En esta última categoría se pueden diferenciar diferentes partidos y posturas como el Partido Comunista pero también los independentistas.

descifradas por la multitud tiene un lado negativo, porque al ser fácilmente consumibles o descifrables, son también manipuladas por el poder dominante y, por lo tanto, pierden parte de su potencial transgresor.

CAPITULO SEXTO: JORDI BENITO. UN EJEMPLO MODÉLICO

RESUMEN DEL CAPÍTULO

En este capítulo propongo un estudio de las acciones de Jordi Benito, uno de los artistas más significativos del movimiento del arte de acción en Catalunya. Sus inicios se enmarcan en la etapa de despegue del *accionismo* catalán, es decir, entre 1972 y 1975, y coinciden en gran parte con la actividad del *Grup de Treball*. Su etapa posterior tiene como telón de fondo el cambio político que se produce en España entre 1975 y 1979 y sus acciones también ponen de relieve un cambio a nivel formal y de contenido.

Para analizar las características que llevan a establecer esta distinción me baso, por un lado, en los parámetros contextuales, y por otro en el concepto de arte extravertido o visionario que desarrolló Gustav Jung. Para definir los parámetros contextuales estudio su entorno familiar, el impacto que provoca su obra a través de la recepción crítica, y el marco político y social de su ciudad natal (6.1, 6.2. y 6.3).

Para diferenciar estas dos etapas recorro a los adjetivos psicológico y simbólico porque son términos elegidos por Jung para clasificar las corrientes vanguardistas. Con ellos distinguía dos tipos de arte: el racional, que proviene de una reflexión premeditada, y el irracional, que emergía del inconsciente de un modo abrupto e incontrolado. Aunque su clasificación no fue ideada para ser aplicada al arte de acción, considero que puede aprovecharse para analizar el trabajo de Jordi Benito, porque sus primeras acciones son fruto de una reflexión y apropiación razonada (6.3.) y en las acciones realizadas a partir de la caída de la dictadura, el inconsciente tiene un mayor protagonismo en el proceso creativo (6.4.).

Tanto con los parámetros contextuales como la aplicación de la reflexión de Jung, pretendo aportar una interpretación de las acciones de Jordi Benito que contribuya a su puesta en valor. Así, con el trabajo de este capítulo pretendo dar respuesta a preguntas como: ¿por qué es destacable su obra? (6.1.) ¿Qué heredó de la corriente conceptual? ¿De qué manera pudieron influir las actividades culturales realizadas en *Granollers* a principios

de los años setenta en su trabajo? ¿Qué diferencia hay entre las primeras acciones y las realizadas a partir de la caída de la dictadura? ¿Se pueden entender sus primeras acciones como una respuesta crítica a la dictadura franquista? ¿Por qué las acciones de la segunda etapa son relacionables con lo que Jung define como arte simbólico o visionario?

6.1. Notas biográficas

Su padre era carpintero, su madre costurera, y cuando se casaron eran viudos y ambos tenían hijas de sus anteriores familias. Jordi era el único varón y el más joven de los dos hijos comunes del matrimonio.³³² Durante la infancia recibió una educación religiosa en el colegio de los escolapios y, una vez terminada la primaria, inició estudios de aparejador en Tarragona, que fueron continuados en Córdoba y Sevilla, gracias a unas becas que le otorgaron en las Universidades Laborales.³³³ En 1970, con diecinueve años, vuelve a Granollers con el bachillerato tecnológico y empieza a introducirse en el emergente panorama cultural de su ciudad natal. Su primera inmersión tiene lugar en la exposición *Inici* ubicada en el subterráneo de la *Caixa d'Estalvi de Sabadell* (Fig. 79) en la que se da a conocer con dos cuadros por los que Cirici muestra interés:

Nascut a Granollers, el 1951, Jordi Benito era un estudiant d'aparellador quan el vam descobrir com a creador de formes tot just el 1971, quan encara no tenia ni vint anys, en una humil exposició d'art muntada al soterrani de la sucursal de la Caixa d'Estalvis de Sabadell a la seva ciutat natal (Cirici, 1972b: 48).³³⁴

A partir de este descubrimiento que se enmarcaba dentro de las líneas del informalismo, Cirici le propone trabajo en un taller en Barcelona, con el que inicia una carrera acompañado de otros jóvenes como García Sevilla, Carlos Pazos, Luis Utrilla o Josep Ponsatí. En aquel tiempo contrae matrimonio con Rosa Clavera, hija de unos vecinos de Granollers y, a pesar de que el trabajo se concentra en Barcelona, la joven pareja establece su vivienda en un apartamento de Granollers. Durante los años del final del franquismo

³³² Tiene tres hermanas mayores Montse, Quimeta y Assumpta.

³³³ Las Universidades Laborales fueron creadas en 1955 y extinguidas en 1981. Era una institución educativa orientada a los hijos de obreros que dependía del Ministerio de Trabajo. Inicialmente sus fundamentos ideológicos eran falangistas pero a partir de 1962 estos principios fueron diluyéndose. Estas universidades constituyeron una cobertura educativa para las clases sociales menos favorecidas.

³³⁴ Esta información se extrae de la entrevista realizada por la autora el día nueve de agosto del año 2007 a Rosa Clavera, la exmujer de Jordi Benito y se completa con un recorte de prensa que forma parte del fondo documental de Jordi Benito del *Museu de Granollers*.

Benito, a lado de sus compañeros del *Grup de Treball* y, en ocasiones, de su mujer, se desplaza a diversas muestras nacionales como la de Banyoles o Pamplona, e internacionales como la de Kassel.



Fig. 79.Jordi Benito junto a otros artistas en la exposición *Inici*. Al fondo se exponen sus cuadros, en los que representa tubos en perspectiva, y utiliza diversos materiales como arena y trozos de vidrio. Granollers, 1971.

Con la caída de la dictadura, el *Grup de Treball* se desintegra y Benito, igual que el resto, continúa su trayectoria de forma individual. Las siguientes acciones lo posicionan en un lugar privilegiado en el ámbito artístico catalán que, como se ha señalado, está experimentando una expansión y euforia en géneros diversos como la música, el cómic, la literatura, el cine.

A partir de los años ochenta vuelve a crecer el interés por el accionismo -se dan a conocer nuevos grupos como por ejemplo *La Fura dels Baus*- y Benito mantiene su actividad, sin embargo a partir de 1984 se produce un abandono paulatino de las acciones, a las que, de un modo anecdótico, hará referencia posteriormente. En esta época se separa de su mujer, abandona la vivienda de Granollers y se instala en la calle *Sant Francesc*, en el barrio gótico de Barcelona. Comienza un nuevo período vital y artístico en el que las acciones van dejando lugar a colaboraciones diversas con Santos, Agustí Fernández, Jorge Wagensberg, entre otros. La base de este trabajo colectivo es la afinidad que le une a personas con las que, en un momento determinado, entiende una idea de la misma forma;

son momentos de empatía que se transforman en instalaciones que, en ocasiones, van acompañadas de acciones anecdóticas.³³⁵

Jordi Benito muere el nueve de diciembre del 2008 con cincuenta y siete años, mientras ultimaba los detalles de su próxima exposición, una intervención colectiva instalada en el vestíbulo de la estación *Provença* de los Ferrocarriles Catalanes. Entre los comentarios surgidos a partir de su muerte podemos destacar el de Gloria Picazo, que señala que es imposible no esbozar una sonrisa al recordar sus “requerimientos complejos que hacían saltar todas las alarmas de seguridad”;³³⁶ el de Vicenç Altaió, quien subraya que “supo recoger la agonía del arte conceptual de su generación y del arte abstracto alfabético de la generación anterior, para construir propuestas escénicas de arte total en las cuales la partitura se toca, y las fórmulas matemáticas devienen en belleza”. Otros como José Carlos Cataño hacen hincapié en la intranquilidad que le producía el marco institucional y “la asepsia de los que pregonan la transgresión y el vuelo libre desde los despachos institucionales”.³³⁷

6.2. Valoraciones generales

Las fuentes que documentan su trabajo están estrechamente ligadas a la crítica del arte del ámbito barcelonés. Primero Alexandre Cirici, como he señalado anteriormente, en su voluntad de poner en valor el conceptual catalán, señala a Jordi Benito como uno de los nombres más interesantes del momento (Cirici, 1972a). En 1988, Gloria Picazo lo destaca como el único ejemplo catalán de lo que define como *performance conceptual*, vertiente cuya motivación principal es la exploración de los límites físicos, y en la que incluye como ejemplos las autolesiones de Gina Pane, Cris Burden, Vito Acconci, Terry Fox y los accionistas vieneses. Concretamente se refiere a Benito del siguiente modo:

Ha estat un seguidor directe del teatre orgiàstic de Nitsch, adaptant l'escenificació ritualística a interessos específics, com el brau i l'home torero, per enfrontar l'art a la dualitat entre vida i mort (Picazo, 1988: 14).

³³⁵ Por ejemplo, en 1997 se clava la mano a un piano en el marco de un concierto de Agustín Fernández. La portada del disco del compositor *1 is not 1* recoge la imagen de esta acción de Jordi Benito.

³³⁶ www.elpais.com/articulo/necrologicas/buenos/momentos/artistas/Jordi/Benito. Consultada el 22/01/2009.

³³⁷ www.josecarloscatano.blogspot.com/2008/12/jordi-benito-in-memori.html. Consultada el 22/01/2009.

Como demuestra esta cita, las acciones que realiza a partir de la caída del régimen son asociadas al accionismo vienés, porque presentan paralelismos formales como el empleo de sangre como si fuese pintura, el sacrificio de animales, la utilización de objetos y materiales relacionados con la violencia, como armas, azufre o gas. Por su parte, Teresa Camps transcribe una cita de Manuel Clot (1984) para describir estas acciones:

El mateix, «víctima i botxí» es presenta davant un públic que el veu nu i ferint-se, marcant-se, auto-lessonant-se ... l'artista critica l'entorn, usa la violència, lluita contra l'estatus, es rebel·la contra un determinat ordre, allibera els trets animals del fons de les consciències, provoca o incita, dóna peu al crit, al refús i a l'acceptació sense condicions, ... bruixot guaridor coneixedor d'obscuras fórmules redemptòries per a les immolacions (Camps, 1988: 221).

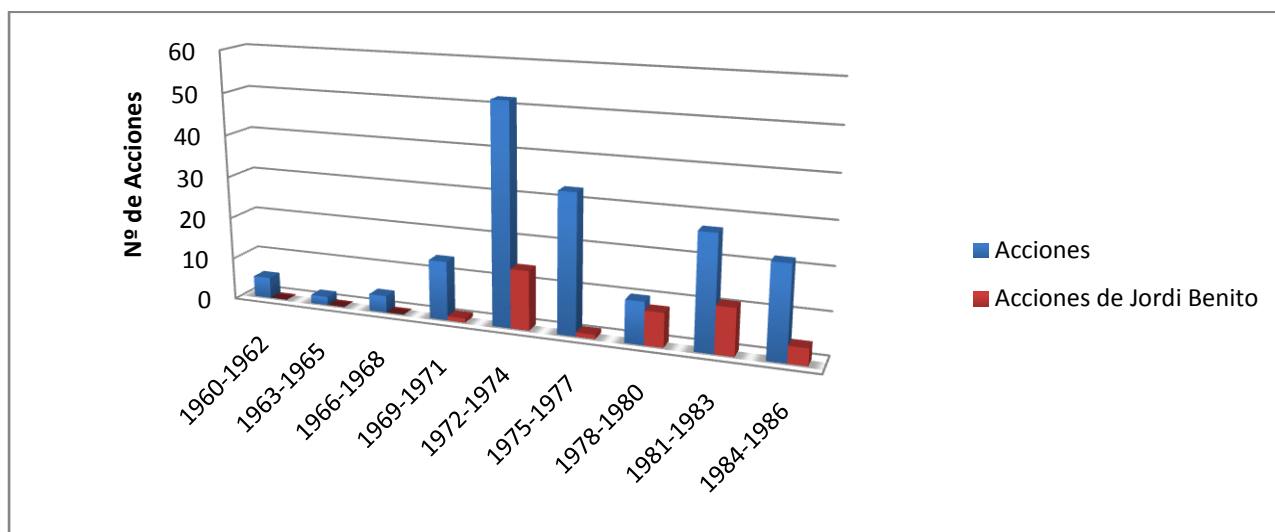
Tanto Manuel Clot como Gloria Picazo, ponen el acento en las *performances* del postfranquismo. Picazo, incluso, señala que es precisamente esta segunda etapa la que consolida el arte de acción catalán porque, según la autora, el movimiento multitudinario anterior es una especie de moda pasajera que la mayoría de los artistas abandonaron. Camps, consciente de que Manuel Clot se refiere a esta segunda etapa, hace la siguiente distinción con respecto a la primera:

De l'austeritat inicial basada en la nuesa del cos, el seu reconeixement i l'inici de relació del cos amb la resistència de la matèria física, accions emmarcables dins el body-art, el treball de Benito evoluciona cercant graus de més complexitat: mica a mica, els símbols, determinats objectes, els animals vius disposats al sacrifici, determinats colors i referències, determinats sons, han anat configurant un cerimonial amb escenografia i ritual propis on l'artista és l'únic executant (Camps, 1988: 222).

La autora contrapone, por un lado, lo que denomina *bodyart*, asociado a la desnudez del cuerpo, su reconocimiento -refiriéndose a las acciones en las que Benito se mide, se pesa, muestra diferentes partes y capacidades del cuerpo-, y por otro, señala una evolución a la que se suma una complejidad definida por la implicación de objetos diversos, animales, colores, sonidos que funcionan como símbolos de un universo propio que se asemeja a un ritual atávico.

A parte de las valoraciones de los especialistas, otro de los motivos por los que Benito aparece destacado tiene que ver con una razón objetiva, es decir, el número de acciones que ha realizado con respecto al resto de artistas que conforman el accionismo

catalán. En el siguiente gráfico se puede visibilizar esta contribución a partir del contraste con los datos que refleja el gráfico aportado en el primer capítulo (1988).³³⁸



Teniendo en cuenta los datos del gráfico, el accionismo arranca en 1972 y Benito hace una importante contribución en esta tendencia generalizada. En 1975, cuando el *Grup de Treball* se desintegra y el accionismo entra en decadencia, Benito desarrolla su etapa más activa, llegando a ser uno de los pocos que continúan explotando las posibilidades del accionismo. Continúa definiendo los trazos de una obra con la que se posiciona en un lugar privilegiado en el ámbito artístico catalán e internacional, como lo demuestran las muestras de arte a las que acude en Lyon, París o Varsovia.

6.3. El contexto de Granolles

Su ciudad natal es la capital de la comarca del Vallés Oriental y destaca por su densidad de población y desarrollada industria.³³⁹ El peso industrial de Granollers sobresalía

³³⁸ La investigación sobre la obra de Jordi Benito llevada a cabo para la obtención del DEA me ha permitido observar ausencias en la cronología de Teresa Camps. La autora omite las acciones que Benito realiza en la sala de exposiciones de L'APCPVA el año 1972 -me refiero a *Acció moviment*, *Acció d'esgotar*, *Acció gest* y *Acció gest II o 135 segons*-; del año 1973 *Acció-ocupació* en la Casa de cultura Maspons i Camarasa; de los años 1978/1979 *L'aniquilament com esdeveniment*, *Barcelona Toro Performance*, *S.CH.N/P.T.P. TRASA V=BPLWB*, *Acción Performances* en el Centro di Comunicazione Ristretta de Genova. Del año 1983 omite tres versiones de la serie *Assaigs per l'Opera Europa: Santana. Microescena*, *Walla Walla* en París, *Nothing Opus II* en la sala de exposiciones de la *Caixa de Pensions*.

³³⁹ Entre 1969 y 1971 se había pasado de 28.000 a 52.000 trabajadores. Había un total de 4.451 empresas entre las que destacaban el sector del metal, el textil, las industrias químicas, la construcción, la alimentación,

en comparación con el resto de la comarca del Vallès por la disponibilidad de terreno para la instalación de nuevas fábricas y la consecuente creación de puestos de trabajo, que atraía a la población foránea. El incremento de la población en los años sesenta de Granollers se debe a la creciente inmigración que llega, sobre todo, de zonas como Andalucía.³⁴⁰

Este crecimiento industrial -importante sobre todo entre 1964 y 1971- da lugar a la aparición de actividades en los años sesenta a favor de la lucha obrera. Así, una de las acciones más frecuentes en las calles era el lanzamiento de octavillas que llamaban a la movilización por los derechos laborales, como la jornada de ocho horas o el salario mínimo de 400 pesetas. En ellas se hacían críticas a la *Ley Sindical*, al *Sindicato Vertical* y a la brutalidad cometida por la policía y la guardia civil. Pero también, en algunos folletos, se pedía amnistía para los presos o exiliados políticos, o se reivindicaban las libertades catalanas arrebatadas con el alzamiento militar de 1936. A las huelgas y manifestaciones organizadas por los sindicatos clandestinos como CC.OO, la extrema derecha responde con actos como la conferencia de Blas Piñar -consejero nacional del *Movimiento* - en el Ateneo de *Sant Celoni* en 1971, en la que trata de poner de manifiesto la necesidad de formar una alianza contra el peligro de la izquierda en Granollers (Garriga, 2004:249).

Se reproducen las mismas tendencias ideológicas que en el seno del gobierno central porque, a esta pugna entre franquistas y grupos de izquierdas, se sumaron nuevas posiciones discordantes. Mientras que en los primeros años de la década, el enfrentamiento principal se da entre los franquistas radicales (los inmovilistas) y los reformistas, a partir de 1973 cobra mayor importancia la movilización de los comunistas y otros partidos clandestinos de izquierdas, que se posicionan en contra, no sólo de los inmovilistas, sino también en contra de la postura reformista. Así, a partir de 1973 se ponen de manifiesto en Granollers, por un lado, la postura de los reformistas que optaban por una adaptación a las propuestas oficiales y, desde esa posición de poder, intentaban impulsar cambios -eran los situados más a la izquierda de la línea implantada en la presidencia de Carrero Blanco- y por

la piel y la madera. Los organismos económicos se veían obligados a equilibrar este desmesurado crecimiento. Se consolida, con retraso con respecto a Europa, el proceso de cambio demográfico de los países industrializados, aunque también son destacables los movimientos migratorios entre 1960 y 1973 (Garriga, 2004: 246).

³⁴⁰ Por ejemplo en 1960 habían llegado a Granollers 1.070 personas, en 1967 1350, en 1968 1534, en 1970 1219 (Garriga, 2004: 254).

otro, la de los radicales que estaban a favor de la ruptura y no aceptaban entrar en el juego de ese nuevo poder vinculado a las líneas ideológicas del franquismo.³⁴¹

Como he señalado, las distancias entre unos y otros a principios de los setenta se van haciendo cada vez más insalvables. La violencia estaba latente y era contestada por los distintos bandos, no sólo en Granollers, sino en todas las ciudades catalanes con cierto peso industrial como Terrassa, Manresa, Mataró. Por ejemplo, en Granollers esta conflictividad está documentada en una serie de cartas anónimas que recibía la Guardia Civil. El siguiente fragmento de una de ellas firmada por "*Catalans Units. Visca Catalunya*" demuestra esta actitud beligerante: "Puercos, asquerosos, hijos de puta, haremos otra manifestación y no podréis impedirlo, estamos hartos de vosotros, de Franco, de Carrero Blanco y de Juan Carlos. Cabrón y cabrón. Os pegaremos a todos también" (Garriga, 2004: 259). En medio de esta tensión llega a Granollers la noticia del atentado contra Carrero Blanco, que afecta, sobre todo, a los falangistas y otros sectores de derechas, que declaran jornadas de duelo, homenajes a esta figura emblemática del tardofranquismo y celebran recordatorios de victorias pasadas en los que predominaban valores fascistas como honor, patria, Dios, tradición; gritan ¡*Arriba España!* y cantan el *Cara al sol*. Mientras tanto, los miembros de la oposición siguen difundiendo propaganda subversiva en la que señalan que la muerte del almirante era un signo de la debilidad del régimen que era necesario aprovechar, y para ello llamaban a la unión de las fuerzas democráticas.

En paralelo a los acontecimientos políticos, se produce en esta ciudad una especie de euforia cultural que refleja estas posiciones divergentes. La ciudad natal de Benito se convierte en un espacio privilegiado para observar el choque de discursos que emergen en los ámbitos político y cultural. Según Garriga i Andreu en 1971 se emprenden nuevos caminos culturales que tratan de contrarrestar la oferta oficial del régimen. Así, mientras se organiza una conferencia de Camilo José Cela en 1971 en el cine *Magèstic*, el TAC (*Teatre de l'Associació Cultural*) programaba en el *Casino-Club* la obra *Cruel Ubris* de *Els Joglars*. Garriga afirma que: "*El noviembre de 1971 semblava llançat a emprendre nous camins culturals, tot i*

³⁴¹ Tras la muerte Franco se legalizan varios de estos partidos, y en las primeras elecciones municipales de Granollers, celebradas en 1979, gana el Partido Socialista (PSC).

que, sens dubte, el segell de quins eren els que n'oferien uns o altres, quedaven ben marcats" (Garriga, 2004: 243).

La clase burguesa de Granollers también invierte en cultura y convierte esta ciudad en emblema del panorama artístico innovador del país.³⁴² Igual que Pamplona Banyoles o Sabadell, Granollers era una ciudad periférica que reunía unas condiciones favorables para que se desarrollaran eventos culturales de diversa índole. La inversión económica de la clase burguesa y ese carácter periférico, hace que sea considerado un lugar idóneo para la puesta en marcha de iniciativas arriesgadas y críticas con las posturas inmovilistas del régimen. La libertad que permite la periferia con relación a centros como Barcelona, es aprovechada por la élite cultural para hacer su lucha clandestina. El papel activo de esta clase burguesa refuerza las posiciones políticas intermedias y un ejemplo significativo se da en el terreno lingüístico. Como he señalado en el primer capítulo, en el tema de la legalidad del uso de la lengua catalana se producen concesiones, y en Granollers se hacen eco de ellas:

Els temps, la convicció o al conveniència, malgrat pesés a alguns ancorats en el passat més gris, anaven fent canviar algunes actituds oficials. La sensació, però, de fer unes classes de català a través d'Òmnium (...) no era fàcil. Considerada una matèria aliena als programes oficials, s'havia d'aprofitar l'avinentsa de qualsevol escola que permetés destinar (...) algunes hores setmanals a les classes proporcionades per Òmnium que (...) anava fent una feina iniciada molts anys enrere i que de mica en mica s'anava consolidant (Garriga, 2004: 269).

Las posturas intermedias o reformistas están a favor de la normalización de la lengua catalana y, del mismo modo que en el ámbito lingüístico, en el artístico tienen lugar una serie de iniciativas sorprendentes que entroncan con la realidad cultural de otros puntos de Europa. Así, en el año 1971 en esta ciudad se llevan a cabo la exposición colectiva *Inici*, la instalación *Muntatge al carrer*, la *I Mostra d'Art Jove* en el marco de la *I Mostra Internacional d'art en Homenatge a Joan Miró* o el primer *Festival Internacional de Música Progresiva*. También, a partir del año 1969, algunos jóvenes vinculados al Cineclub de la Asociación Cultural realizan una serie de cortometrajes experimentales. En 1971 se crea el TAC, una asociación Cultural que daba soporte a propuestas nuevas tanto de teatro, como de cine o artes plásticas. Los lugares donde se pone en marcha todo este despliegue cultural

³⁴² Para explicar el carácter periférico del despegue de las iniciativas conceptuales, debemos recordar que el primer concierto de John Cage se realiza en Sitges y no en Barcelona. Esto responde a la necesidad de deslocalización que requerían las actividades críticas con la ideología franquista. Primero fue Granollers pero después sería Terrasa, Banyoles, la *Universitat Catalana d'Estiu* de Prada de Conflent en la Catalunya norte, lugares elegidos para la puesta en marcha de una red de iniciativas culturales alternativas.

alternativo son el teatro de la ciudad, la sala de exposiciones de la *Caixa d'Estalvi de Sabadell*, las aulas de la *Escola Pía* y la Casa de Cultura San Francesc de la Fundació Maspons i Camarasa.

Se debe destacar en esta enumeración de eventos el primer *Festival Internacional de Música Progresiva* -organizado por el CIT (Centro de Iniciativas y Turismo)- porque fue considerado el primer viaje de la psicodelia en España.³⁴³ Siguiendo la moda inglesa, el evento tuvo lugar en un gran campo -el del Palou- donde tocaron grupos como *Family*, *Smash*, Jaume Sisa, entre otros. La prensa hizo una amplia difusión, acogiendo diversas opiniones sobre este acontecimiento precursor de otros conciertos como el de *Soft Machine* en 1973 o el *Canet Rock* en 1975. *El crític musical Karles Torra diu: "(...) el de Granollers és el primer "trip" col·lectiu, l'autèntic big bang de la psicodèlia a Espanya. I a la revista Star és llegeix: Todas las tribus de hippys y freaks se dieron cita allí (...) arquitectos, médicos psicodélicos, snobs curiosos que llegaban a medio festival a dar una vuelta como quien va a Boccacio a tomar unas copas, bandas de barrio y hasta madrileños y andaluces en peregrinación a la Catalunya Psicodélica" (...) A la premsa local es llegeix: "Indignación en Granollers por la invasión hippy. Se sospecha que de 3500 asistentes el 15% tomó LSD y el resto fumaron marihuana en alucinante promiscuidad" i també "(...) bochornoso espectáculo, grotesco e inmoral, absurdo, vergonzoso acto, insulto al buen gusto, reunión de viciosos trotamundos, molestos y peligrosos"* (Parcerisas, 2010).

Como demuestra este fragmento, el *Festival Internacional de Música Progresiva* suscitó opiniones diversas: para los reformistas era un logro y para los inmovilistas una ofensa. Como demuestra la cita de Martí Sans reproducida en el capítulo anterior, fue un ritual en el que las notas y los acordes musicales transportaban al más allá a aquellos jóvenes que -estimulados por el LSD- se entregaban a la percepción de los sentidos (Castillo, 2009:136). Se creaban ambientes mágicos que, aunque se apartaban de la moral que regía las normas sociales del régimen, eran subvencionados por el CIT, un organismo oficial adherido a la vertiente reformista del mismo.

³⁴³ Para la organización de este concierto multitudinario, Joan Illa Morell cuenta con la experiencia de jóvenes de Granollers que habían asistido al festival de rock en la isla británica de Wight en 1969.

El año 1971 fue significativo para Granollers en diferentes aspectos, pero Alexandre Cirici destaca sobre todo la *I Mostra Internacional d'Art, en homenatge a Joan Miró*, y la muestra de *Art Jove* que la acompañaba. Sus impresiones quedan evidenciadas en el artículo "El meridià de Granollers" publicado en junio de 1971 (Cirici, 1971a).³⁴⁴ Además el crítico anuncia la presencia de conferencias organizadas en torno a las muestras en las que invita a especialistas de otros países como Julie Lawson del Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, o el poeta y crítico francés Jean Claude Lambert.³⁴⁵ De Alemania destaca la presencia de Dietrich Mahlow, de Italia a Gillo Dorfles, al que ya había invitado a los coloquios de la escuela Eina en el año 1969. De Madrid acude José María Moreno Galván y de Valencia Tomàs Llorens, ambos formaron parte del jurado del concurso de *Art Jove*.³⁴⁶ Al mes siguiente de la divulgación de este artículo, Cirici publica "La mostra Jove de Granollers", en el que describe la que considera *la primera exposición conceptual al sur del Pirineo* (Cirici, 1971b:). Esta definición de la muestra hace referencia a las diferencias que había entre Catalunya y Francia ya que, a pesar de su proximidad espacial, los Pirineos constituyen una frontera física, geográfica, pero también cultural, política. También enumera los que considera precedentes de esta primera experiencia conceptual. Después de aquellos intermitentes episodios, Cirici afirma que la muestra de Granollers es la presentación en público del movimiento conceptual catalán, como también lo había sido la muestra "Art Altre" para el informalismo (1956) o el Salón de Mayo para el *Pop Art* (1964), y destaca que este evento significa el establecimiento de una nueva época en la que se amplía la participación y la diversidad:

³⁴⁴ El título de este artículo ha sido tomado como referencia para la organización de una exposición retrospectiva en el museo de Granollers. Esta exposición fue comisariada por Pilar Parcerisas y estuvo abierta e desde el 3 de diciembre de 2010 al uno de diciembre del 2011, y cuyo catálogo "Meridià Granollers, años 70. Art Concepte i acció" es una fuente bibliográfica importante para el estudio que realizo en este capítulo (Parcerisas, 2010).

³⁴⁵ Fue fundado en 1964 con la intención de establecer un espacio donde artistas, escritores y científicos podrían debatir las ideas fuera de los límites tradicionales de la Real Academia. Durante el decenio de 1970 el Instituto londinense fue conocido por su programa y administración anárquica.

³⁴⁶ Cirici cita a Jean Claude Lambert como director de la revista francesa de arte *Opus Internacional* (fundada en 1967). Por su parte Dietrich Mahlow fundó la Kunsthalle de Baden-Baden e, igual que Cirici, fue miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Dorfles fue introductor en Italia de los estudios sobre sociología y antropología aplicados a los fenómenos estéticos y culturales del siglo XX, y su obra *Nuevos ritos, nuevos mitos* (1965) tuvo un gran impacto en el contexto catalán. José María Moreno Galván es colaborador habitual de revistas como *Artes*, *Triunfo*, *Nuestro Tiempo* o *Cuadernos de Ruedo Ibérico*; una revista de oposición al franquismo y constituida por un grupo de exiliados capitaneados por el anarquista José Martínez Guerricabeitia, cuyo primer número se publicó en junio de 1965 en París.

Vam aconsellar-los que, vist com van les coses, l'ampliéssim, de tal manera que els joves artistes no es veiéssim obligats a realitzar precisament quadres sinó que poguessin fer també qualsevol altra mena d'objectes i d'entorns (Cirici, 1971b).

Siguiendo la línea continuista de su discurso, asocia las instalaciones y objetos, llamados pobres, a los *readymades* de Duchamp porque, aunque forman parte de la vida cotidiana, están descontextualizados por el marco artístico. Por ejemplo, Jordi Benito presenta *Encreuament sense intersecció*, un bastidor, un caballete, y un huevo colgado que parecía una escultura móvil. Cirici destaca que lo importante de esta muestra es que se presenta una multitud de propuestas que buscan nuevos medios de carácter destructible, y las clasifica en: *arte pobre, elegía de la vida barata, poemas visuales, obra efímera, pintura y un texto*. Así que, entre las fuentes de inspiración de este momento inicial, hay que señalar, por un lado la atención de Cirici a las primeras vanguardias en su intento por reforzar lazos de continuidad histórica, y por otro, el discurso marxista del texto de García Sevilla que supone un ataque a la mercado artístico.³⁴⁷

El impacto de la muestras de 1971 tendrá su eco en los años posteriores en Granollers y, en el año 1972, se organizan: el *Cicle de Teatre Anual* organizado por el TAC -que convoca uno de los primeros premios de teatro en lengua catalana-, la *II Mostra d'Art Jove* - en el *Centriclub*, antiguo teatro de la Unión Liberal-, y diversas acciones como *Teatre per a espectadors* en la Casa de Cultura de Mapons Camarasa³⁴⁸ o *Presa de pé!*. También tienen lugar diversas exposiciones como *Transformacions* en la que participa Benito junto a García Sevilla, Silvia Gubern y Francesc Torres, entre otros.³⁴⁹

Ante la dicotomía que presentaban las iniciativas oficiales y las alternativas, aparecen otras altamente subversivas que se apartan de las líneas moderadas amparadas por las políticas oficiales del régimen. Las propuestas alternativas descritas, aunque eran

³⁴⁷ El texto que transcribe Cirici es citado -en otro fragmento- en el capítulo quinto.

³⁴⁸ En esta ocasión Francesc Sastre, Albert granado, Vicenç Viaplana y Josep Eloi proponen una lucha en un ring a los asistentes, que deben poner una caja de cartón en la cabeza y golpearse con las luces apagadas mientras escuchan por los altavoces el tránsito de una ciudad.

³⁴⁹ Exposiciones como la de Albert Granado en la Casa de Cultura, y otras colectivas en las que participan Magda González, Xavier Vilagaliu, Vicenç Viaplana y Joan Martínez. Por otro lado, Josep Franco y Joan March organizan una exposición en la *Caixa d'Estalvis de Sabadell*, y se programa el *Primer festival de Música Pop John Lenon*, aunque no llega a celebrarse. En la exposición *Transformacions*, Jordi Benito "*esmicola un tros de fang endurit, el barreja amb aigua i el modela, agafa un glaçó i l'escalfa amb les mans fins a liquar-lo; trenca una pedra, embossa els fragments i es posa les bosses a les butxaques, es posa dins d'un armari de cuina i dins dels calaixos d'una calaixera; fa desaparèixer un paper bufant; es tapa les orelles i colpeja el cap contra un totxo*" (Parcerisas, 2010).

rupturistas en sus formas efímeras, conceptuales, pobres eran subvencionadas por el régimen éste. Eran programadas por organismos oficiales que ponían de manifiesto su concordancia con la nueva política reformista. Ante este panorama de reconciliación con la nueva élite, algunos artistas aceptan formar parte de la red que relaciona la modernidad -el movimiento *hippy*, la música progresiva, el arte conceptual- con esta vertiente reformista del régimen, sin embargo otros encarnan posturas disidentes apartadas de la inercia de estos eventos. En este sentido es significativo que Vicenç Viaplana, al referirse al movimiento accionista, afirme que lo que sucedía en Granollers era una tendencia en la que no había una conciencia clara del hecho artístico, sino que se trataba de una agitación que se daba en la calle, en la que lo más importante era la participación del público (Del Fresno, 2011). Así que mientras unos organizan, junto al secretario del CIT Joan Illa Morell, acciones en la playa de Lloret de Mar (Fig. 81), en la calle -como *El Sant Sopar* o *Homenatge a Murgadella*-, instalaciones colectivas como *Objectes* en la fundación Maspons i Camarasa, o participan en concursos como el de *Pintura Ràpida* en la plaza de Santa Ana de Mataró (Fig. 80),³⁵⁰ otros como Jordi Benito, poco a poco, se aparta de este discurso templado que se impone en su ciudad natal.



Fig. 80.Concurso *Pintura Ràpida*. Plaza de Santa Ana de Mataró. Junio. 1973.

³⁵⁰ Este concurso recuerda a las acciones pintura de *Gallot* en Sabadell, en 1960.



Fig. 81. *Accions a la platja*. Acción sin título de Albert Granado. 1973. Archivo Xavier Vilageliu.



Fig. 82. *Accions a la platja*. Acción de Joan Martínez. Playa de Lloret de mar. Fondo Joan Martínez. Acción Petjades de Magda González. Fondo Magda González. Acción sin título de Vicenç Viaplana. Fondo Vicenç Viaplana. 1973.

Los jóvenes de Granollers representan una tendencia mayoritaria y Benito, aunque había coincidido con ellos en sus primeras exposiciones, se convierte en la excepción. Las acciones de Magda González o Vicenç Viaplana dan prioridad a la participación del público y tienen un carácter desenfadado que recuerda a los ceremoniales de *Los catalanes de París*. Una prueba de ello es la acción *Homenatge a Murgadella* que tuvo lugar delante de una tienda de cuadros y consistía en pintar en la calle emulando los cuadros del escaparate, con el objetivo de cuestionar los medios artísticos tradicionales. Sin embargo, a pesar de las protestas publicadas en la prensa local, el propietario de la tienda, Murgadella, se unió a la acción con vino y galletas (Parcerisas, 2010).

La postura que representan tiene su cabeza más visible en la figura de Joan Illa Morell (JIM), el secretario del CIT -Centro de Iniciativas y Turismo de la Comarca del Vallés- y colaborador asiduo de la *Revista del Vallés*.³⁵¹ JIM publicaba en este semanario del Vallés entrevistas que realizaba a personajes relacionados con el ámbito artístico y cultural como Tharrats, Josep Llorenç Artigas, Salvador Espriu, Pau Riba, Dalí. El CIT, aunque estaba en funcionamiento desde hacía cinco años, experimenta una renovación radical en el segundo trimestre de 1971 gracias a JIM y a Pere Viaplana, que se encargaron de darle el nuevo cariz, programando los primeros conciertos del rock catalán con Pau Riba, el mencionado festival de música progresiva o las muestras comentadas anteriormente. Sin embargo, a pesar de la concurrencia de la juventud y del éxito mediático de su programación, tanto los sectores más conservadores y como los de izquierdas ponen en cuestión su labor.

Una de las actividades más mediáticas organizadas en Granollers por JIM fue el gran happening *Alta Mongoli*.³⁵² En la plaza de la *Porxada* -o del Ayuntamiento- se congregan una multitud de jóvenes para participar en un *happening* dirigido por Dalí que, fundamentalmente, consistía en pintar una gran tela con la ayuda de mangueras conectadas a unos barriles de pintura de diferentes colores.³⁵³ Dalí, ataviado con un vistoso sombrero de copa daba instrucciones en la creación de esta obra colectiva pero la agitación del evento llevó al público a lanzar pintura de un modo desordenado (Fig. 84).³⁵⁴

³⁵¹ La *Revista del Vallés* era en origen un semanario local gratuito de la comarca del Vallès que se publicó por primera vez en 1940. Los primeros números fueron fruto de la iniciativa de un grupo de jóvenes falangistas interesados en el periodismo y, hasta el año 1977, forma parte de la prensa franquista y publica una sección cultural que incluye la cartelera de espectáculos, crítica de cine, teatro, televisión; también se anunciaban eventos relacionados con la poesía, la historia y la cultura del Vallès Oriental. A partir de 1977 se convierte en una publicación local de referencia, sin incidir en ninguna tendencia política.

³⁵² Este *happening* fué filmado por una cadena alemana que estaba realizando un programa con Dalí titulado *Viaje a la Alta Mongolia Occidental*.

³⁵³ El suelo de la plaza fue acondicionado para la ocasión y se recubrió con plásticos y serrín. Incluso los árboles, farolas y otros elementos del mobiliario urbano fueron recubiertos con plástico.

³⁵⁴ En el mes de abril de 1974 se celebró también la exposición colectiva *Granollers Vila Oberta*, y en el mes de mayo el evento *Granollers happening* organizado por Eduard Arranz-Bravo y Rafael Bartolozzi.

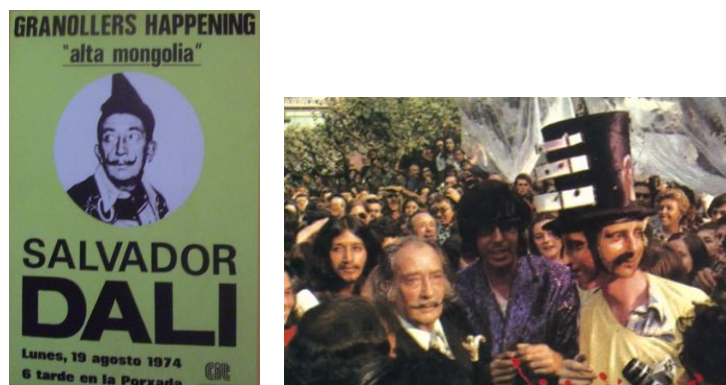


Fig. 83. El cartel *Alta Mongolia*, y un fotograma en el que aparece Dalí acompañado de JIM.



Fig. 84. Diferentes fotogramas del documental de *Alta Mongolia*. Granollers. 1974.

Dos años más tarde, concretamente en marzo de 1976, JIM -con el apoyo del CIT y críticos como Alexandre Cirici- organiza el *I Congreso Internacional de Happening* en Granollers, y en 1979 se editan las comunicaciones. Aquí vuelven a contar con Dalí para el diseño de la portada - un detalle del *happening 100 acontecimientos* de Wolf Vostel realizado en Berlín en 1965- el mensaje preliminar y otras ilustraciones. Por ejemplo, la contraportada se transcribe la siguiente cita: “*Vanidad de vanidades y todo es vanidad, decía Eclesiastés, Plenitud de plenitudes y todo es plenitud decía Unamuno, Happening de Happening y todo es happening, dice Dalí* (Illa, 1979) (Fig. 85).



Fig. 85. Cartel del *I Congrés Internacional de Happenings* de Modest Cuixart, y fotografía de Dalí incluida en la edición de 1979.³⁵⁵

³⁵⁵ El pie de página señala que los dos jóvenes pertenecen a “la tribu *Granollers happening* organizadora de la *1ª peregrinación Mística al Centro Espiritual de Europa (teatro-Museo Dalí de Figueras)*” (Illa, 1979).

Joan Illa cierra este compendio teórico, define esta revolución cultural de *Granollers Happening* como: una explosión nuclear subterránea que puede ocasionar (...) una desintegración total de la civilización autoritaria. Escribo estas líneas (...) con el noble propósito de electrocutar a mis lectores, ocasionándoles una ligera conmoción cerebral que les aísle, por unos instantes, de los perniciosos efectos de las mosca tse-tse de la sociedad de consumo (...) Pretendemos enloquecer las máquinas cibernéticas suministrándoles datos de la nueva realidad de Granollers Happening (...) El manicomio es una isla rodeada de locos por todas partes ¡¡ Bienvenidos a Granollers Happening!! (Illa, 1979: 100).

JIM fue un personaje controvertido³⁵⁶ que, arropado por el CIT, impulsó actividades culturales innovadoras pero, como he señalado, esta actividad frenética trajo como consecuencia diversos conflictos con grupos políticos tanto de derechas como de izquierdas, porque representa esa línea reformista, crítica exclusivamente con la sociedad de consumo y el autoritarismo de los inmovilistas. Así, la primera polémica en torno al CIT se desató durante el verano de 1972 y provenía de una comunidad religiosa que recoge cuatrocientas firmas para pedir explicaciones sobre el financiamiento que recibe el CIT por parte del gobierno y, en octubre de ese año, publicó un artículo en el Correo Catalán -especial Vallés- en el que hacen alusión a las siglas CIT para acusarlos de *Confondre Iniciatives amb Terrorisme* (Parcerisas, 2010).³⁵⁷ Como he señalado, el CIT había hecho una importante inversión en 1971 en el *Festival de Música Progresiva*, el *II Assaig de Cultura Popular*, cursos de teatro, música progresiva y sobre la *cançó catalana*, entre otros.³⁵⁸ Por otro lado, un grupo de izquierdas protagonizó un boicot al CIT en 1973, porque “*representava i representaria un intent ben manifest de controlar la cultura a través dels mecanismes oficials i oficiosos, i aviat es va trovar qüestionat per altres realitats culturals i criticat pels seus vincles polítics*” (Garriga, 2004: 241). Esto demuestra que tanto los comunistas como la extrema derecha no aceptaban todo aquel despliegue cultural que era seguido por un importante número de jóvenes.

³⁵⁶ Se autoproclama el quijote del *happening*, un artista revolucionario que *se esfuerza por presentar un semblante risueño, aspecto saludable; por procurar abstenerse de acciones socialmente reprobables, ya que podrían causar un grave perjuicio a su bien ganada reputación.*

³⁵⁷ Las subvenciones venían de parte del Ministerio de Información y Turismo, y del ayuntamiento con unas 100.000 pesetas anuales y un local (Garriga, 2004).

³⁵⁸ Un coloquio sobre la *cançó catalana* celebrado en el *Cinema Mundial* y en el que participan Francesc Pi de la Serra y Ovidi Montllor.

A partir de 1973, estas posturas divergentes se fueron radicalizando cada vez más y este proceso se pone de manifiesto en el discurrir de las jornadas de la *Mostra Jove*. Mientras que en las dos primeras ediciones (1971 y 1972) hubo una generosa participación, en la tercera algunos de los participantes en las ediciones anteriores -como Jordi Benito o García Sevilla que fueron incluso galardonados- se niegan a participar. Las tres ediciones habían sido organizadas por el CIT, pero en el año 1973 los participantes afinan su sentido crítico.³⁵⁹ Aunque algunas fuentes apuntan como causa de estas ausencias el rechazo al formato concurso -que era entendido como un mecanismo más de producción capitalista del arte- lo que también se estaba cuestionando era la postura política del CIT, como organismo dirigido, en último término, por una burguesía que, aunque disentían en algún punto, bailaba las aguas del régimen. El *happening* colectivo de Dalí en Granollers es una prueba más de la postura política del CIT, la cual queda reflejada en el siguiente fragmento de una entrevista que realiza JIM a Dalí en Cadaqués y que publica el nueve de agosto de 1969 en el *Vallés*:

Con Dalí departimos largo rato (...) Sin embargo solamente nos autorizó, y hemos de respetar su voluntad, a publicar una sola respuesta (...): “asi como el ácido desoxirribonucleico representó un gran paso, dado por el hombre en el campo científico de la investigación; así como la conquista de la luna no tiene la menor importancia, pues está comprobado que biológicamente no significa ningún avance; la “instauración” de la monarquía en la persona de su alteza real Juan Carlos de Borbón y Borbón constituye un acontecimiento trascendental para el futuro de la humanidad”. Muchas gracias, Dalí.³⁶⁰

La defensa de la monarquía como solución al vacío que la dictadura es también apoyada por Franco, por los inmovilistas y por los reformistas moderados, pero no por los comunistas, ni otros grupos de izquierda. En definitiva, esta nota de JIM pone de manifiesto el tono político que se impone en el CIT y algunos de los motivos por los cuales los jóvenes más comprometidos se apartan de sus iniciativas.

³⁵⁹ En la primera participaban como jurado Cirici, Brossa, María Luisa Borrás, Rubert de Ventós, Moreno Galván, Antoni Cumella, Anna María Guàrdia y Tomàs Llorens. En el segundo Anna María Guàrdia es sustituida por Corredor-Matheos, y en el tercero el jurado está formado únicamente por Cirici, Corredor-Matheos y Daniel Giralt Miracle. En esta última edición llevan premio la obra de Paco Merino y Jaume Serras.

³⁶⁰ <http://www.reocities.com/nasdemico/paperassa-jim-dali.html>. Consultada 04/05/2013.



Fig. 86. Joan Illa y Salvador Dalí. Fotograma del documental.

Así, el discurrir de las tres ediciones de la *Mostra d'Art Jove* (1971, 1972 y 1973) pone de relieve la evolución de la conciencia política que hace que algunos pongan en cuestión, no sólo de los concursos, sino también de todo tipo de evento promovido por los organismos oficiales. En este sentido es significativo el testimonio de Sagi Tarbal porque explica el desacuerdo de Benito con los eventos organizados por JIM:

*Moltes coses que es van fer a Granollers en quant això venien de la mà de un sector que estava lligat a la dreta, i nosaltres no estàvem... precisament estàvem en contra i ens el carregàvem sense valorar prou el fet en sí de la situació artística que es creava, o sigui, predominava més el fet de que fossin de dretes i que vinguessin d'un món que no ens agradava i franquista.*³⁶¹

El desmantelamiento del CIT también pone de manifiesto la estrecha vinculación con el régimen. Es progresivo -va en paralelo a la caída del franquismo- y se manifiesta primero en la falta de subvenciones recibidas. El cierre definitivo, en octubre de 1979, se lleva a cabo a pesar de las movilizaciones de JIM, que organiza una última acción -presidida por Joan Ponç- como contestación al cierre de su local.³⁶² Por otro lado, la colaboración de Ponç – y antes la de Dalí- pone de relieve el empeño abanderado por Cirici por reforzar lazos entre las vanguardias y el accionismo de los setenta. Se trata de trazar una línea con el pasado que atiende antes a las similitudes formales, o de actitud, que a las circunstancias de emergencia que los separan. Así, el método de análisis de Cirici, estudiado en el primer capítulo, sigue vigente en su intervención en el congreso de Granollers:

Reflexionar, ahora, sobre el happening es hacer un balance sobre veinte años de historia mundial, puesto que esta actividad artística se presenta íntimamente mezclada con hechos y corrientes generales de la mayor importancia. La acción japonesa de los Gutai, que iniciaba el proceso, correspondía a una necesidad de abolición del absolutismo del arte. Habían caído los grandes dictadores fascistas, se había desmoronado el sistema colonialista mundial, el XX Congreso del PSUC había asestado un golpe al stalinismo y el ascenso de Juan XXXIII presagiaba la gran desmitificación del Concilio Vaticano II. Los primeros diez años desde los Gallots y el teatro en la calle,

³⁶¹ Véase Anexo 7. « Entrevista Sagi Tarbal ».

³⁶² JIM con un grupo de personas vestidas con una túnica de plástico amarillo y cascabeles se congregan en señal de protesta en la plaza de la Potxada el 12 de octubre de 1979 (Parcerisas, 2010).

de Vostell, culminaron en el enorme teatro en la calle que fue el Mayo de París, de 1968 (Illa, 1979: 7).

Desde la perspectiva dialéctica de opresores y oprimidos, Cirici sigue con su método de establecer conexiones con el pasado o con otros espacios, en este sentido equiparar a Gutai a los *Gallot* o la insurrección de los estudiantes de Berkeley y Berlín con la *caputxinada* de Barcelona. En un plano más amplio relaciona los *happenings* con acontecimientos históricos como el *Mayo Francés* o el *poder negro* o el *poder de las flores*. Por un lado, para el crítico, el arte de acción no se puede desvincular del contexto porque es un producto de una época marcada por *la descolonización, la crisis del petróleo, el Mayo de París y el hombre en la luna* (Illa, 1979: 9); y, por otro, las acciones en Catalunya también son fruto de una herencia que hunde sus raíces en las vanguardias. Proponía en un mismo plano las dos cuestiones causales: el contexto histórico-artístico circundante y la herencia de los precedentes catalanes. Su postura es reproducida en sus colaboradores en este congreso, en el que cada uno aportaba de un modo sintético su visión sobre el *happening*. Por ejemplo, Dietrich Mahlow señala:

Junto a lo racional aparece lo otro, lo humano-demasiado humano, lo humano-genético o lo atávico, o bien solamente el sentimiento y la intuición (...) ¿cabe considerar al happening como resurgimiento de la irracionalidad? Los happenings siempre aparecen como algo irracional, incluso limítrofe con las ceremonias míticas o las sesiones religiosas. Y sin embargo no se trata de un fenómeno irracional. Pues no es la irracionalidad la que se busca, sino más bien los nexos contradictorios, las antonimias entre el individuo y el mundo que lo circunda (Illa, 1979: 15-18).

Para Mahlow, el *happening* es una combinación de varias artes (pictóricas, teatro, música, literatura) que “puede afectarme interiormente algo y modificar mi modo de ver, de pensar, de hacer y de no hacer (...) no transcurren sin afectarme” (Illa, 1979: 15). Esta combinación presenta una división entre lo *racional* o *demasiado humano* que recuerda a la teoría de las artes de Gustav Jung pero, por otro lado, cuando afirma que la irracionalidad no tiene cabida en estas acciones que buscan “las antonimias entre el individuo y el mundo que lo circunda”, evidencia la misma óptica dialéctica que Cirici. Desde esta perspectiva dialéctica señala también una línea continuista que entronca con *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya o el *Gernica* de Picasso, ya que son, para Mahlow, *happenings* petrificados, porque su trasfondo político contradecía el pensamiento dominante. El *happening* es una apertura del hombre a la posibilidad de experimentarse a sí mismo, de asumir lo cotidiano

como lo único: “Es la tentativa de una nueva moral, del fundamento de un hacer sin fundamento, y de un sentido en medio del sinsentido general” (Illa, 1979: 22).

En definitiva, esta publicación pone de manifiesto las consideraciones generales sobre arte de acción que dominaban en el ámbito intelectual de la época y que, posiblemente, formaron parte del bagaje teórico de las prácticas. Las intervenciones de este congreso internacional aportan una visión aproximativa, cauta, sobre el arte de acción. Se trata del corpus teórico en el que se describen, se clasifican las acciones, y se establecen relaciones con diversas disciplinas. Había una tendencia general que consistía en mencionar los precedentes -algunos señalan a Gutai, otros a Kaprow-, y en distinguir entre *happenings* y performances basándose en criterios tales como el protagonismo de la improvisación y la participación del público en los primeros, y la meticulosa organización y la pasividad del público en los segundos. Todas estas disquisiciones son intentos de definir esta modalidad nueva a la que dan acogida en Granollers con motivo de *Alta Mongolia*, el gran *happening* colectivo. En ellas se evidencia un tipo de análisis marxista que entiende la acción como una manifestación de un sector social oprimido y, además, se esfuerzan por establecer relaciones con casos aislados en el espacio y en el tiempo que responden a otro tipo de opresión.

Aunque las aportaciones teóricas pudieron influir en las prácticas, hay que recordar que a partir 1973 se produce una radicalización del compromiso político -debido a factores contextuales como por ejemplo el asesinato del presidente del gobierno, las sentencias de muerte o la represión en contra de los obreros y estudiantes en las manifestaciones organizadas por los sindicatos no oficiales-, que lleva a artistas como Benito a apartarse de las posturas moderadas que representaban las actividades organizadas por JIM.

6. 3. Los primeros trabajos

La prensa local anuncia la exposición *Inici* con un artículo que titula «9 artistas jóvenes de Granollers que quieren “anar a l’hora”». A la nota informativa se añade una breve entrevista a Jordi Benito, en la que declara que no asiste a ninguna escuela de arte porque “aprendes técnicas, composición, etc., pero quedas marcado. Prefiero descubrir

por mí mismo. Aunque sea más cansado, es más formativo. Además las escuelas que conozco (...) las hallo caducas”.³⁶³ El cronista, además de resaltar el rechazo a la academia - que, como vimos, es un punto compartido con Fina Miralles o Carles Santos- hace hincapié en su juventud. Este es el cuadro resumen de los primeros trabajos de Benito

AÑO	OBRA	LUGAR
1971	<i>Exposició col·lectiva “Inici”</i>	Caixa d'Estalvis de Sabadell. Granollers. (marzo)
1971	<i>Muntatge al carrer</i>	<i>Plaza de la Portxada</i> . Granollers. (abril)
1971	<i>Entrecreuament sense intersecció</i>	<i>I Mostra de Art Jove</i> . Granollers (primer premio). (mayo)
1971	<i>Ma de pintura</i>	Colegio de Arquitectos. Barcelona (junio)
1971	<i>Exposició colectiva</i>	Escola d'Estiu. Escola Pia (julio)
1971	<i>Exposició de Luis Peñaranda, Dibujos, objectes i entorns</i>	Caixa d'Estalvis de Sabadell. Granollers. (noviembre)
1971	<i>Llençol carbó</i>	Espai Trullas. Granollers
1971	<i>Damunt l'herba</i>	Concurso <i>Informació d'art</i> . Terrasa (segundo premio)
1971	<i>Formes al carrer</i>	Galería Aquitania. Barcelona
1972	<i>Instal·lació</i>	Casa de Cultura Maspons i Camarasa, Granollers
1972	<i>Objectes i materials</i>	Espai Inesita, Granollers
1972	<i>Església -paisatge</i>	Capilla de San Francisco de Granollers
1972	<i>Descoberta Frégoli</i>	Casa Brusi Madrazo. Barcelona.
1972	<i>Blanc d'Espanya</i>	<i>II Mostra de Arte Jove</i> , Granollers (segundo premio)

En *Inici* Benito participa junto a Roser Artigas, Jordi García y Jordi Pagés, entre otros y, al mes siguiente, participa con Xavier Vilageliu y Magda González en la instalación *Muntatge al carrer* en la *Plaza Porxada*. La obra es organizada por una asociación de vecinos y se programa para una semana, pero el mismo día del montaje es intervenida por una brigada municipal. En el especial *Vallés* se advierte que “*El muntatge de la Porxada acabó mal, la reacció de la gent ha sido brutal, al menos la de algunas personas, que arrasaron por completo los elementos de aquel escenario, la gente se reía. Pensaban que les tomaban el pelo*” (Parcerisas, 2010). Jordi Benito participa en este montaje con cuatro obras: *De la transparència dels ous blancs*, una instalación con huevos ordenados en fila sobre un fondo negro pintado en el suelo, *Trenta passes* que eran pisadas pintadas en el suelo, *Banc groc* - unos platos de plástico colocados en un banco de la plaza- y *L'ordenació del tub 12è*, que consistió en colocar en vertical doce tubos de cemento en la plaza (Fig. 87).

³⁶³ Se trata de un recorte de prensa consultado en el fondo documental de Jordi Benito en el *Museu de Granollers* en el que no se especifica la fuente.



Fig. 87. *L'ordenació del tub 12é* de Jordi Benito, *el nom de les coses* de Xavier Vilageliu y *Empaperament* de Magda González en el *Muntatge al carrer*, Granollers, 1971. Fondo Xavier Vilageliu.

Otra de las primeras colaboraciones de Benito con sus conciudadanos fue la exposición de Luis Peñaranda, otra vez, en la sala de *Caixa d'Estalvis de Sabadell*. Esta muestra también fue censurada por el director de dicha entidad porque uno de los objetos expuestos era una botella que contenía orina. Aquí Benito “*de manera improvisada, construeix amb una gasa-cotó per a bolquer de nadons un cordó umbilical que porta del carrer a l'exposició*” (Parcerisas, 2010).³⁶⁴

Durante este período inicial, presenta *Entrecruament sense intersenció*, *Església-paisatge*, *Damunt l'herba*, *Descoberta Frègoli*, *Formes al carrer*, *Blanc d'Espanya*. Por ejemplo, con *Entrecruament sense intersenció* y *Blanc d'Espanya* participa en las dos ediciones de la *Mostra d'Art Jove* respectivamente, y son premiadas por el jurado. Gana el primer premio de la *Mostra* de 1971 retomando la idea de la procesión de huevos del *Muntatge* en la *Porxada*, pero en esta ocasión cortará los huevos con una sierra mecánica. El vestigio de la acción es lo que vemos en la imagen: un huevo colgado de un biombo y un caballete, colocado en horizontal “*deliciosament pintat i despintat com un bocí de Tàpies*” (Fig. 89). De nuevo Cirici, siguiendo con su método de análisis, insiste en las relaciones con Duchamp, Tàpies o Brossa y particularmente se refiere a las obras de Benito como “*complexes i al mateix temps accentuadament estètiques- contenen una originilíssima meditació sobre la seqüència temporal o espacial*” (Cirici, 1971b: 47-50). También señala

³⁶⁴ En el contexto de este evento se proyectan películas de cine independiente como *Em dic sistema*, de Albert Abril.

que -a través de esta meditación sobre la sucesión temporal y espacial- Benito “hacía una crítica a la imagen a través de su apariencia absurda” (Cirici 1975:22-23).

En *Formes al carrer*, igual que en *Muntatge al carrer*, Benito utiliza el espacio público para montar una instalación. Con el apoyo de Gabriel Amat -responsable de la galería Aquitania - coloca trozos de carbón en un paso de cebra cercano a la galería. El carbón, una de las fuentes de energía de la industria, se impone de forma tosca y grosera impidiendo el fluir del caminar de las gentes. Cirici alude, de un modo metafórico, al “dramatismo del carbón” (Cirici 1972:49) porque se transforma en un obstáculo incómodo susceptible de lecturas diversas.

Cirici vuelve a utilizar el adjetivo dramático para describir la instalación *Església-paisatge* similar. Resalta su “fuerza dramática” y considera que es “el más vasto acontecimiento del país” (Cirici, 1972a:50). En esta ocasión Benito interviene en la antigua iglesia de San Francesc de Granollers con la siguiente idea:

Imagineu-vos una església de poble, normal i corrent, sense cap estil arquitectònic concret. Segurament fa 50 anys que l'han reformat, és molt alta i fosca. Quan entrem veiem que no hi ha bancs per seure ni agenollar-se tota la superfície de mosaic esta plena de terrossos de Blanc d'Espanya. És mitja tarda el sol és baix i entra poca llum però els grossos terrossos de Blanc es veuen. Amb dificultat anem caminant per sobre. No hi ha soroll. Nota: els terrossos de Blanc d'Espanya seran grossos i separats uns 50 cm uns dels altres. Blanc d'Espanya es una pedra semblant a la calç viva. A Tarragona en diuen Blanquet. Jordi Benito.³⁶⁵

En este manuscrito, describe un lugar imaginario que materializa distribuyendo en la iglesia una cama, camisas rotas, un somier y una mesa, rodeados por piedras blancas y trozos de carbón. (Fig. 88).³⁶⁶ Mientras se reproducen ritmos folclóricos de la Europa del Este de Bela Bartock -compositor también destacado por Carles Santos- los espectadores entraban en el espacio y, como si se tratara de un ejercicio de liberalización, profanaban el espacio sagrado.

³⁶⁵ El texto es extraído de un manuscrito inédito que forma parte del fondo documental del Museo de Granollers.

³⁶⁶ Las camisas rotas subrayan la condición de desecho que parece evocar la presencia de víctimas; el carbón y las piedras blancas son los materiales que parecen salidos de un impetuoso estruendo que rompe calma e impide caminar con normalidad.



Fig. 88. *Església paisatge*, enero 1972. Fotografías de Joan Tinto y Pere Espauella. Fondo Ayuntamiento de Granollers.

En mayo del mismo año presenta en la *II Mostra d'Art Jove* -y gana el segundo premio- *Blanc d'Espanya*, una instalación donde vuelven a aparecer las piedras blancas como un elemento destructor. En esta ocasión Cirici destaca que era como un ceremonial cargado de teatralidad, pobreza y en el que los "objetos reales que se van a vivir en tiempo real" (Cirici 1972c: 57-60).

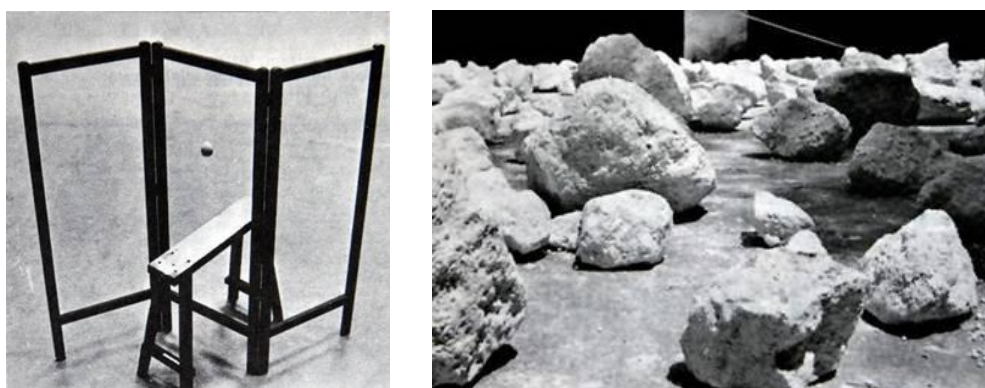


Fig. 89. *Entrecruament sense intersecció* y *Blanc d'Espanya*, 1971 y 1972.

Benito después de participar en la exposición *Mà de pintura* en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, en el año 1972 multiplica la actividad fuera de Granollers. Algunos ejemplos de este desplazamiento fueron: el concurso de Terrassa, una instalación en una vieja casa de la calle Brusi o también el intento fallido de una exposición en Cadaqués, que dio lugar a una acción conjunta con Carlos Santos en la que destrozaron un piano.³⁶⁷

³⁶⁷ Además en el catálogo de la exposición *Meridià Granollers* se mencionan en este año 1972 otras acciones como *Espai Inesita*, *Espai Bòbila Baró* y *Diapasón* en la Casa de Cultura Maspons i Camarasa.

Con la instalación *Damunt l'herba* (1971) obtiene el segundo premio en el concurso *Informació d'art* en Terrasa.³⁶⁸ El hecho de poner cara a cara representación y presentación evidencia una de las máximas del arte conceptual: la referencialidad que propone una reflexión sobre la percepción; una cuestión que también plantea en sus primeros cuadros de inspiración informalista.

Como he señalado, *Descoberta Frégoli* (1972) se lleva a cabo en el interior de una mansión situada entre la calle *Brusi* y *Madrazo*, que había pertenecido a una adinerada familia de peleteros (Cirici, 1972b: 48-52). En 1972 iba a ser destruida y Benito, animado por Joan Brossa y Montse Ester, reinterpreta con una instalación la carga simbólica de ese espacio. Distribuye diferentes objetos encontrados allí -como sofás, sillas, camas, pedazos de espejos rotos, revistas, libros- con otros que ya había utilizado en obras anteriores como vestidos rotos, carbón, piedras, huevos, tierra. El carbón, las piedras y la tierra aparecen como el vestigio del elemento destructor. Cirici compara el desván de la casa con la “tramoya de un escenario de teatro”, las camisas de mujer con “figuras imaginarias”, un gran baúl de mimbre con “un sarcófago en una estancia sepulcral” y los camastros amontonados con “la recámara de las ofrendas de Tutankamón”. Señala la presencia de un misterioso libro que incluye el programa del *Hakuna*,³⁶⁹ y los objetos del suelo le recuerdan a la película *Morir la noche* de Alberto Cavalcanti.³⁷⁰ Interpreta los cuatro grandes bastidores negros, colocados sobre una lona de plástico, como guillotinas (Cirici, 1972b:48-52). En su crónica de esta instalación trata de transmitir el patetismo, la asfixia y el ahogamiento que siente entre las paredes de la casa, a la que hay que entrar a oscuras, porque la propuesta de Benito exige llevar una vela encendida en la mano. Unas excavadoras hundirían al poco tiempo el edificio y también el escenario de una historia que sirvió a Benito para hacer una crítica silenciosa a la época del terror en la que vivía.

³⁶⁸ Delante de un muro con dos ventanas hay una camisa rota sobre una silla. En una de las ventanas aparecía una pintura en la que se representaba un muro con dos ventanas, una camisa y una silla. En la otra ventana se representa también la escena real con una variación: la camisa no está sobre la silla, sino en el suelo.

³⁶⁹ Un baile con el que los judíos conmemoran, desde el año 165 a.C., el momento en el que Judas Macabeo erige su altar.

³⁷⁰ La película, construida en varios fragmentos, sitúa la acción en un caserón inglés donde se reúnen una serie de individuos que comenzarán a contar historias misteriosas: un conductor de autobús que parece anunciar la muerte, un fantasma infantil morando en una mansión, dos amigos enfrentados por una mujer incluso después de la muerte, un espejo maldito, un muñeco de ventrílocuo que controla a su dueño.



Fig. 90. *Descoberta Frégoli*.1972. Fotografías del archivo de Jordi Benito. Museo de Granollers.

Después de estas primeras experiencias, en las que no se puede hablar aún de accionismo, empieza a alejarse del círculo de Granollers. Entabla amistad con García Sevilla, Carles Santos e inicia una nueva etapa en la que, siguiendo los dictados del arte conceptual norteamericano, hace sus primeros acercamientos al arte de acción. Existe una continuidad entre esta etapa inicial de instalaciones con las primeras acciones. Por ejemplo los tubos de cemento de la plaza de Granollers recuerdan a los que había dibujado para la exposición *Inici*, y subrayan un interés -compartido con otros artistas como Fina Miralles- por evidenciar las diferencias entre representación figurativa (artificial) y presentación (real) (Fig.90). Los huevos cortados son relacionados por Cirici con una actitud que hunde sus raíces en los violines empolvados de Tàpies porque ambos ponían de relieve las carencias de la sociedad. Esta nueva manera de hacer fue catalogada por Carles Hac Mor como “una actitud anti-artística que recordaba a los dadaístas, Joan Brossa, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, el teatro de lo absurdo de Samuel Beckett, el cine de los hermanos Marx o el de Jean-Luc Godard” (1985:5). También incluyó estas obras iniciales de Benito dentro de una categoría estética que llamó “*de la poca-solta*” que relaciona esta actitud propia del dadaísmo o el informalismo con la amputación de las libertades que hacía el franquismo. Por eso los huevos son amputados y la falta de intersección que señalice el cruce del balanceo del huevo colgado, podría indicar la desubicación -la deslocalización de la periferia- que protege estas muestras efímeras que, como el huevo, están suspendidas en el aire. Por otro lado, *Iglesia-Paisaje* -un lugar sagrado asediado por piedras y carbón que interrumpen el camino- es interpretado como un acto de liberación, una profanación de un

espacio sacro que tiene que ver con su pertenencia a la primera generación atea del franquismo.³⁷¹

6.3. Accionismo político (1972-1976)

Las acciones de esta primera etapa son numerosas y, por lo tanto, es difícil hacer un estudio completo que las abarque. Así, para hacer la selección de las que conforman lo que denomino *accionismo político* sigo el criterio que he utilizado hasta ahora, es decir, tengo en cuenta el volumen de fuentes documentales que he podido consultar. También he valorado el carácter inédito de algunas de estas fuentes a las que he podido acceder gracias a la reciente apertura del archivo del artista en el Museo de Granollers. Las acciones iniciales que responden al apelativo *político* son las siguientes:

AÑO	OBRA	LUGAR
1972	<i>Calç viva</i>	Galeria Aquitania, Barcelona (Fig.99)
1972	<i>Esgotament. Acció d'esgotar</i>	Sala de Exposiciones de L'APCPVA. Barcelona
1972	<i>Acció moviment</i>	Sala de Exposiciones de L'APCPVA. Barcelona
1972	<i>Acció anul·lació</i>	Sala de Exposiciones de L'APCPVA. Barcelona
1972	<i>Acció gest</i>	Sala de Exposiciones de L'APCPVA. Barcelona
1972	<i>135 segons</i>	Sala de Exposiciones de L'APCPVA. Barcelona
1972	<i>Lectura</i>	Sala de Exposiciones de L'APCPVA. Barcelona (Fig.100)
1972	<i>Acció gest II</i>	Sala de Exposiciones de L'APCPVA. Barcelona
1972	<i>Acció Diapasón</i>	Casa de Cultura Maspons i Camarasa. Granollers
1972	<i>Transformación del hielo en agua mediante el calor del cuerpo</i>	Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona (octubre)
1972	<i>Transformación de un terrón de tierra</i>	Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona (octubre)
1972	<i>Acción sobre papel de fumar</i>	Sala de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions de Barcelona (octubre)
1972	<i>La paloma</i>	Galería Vandres. Madrid
1972	<i>Acció-transformació IV o Visual transformació</i>	Encuentros de Pamplona (Fig.92)
1972	<i>La Carbonera</i>	Proyecto para los Encuentros en Pamplona (Fig.93)
1972	<i>Nomenclatura</i>	Muestra 1.219 m3, Vilanova de la Roca (Fig.94)

³⁷¹ Paralelamente a la realización de las instalaciones iniciales, Benito trabaja en un estudio de diseño en Barcelona. Posteriormente también se dedicará al diseño de carteles, postales, cartas de invitación.

1972	<i>Recorregut</i>	Documenta de Kassel, Hessel, Alemania (Fig.7)
1972	<i>Acció- Reacció</i>	Espai Baró, Granollers.
1972	<i>220 V-Repel. Acció- Reacció</i>	Casa de Cultura Maspons i Camarasa. Granollers
1972	<i>Acció- transformació</i>	Sala de Exposiciones de L'APCPVA. Barcelona
-----	<i>Utilització de l'aire. Aspiració- inspiració</i>	----- (Fig.91) ³⁷²
-----	<i>Cotas maximes d'un cos. Lectura escrita enraonada visual</i>	----- (Fig.96)
-----	<i>Acció amb llumins</i>	----- (Fig.101)
-----	<i>Manos materiales</i>	----- (Fig.102)
1973	<i>Acció- transformació</i>	Casa de Cultura Maspons i Camarasa. Granollers
1973	<i>Acció- Reacció</i>	Casa de Cultura Maspons i Camarasa. Granollers
1973	<i>Volum de un cos</i>	Casa de Cultura Maspons i Camarasa de Granollers
1973	<i>Pes d'un cos</i>	Casa de Cultura Maspons i Camarasa de Granollers
1973	<i>Equivalència de midas de diferents parts del cos</i>	-----
1973	<i>Utilització del cos, utilització dels reflexes</i>	Foto Tinto. Granollers. (Fig.104)
1973	<i>(A-(O) Acció ocupació</i>	Casa de Cultura Maspons i Camarasa
1973	<i>Acció anul·lació II</i>	La Llotja del Tint. Banyoles
1973	<i>Transformacions: Foc, aigua, terra, aire</i>	Galería Juana Aizpuru. Sevilla
1973	<i>Transformacions: Foc, aigua, terra, aire</i>	Colegio de Arquitectos. Valencia
1973	<i>0-80-160</i>	Casa de Cultura Maspons i Camarasa, Granollers.
1973	<i>Transformació d'un gest a una acció</i>	-----
1974	<i>Utilització uniforme militar. Militar -art</i>	Isla de Cabrera (Fig. 105)
1975	<i>Rafael Alberti</i>	Galería Eude, Barcelona
1975	<i>Militar</i>	Sala Tres. Academia de Bellas Artes. Sabadell
1975	<i>Espai -mar</i>	Palma de Mallorca
1976	<i>21</i>	Sala de Exposiciones de L'APCPVA. Barcelona

El título *accionismo político* responde a la motivación que vincula a Benito con un sector de la sociedad que se levanta, a principios de los setenta, en contra del inmovilismo y el reformismo de la dictadura. Como he señalado, los militantes del Partido Comunista, entre los que Benito se encuentra en esta época, planifican ataques al sistema de gobierno, y el arte de acción se convierte en una plataforma más de los mismos. *135 segons* o *Utilització*

³⁷² Estas acciones están documentadas con una fotografía que se adjunta al final del apartado. Forman parte del reciente archivo de Jordi Benito del Museo de Granollers. No aparece especificada la fecha, ni el lugar de la realización, ni el autor de la fotografía.

de l'aire. *Aspiració- inspiració* (Fig.91) deben entenderse en este marco de lucha sociopolítica.

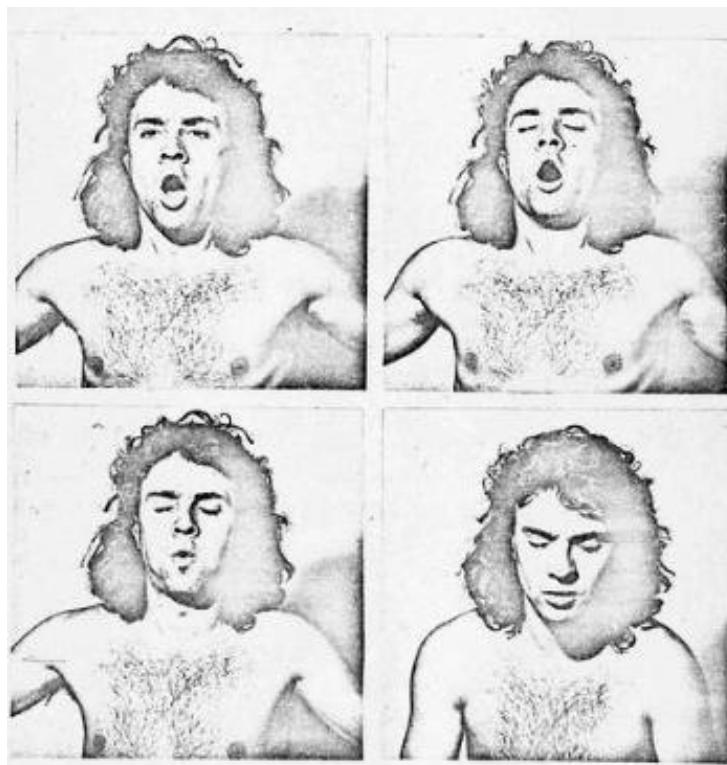


Fig. 91. *Utilització de l'aire. Aspiració- inspiració.* Imagen del archivo de Jordi Benito. Museu de Granollers.

Como he señalado en el capítulo segundo, *Los encuentros de Pamplona* fueron un acontecimiento inédito que dio la oportunidad a los artistas españoles de presentar obras experimentales, y de conocer figuras internacionales como John Cage o Vito Acconci. Como he señalado, la participación de Benito en Pamplona consistió en la presentación de un proyecto que no se pudo llevar a cabo, pero ha quedado documentado. La idea original era esparcir por las calles de la ciudad navarra toneladas de carbón que imposibilitaran la circulación. En este sentido, Pepa Bueno en el catálogo de *Los Encuentros de Pamplona* señala:

Jordi Benito acudió a los Encuentros con una propuesta fuera de programa. En casos como este la organización solía asumir la realización y los costes del proyecto, pero la pieza del joven artista catalán resultó inviable técnica y económicamente. La propuesta como tal fue exhibida finalmente en el interior de las cúpulas y consistía en: “repartir 24.000.000 tm de hulla por todas las calles y plazas de Pamplona, de manera tal que sólo las personas y los animales puedan pasar entre ellas” (Díaz, 2010: 80).

Retoma la idea de las instalaciones anteriores *Blanc d'Espanya*, *Iglesia-Paisaje* o *Muntatge al carrer*, pero aquí la transformación visual consistía en convertir la ciudad en una carbonera (Fig. 92). La imposibilidad de llevar a cabo su trabajo estaba relacionada con

la polémica que rodeó el evento, e hizo que algunos participantes como *El Equipo Crónica* se percataran de la manipulación a la que habían sido sometidos.³⁷³ Finalmente el proyecto de Benito se expuso en una de las cúpulas neumáticas y formó parte del archivo que coordinó Alberto Corazón en colaboración con Antoni Muntadas (Fig.93).



Fig. 92. *Visual transformació*. Encuentros de Pamplona. 1972. Archivo Jordi Benito. Museo de Granollers.

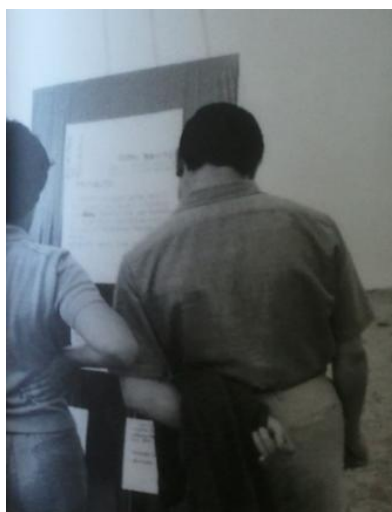


Fig. 93. Proyecto de Jordi Benito en los *Encuentros de Pamplona*. 1972. Fotografía Cortesía Antoni Muntadas. *Catálogo Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental* (Díaz, 2010:280).

Acciones como *Nomenclatura* ponen de relieve la asimilación que hacen en Catalunya de la teoría del arte conceptual, porque aquí parte de la idea de la auto-referencialidad para proponer una reflexión en torno a la función del arte en la sociedad. En *No-*

³⁷³ Se trataba de otra de las estrategias del gobierno que utiliza estas propuestas experimentales para limpiar la imagen retrograda que proyectaba en el exterior y estrechar lazos con los norteamericanos que abrían el camino a nuevos mercados.

menclatura -que presenta en la muestra *1.219 m3*, a la que ya me he referido en el capítulo cuarto- se presenta desnudo y escribe sobre su cuerpo el nombre de las diferentes partes que lo componen: frente, ojo, nariz, oreja, boca y, apunta Cirici, también escribió con cera sobre su sombra (Cirici, 1972d: 51).



Fig. 94. *Nomenclatura*, 1972. Archivo Jordi Benito. Museo de Granollers.

Otras de las acciones de esta etapa en las que también pone de relieve la absorción del arte conceptual “a la anglosajona” son *Volumen d’un cos*, *Pes d’un cos*, *Cotes màximes d’un cos*. *Lectura escrita enraonada visual*, *Recorregut*. Por ejemplo, en *Volum de un cos* se introduce desnudo en un bidón y se queda sumergido durante un tiempo, sin poder respirar. Aquí, por un lado, recurre a las mediciones de inspiración anglosajona y, por otro, a la expresión de “falta de oxígeno”, recurrente entre los antifranquistas.

En Banyoles, vuelve a retomar el tema de la asfixia y, como he señalado anteriormente, estas prácticas supusieron la confirmación de la nueva dirección que había tomado el arte en Catalunya. Según Daniel Giralt Miracle, en estos encuentros quedaron muchas cosas en el tintero, pero se inició una discusión que tocaba.³⁷⁴ Así, una de las novedades fue que los participantes aportaron su perspectiva de corrientes foráneas como

³⁷⁴ Daniel Giralt define la muestra de Banyoles como: “el encuentro conflictivo de todas las ideas que en estos momentos giran en torno al denominado arte conceptual...En Banyonles no hubo uniformidad en ningún momento pero tampoco no se trataba de esto ...es importante en tanto y cuanto ha sido una manifestación que ha agrupado varios practicantes de arte conceptual del país, tanto si estos trabajaban con lenguaje o con la acción”. Giralt-Miracle, D (1973:16).

el *Landart* (Francesc Abad), el *Videoart* (Antoni Muntadas) o el *Bodyart* (Benito) pero no sólo con la intención de reproducir, bajo su prisma, lo que sucedía en otros países, sino de digerir internamente estas aportaciones y producir una obra original.



Fig. 95. Jordi Benito. *Acció anul.lació*. Banyoles. 1973. Fotografía del archivo de Jordi Benito en el Museu de Granollers.

Con respecto a esta apropiación, hay que señalar que antes de 1973, había un entusiasmo generalizado por el contexto neoyorkino, que en Benito se puede observar en su atención a temas como nombre y a la función de las diferentes partes del cuerpo como demuestra en *Nomenclatura* (Fig. 94). Los paisajes asolados por las piedras y carbón, ahora son sustituidos por su cuerpo como instrumento. Pero esta idea de la auto-referencialidad, propia de la vertiente conceptual, está presente en la mayor parte de las acciones iniciales de Benito. Como Torres o Abad, Benito muestra el carácter objetivo, las relaciones espacio-temporales de los objetos, a partir de mediciones y observaciones sobre la física, con el objetivo de hacer una lectura crítica. Como he señalado en el capítulo cuarto, Francesc Torres o Àngels Ribè son prueba de esta tendencia que tiene su origen al otro lado del Atlántico y, concretamente, en casos como el de Mel Bochner, quien también pone en evidencia la parte objetiva (racional o científica) de las cosas con el objetivo de repensar su condición. Bochner es, junto a Joseph Kosuth y *Art and Language*, uno de los que habían llevado el conceptual a sus extremos (Fig. 65). Por ejemplo "*Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art*" marcan un hito en este sentido, sin embargo aquí interesa resaltar *Measurement room* (1969) o *Actual size (hand and face)* (Fig. 97) porque tienen claras semejanzas formales con algunas de las acciones de Benito (Fig. 98).

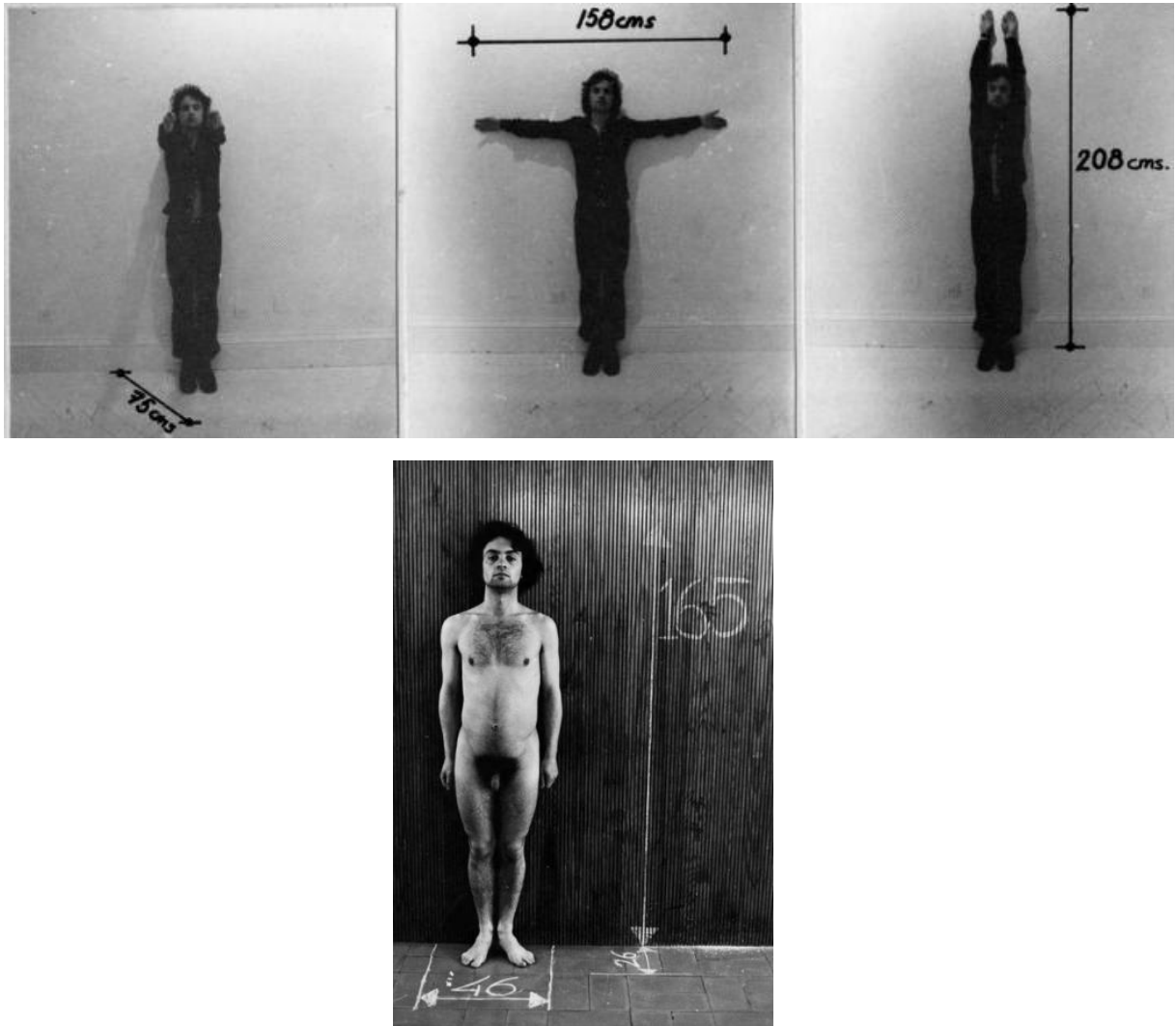


Fig.96. *Cotas maximes d'un cos. Lectura escrita enraonada visual.* Jordi Benito. Fotografía del archivo del Museo de Granollers. 1972.



Fig.97. Mel Bochner. *Actual size (hand and face).* 1968. Measurement: Room (1969).

También Ben Vautier, al que me he referido como uno de los integrantes destacados de *Fluxus*, presenta semejanzas con las acciones de Benito. Concretamente *Moviment dels ulls* con *Ouvrir et fermer les yeux* (Fig. 100), concebida como un ejemplo de mitología individual porque era una acción con la que se declaraba obra de arte, escultura viviente.

Inspirado en *Blink* de Geogre Brech, otro integrante de *Fluxus*, Ben reproduce un discurso que invitaba a la reflexión sobre la función y el concepto de arte. Igual que *Invisible Geometry 3* de Àngels Ribé-que también presenta paralelismos formales con *Moviment dels ulls* de Benito- es fruto de una reflexión sobre la naturaleza del arte y las relaciones entre las formas y el espacio, que en el caso de Ribé eran formas invisibles que dibujaba con la mirada para subrayar la importancia de las condiciones espaciales y temporales en la percepción de la realidad (Fig. 48). Recorrer el espacio con la mirada fue también la acción que Benito presentó en *V Documenta de Kassel*, donde se situó en uno de los ángulos del espacio que les ofrecieron, y recorrió minuciosamente con la mirada toda la superficie (Cirici, 1978: 20-24).³⁷⁵

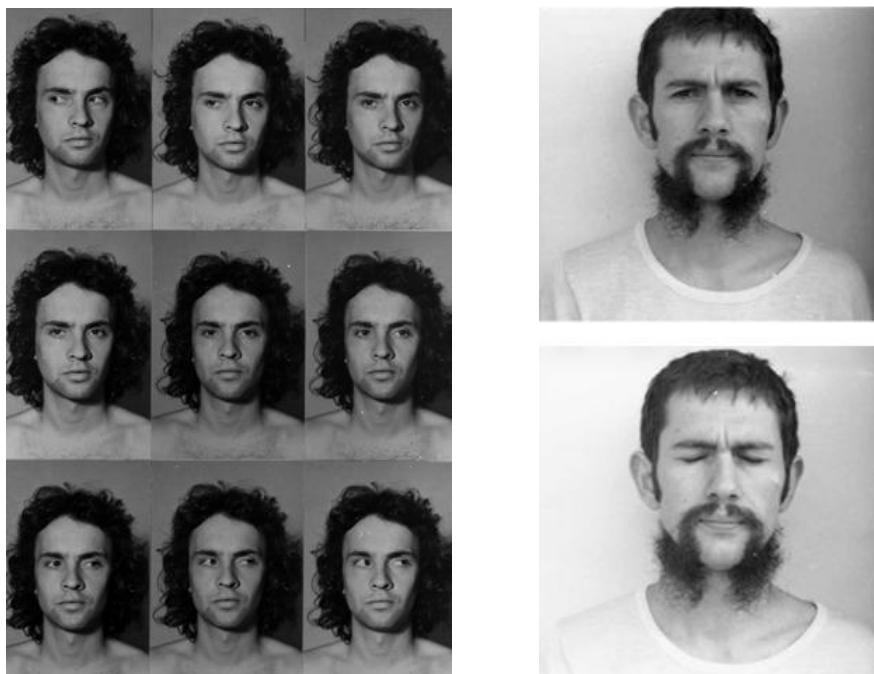


Fig. 98. *Moviment dels ulls*. Jordi Benito. 1972. Foto Pere Espaudella. Fondo Ayuntamiento de Granollers. Archivos e imágenes. Fotografía extraída del catálogo *Meridià anys 70: art de concepte i acció. Ouvrir et fermer les yeux*. Ben Vautier. 1966. Nice. La fotografía se extrae de la Web <http://www.ben-vautier.com/50performanceben.pdf>

Se apropiaron de la “forma anglosajona” para romper con “el sentido romántico del arte” y transformar las obras en dispositivos críticos que llegaran al público. Pero esta lectura crítica, no sólo se centró en temas como el mercado artístico, el concepto del arte o los males de la sociedad de consumo -como proponía Cirici o JIM- sino que además se sumaban otras arraigadas estrechamente al contexto político y social barcelonés.

³⁷⁵ Otro recorrido metafórico fue el de *Recorreguts* que, como he señalado, rinde homenaje a las víctimas de la represión franquista.

Precisamente el grado de arraigo al contexto es lo que marca las diferencias entre las acciones realizadas antes de 1973 y las posteriores. Este era uno de los debates que se planteó en Banyoles y las alusiones metafóricas a la represión franquista hacían que esta apropiación no fuese una simple reproducción de lo que sucedía en el ámbito anglosajón. Las obras eran dispositivos críticos pero, en Nueva York o Inglaterra, la crítica iba dirigida, básicamente, a las redes que controlaban el mercado artístico, a la función contemplativa que asumía el público en la concepción tradicional del arte y a la opresión practicada por el gobierno. En Catalunya, durante los primeros años sesenta, tomó esta misma dirección, alimentada por Cirici, JIM, y los jóvenes que habían viajado a EEUU o Inglaterra, pero después, además de rechazar la concepción artística tradicional -dirigida en Catalunya tanto por inmovilistas como por reformistas- hacían una alusión directa a las políticas del régimen de Franco.

Así, esta concepción racional e implicación con el contexto político lo aleja del carácter desenfadado de las acciones participativas de los *Catalanes de París* y las de sus conciudadanos de Granollers. Cortar la respiración es uno de las acciones que marcan las diferencias y aportan originalidad. Este recurso metafórico recurrente a la hora de describir la sensación que se vivía en esta época en España es mencionado por Esther Ferrer en diferentes ocasiones, para referirse a las causas de su exilio en los años setenta, y también por Carlos Santos cuando afirma que iban a Nueva York a respirar.³⁷⁶ Esto constata que la acción alude a una sensación de malestar social que tiene un alcance generacional.

El calificativo político tiene que ver con esta relación estrecha con las luchas del Partido Comunista pero también con una apropiación racional, heredada del ámbito anglosajón. Ambas motivaciones ponen de manifiesto una construcción de las acciones reflexiva, que tiene su origen en la razón porque parten de experiencias conscientes.

³⁷⁶ Véase Anexo 4. «Entrevista a Carles Santos».



Fig. 99. *Calç viva*. Jordi Benito.1972. Imagen del archivo de Jordi Benito. Museu de Granollers.

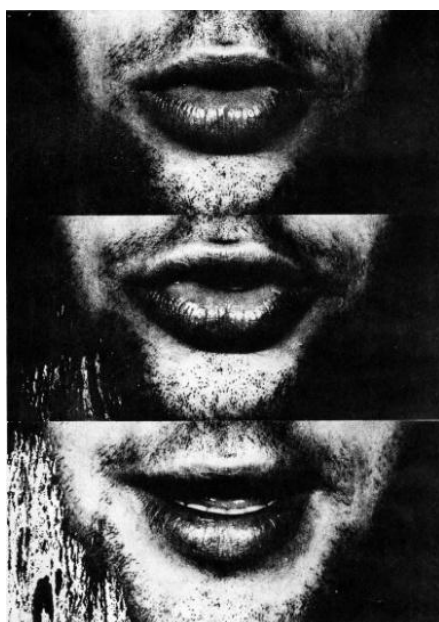


Fig. 100. *Lectura*, 1972. Jordi Benito.



Fig.101. *Acció amb llumins.* Jordi Benito.



Fig.102. *Manos materiales.* Museo de Granollers. Jordi Benito.

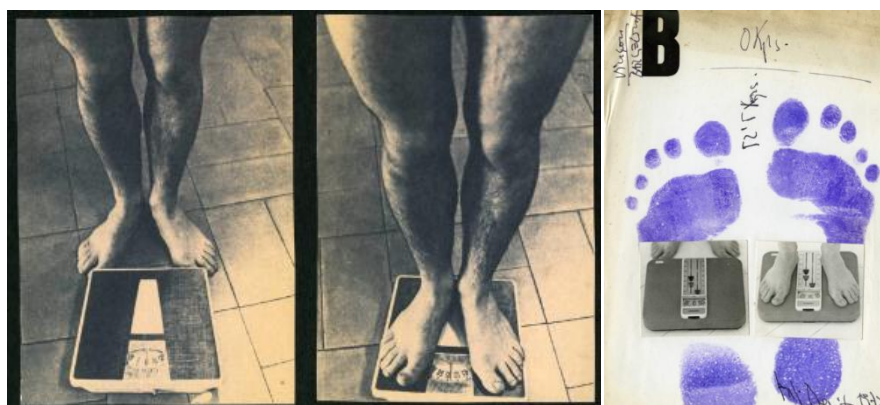


Fig. 103. *Peso y Peso II.* Jordi Benito. 1973.



Fig. 104. *Utilització del cos, utilització dels reflexes*. Jordi Benito. 1973. Foto Tinto. Granollers.



Fig. 105. *Utilización del uniforme militar*. Cabrera. Jordi Benito. 1974.

6.4. Accionismo simbólico (1976-1983)

La caída de la dictadura tiene unas repercusiones definitivas en el discurrir del arte más comprometido. Por este motivo, el contexto de este período no se puede estudiar como telón de fondo, ya que la implicación política de Jordi Benito hace que los hechos históricos sean definitorios en su trayectoria. Así en el año 1976, el *Grup de Treball* se desintegra y las obras posteriores adoptaran formas y contenidos diferentes. Las acciones durante el período de la Transición y los primeros años de la democracia, son las que conforman este período al que denomino simbólico:

AÑO	OBRA	LUGAR
1976	<i>Destrucció de la pròpia imatge, en Matar-ho</i>	Museu d'art. De Mataró (Fig. 106).
1978	<i>L'anihilament com a esdeveniment TRASA V=BPLWB</i>	Masía de Can Brustenga en Santa Eulàlia de Ronçana. Barcelona. (Fig. 109)
1978	<i>La desesperació del tocador de llaüt. TRASA V=BPLWB</i>	Centro Georges Pompidou. Barcelona
1978	<i>De poder a poder. TRASA V=BPLWB</i>	I Symposium Internacional de Arte Performance. Lyon.
1979	<i>S.CH.N/P.T.P. TRASA V=BPLWB</i>	Galería Remont, Warszawa. Polonia.
1979	<i>Action Performances</i>	Centro di Comunicazione Ristretta. Genova
1979	<i>Barcelona Toro Performance Part I-II-III TRASA V=BPLWB</i>	Fundació Miró
1980	<i>B.T.P. Barcelona Toro Performance</i>	Iglesia Santa Justa en Lliçà d'Amunt. Barcelona.
1980	<i>Bajard jaç impacient. Opus I</i>	Symposium Internacional de Arte Performance ELAC. Lyon.
1980	<i>Bajard jaç impacient. Opus II</i>	Museu de Granollers
1980	<i>Bajard jaç impacient. Opus III</i>	Sala Vinçon. Barcelona
1981	<i>B.B.P. Barcelona Brutal Performance</i>	Evenement a Caim, París / Galería Ciento, Barcelona.
1981	<i>Romani</i>	Novè Cicle de Teatre. Centre Cultural Caixa Pensions, Granollers.
1982	<i>5 pintures: Benito, Broto, Franquesa, Garcia Sevilla...</i>	Galería Ciento. Barcelona.
1982	<i>Roent</i>	ARCO. Feria de Arte Contemporáneo. Madrid.
1982	<i>Assaigs per a l'Òpera Europa. Romani X</i>	Centre Cultural de la Caixa Pensions, Granollers.
1983	<i>Assaigs per a l'Òpera Europa. Santana. Microescena.</i>	Centre Cultural de la Caixa Pensions, Granollers.
1983	<i>Assaigs per a l'Òpera Europa. La Wala, Wala</i>	Décimo Festival de la performance. Teatro de la Bastilla. París.
1983	<i>Assaigs per a l'Òpera Europa. La Wala.</i>	Centre Cultural Caixa Pensions, Barcelona.
1983	<i>Assaigs per a l'Òpera Europa. Nothung Opus II.</i>	Centre Cultural Caixa Pensions, Barcelona.
1983	<i>Assaigs per a l'Òpera Europa. Nothung XI</i>	<i>Masía de Can Brustenga, Santa Eulàlia de Ronçana.</i>
1984	<i>Assaigs per a l'Òpera Europa. Murmuris del bosc</i>	Museu de Granollers
1984	<i>L'avanzada de Nothung</i>	Espai 10. Fundació Miró.

Este calificativo sirve para definir esta etapa porque la interpretación de los símbolos adquiere una dimensión alejada de lo racional. Sin embargo, la elección de este título no quiere decir que en la etapa anterior las acciones no fueran simbólicas -también lo eran- sino que el grado de simbolización de estas, como elementos portadores de una significación, se hace de un modo menos directo, más críptico, que no responde a la óptica dialéctica marxista. El carácter simbólico del *accionismo* político era de lectura fácil, es decir, la interpretación era unidireccional porque partía de unos principios racionales inspirados en la ideología comunista. Las acciones eran símbolos identificables en el imaginario colectivo con esta ideología por lo que tenían una base premeditada. Sin embargo, los símbolos ahora tienen un origen menos claro y, por ello, la interpretación requiere un análisis diferente.

Después de la desintegración del *Grup de Treball*, Benito presenta *Destrucció de la pròpia imatge* en la exposición *Matar-ho*, donde participa junto a García Sevilla y Fina Miralles en el Museo de Mataró. Ataviado con un manto -que recuerda al de Josep Beuys en la acción *I like America and America likes me-*, apunta y dispara con un fusil a su imagen reflejada en un espejo (Fig. 106).



Fig. 106. *Destrucció de la pròpia imatge*. Exposició *Matar-ho*. Jordi Benito. 1976. Fotografia realitzada per la autora en la inauguració de la exposició Jordi Benito. Interiorisme. Accionisme, Centro Santa Mònica. Barcelona, 2013.

La acción también presenta similitudes con *See Though* de Vito Acconci, en la que da un puñetazo a un espejo en el que se refleja su imagen (Fig. 108).³⁷⁷ También se puede relacionar con *Me tirer une balle dans la tête* de Ben Vautier, acción que presentó en el marco de un festival *fluxus* en Niza (Fig 107).



Fig.107. *Me tirer une balle dans la tête*. Ben Vautier. 1963.



Fig. 108. *See Though*. Vito Acconci, 1970.

La acción parece aludir a un conflicto interno que se exterioriza mediante la agresión a uno mismo. En el caso de Benito y Acconci el espejo reproduce la imagen del individuo que se mira en un intento de repensarse y la acción violenta -puñetazo o disparo- alude a la autodestrucción. En el caso de Benito existe un conflicto interno que le empuja a la autodestrucción como forma de vida. Como señalan algunas de las notas biográficas, las acciones extremas - en el ámbito artístico y en el personal- le llevan a entregarse al límite de la resistencia física y de las fronteras sociales y legales.³⁷⁸

En *L'anihilament com a esdeveniment. TRASA V= BPLWB 78-79*, aderezado con el fusil, pinta con sangre las paredes de la una casa de campo en la localidad Santa Eulàlia de Ronçana, de Barcelona. Restriega restos de órganos de animales muertos, expandiendo los coágulos como si se tratase de pintura. La sangre, el fusil y las trampas de hierro recrean una espacio en el que la violencia aparece sostenida.

³⁷⁷ Es un *Super 8* con una duración de cinco minutos. Como he señalado en el capítulo segundo, Vito Acconci era una de las referencias de arte internacional que llegaba a Catalunya por medio de revistas como *Avalanche* y muestras internacionales como *Los Encuentros de Pamplona*.

³⁷⁸ Véase Anexo 4. «Entrevista a Carles Santos».



Fig.109. *L'anihilament com a esdeveniment.* TRASA V= BPLWB 78-79.1978.

La desesperació del tocador de laüt TRASA V= BPLWB 78-79 es la acción que presenta en el Centro Georges Pompidou de París, como resultado de interpretar la obra *Interior holandés* de Joan Miró. Se trataba de un acto de agradecimiento a Miró, quien le había brindado la posibilidad de dar a conocer su trabajo en uno de los centros de arte contemporáneo más reputados de París. La idea inicial era utilizar los mismos elementos de las obras precedentes, -la de Miró pero también la del holandés Hendrick Marstesz Sorgh en la que se había inspirado-, es decir, un perro, un gato y una mujer, pero muertos, exceptuando el tocador de laúd que sería él mismo.³⁷⁹ Carlos Santos afirma que esta obra empezó en el cementerio, cuando Benito rescató los restos del cadáver de una mujer en una fosa común, que enviaría en una caja al museo de París, para que formaran parte del montaje de la acción.³⁸⁰ Del mismo modo que Miró interpreta, desde una óptica surrealista, la serenidad de la pintura del siglo XVII, Benito lleva a su terreno la misma temática, buscando en su interior el significado de las formas del cuadro. Así, la tranquila escena de interior se deforma en la imaginación del artista, pero no puede materializarse por problemas con los

³⁷⁹ Información extraída de una primera entrevista realizada por la autora a Jordi Benito, cuyo registro no se ha podido conservar.

³⁸⁰ Carles Santos afirma que la participación de Benito y del resto de artistas catalanes -como Carlos Pazos- fue gestionada desde la Fundación Miró, y que Benito envía el cadáver para provocar un enfrentamiento con el director de la Fundación Miró. Véase Anexo 4. «Entrevista a Carles Santos». En la primera entrevista con Benito afirma que robó los huesos de la cadera y de las piernas de un cadáver que conservaba restos de una media, el signo que evidencia el sexo del esqueleto.

gestores que, cuando reciben las cajas, analizan la sospechosa pieza y denuncian la presencia del cadáver. Benito defiende esta actitud transgresiva:

Tot és real: si pinto, ho faig amb sang; si hi ha un cadàver es humà, es tracta de una despulla veritable; si hi faig cara de patir, és que realment pateixo; si hi ha algú panyat a la pared, no és pas un ninot, si no una persona ben viva (Hac Mor, 1987:50-55).

A pesar de que también existen artificios en sus acciones, con esta declaración Benito justifica su desafío a los límites legales a favor de *la verdad*. Con ello pretende diferenciarse de los que se habían sumado a la tendencia de los años anteriores con *happenings* desenfadados, porque la verdad a la que se refería estaba cargada de violencia y de muerte. Finalmente, después de las denuncias del museo y del Ayuntamiento del pueblo en cuyo cementerio se apropió del cadáver, Benito se presentó en París como el tocador de laúd, pero no tocó el instrumento como lo hacían los protagonistas de las obras precedentes, sino que lo lanza, lo llena de pintura y lo golpea contra la pared hasta despedazarlo. Derrama la pintura, la aplica con violencia sobre un lienzo vertical, pinta a golpes, resbala con la pintura y cae obstinadamente. Como las antropometrías de Yves Klein o la pintura gestual de Jackson Pollock, en esta acción Benito extiende la materia pictórica por las salas, implicando no sólo la mano o el brazo, sino todo el cuerpo (Salabert, 2003).



Fig.110. *El tocador de laúd.* Hendrik Martensz, 1661. *Interior holandés.* Joan Miró, 1928. *La desesperació del tocador de llaúd.* Jordi Benito, 1978.

También en Francia, concretamente en *I Symposium Internacional de Arte Performance* en Lyon, organizado por Hubert Besacier, presenta *De poder a Poder TRASA V=*

BPLWB 78-79,³⁸¹ donde aparece atado a una cabeza de toro disecada, bebiendo y danzando al son de Wagner alrededor del fuego (Fig.111). Como demuestra la siguiente cita, Wagner es un elemento de inspiración importante para Benito:

Jo escolto música tantes hores comestic llevat, és un vici que tinc des de sempre. La música em potencia les imatges. Si faig una feina més rutinaria, més mecànica, m'acompanya com a soroll de fons. Quan estic pensant és diferent. A vegades haig de parar i me posso a escoltar música solament. D'una forma automàtica el cap se'm despista i se me'n va. Amb música vaig de fantasiós, em serveix per volar (...) Mentre escolto música, però, no veig vedells, veig braus. Braus de vuit-cents kilos, amb una cornamenta enorme. Volo. Escapo de la realitat i em sitúo en una altra dimensió. Una diemensió en la que surten uns muntatges fantàstics (Queralt, 1983).

Según esta declaración en el acto creativo tiene que ver con un hilo conductor que lo une con su parte inconsciente, donde se construyen las formas de un universo personal. Las óperas del compositor germano tienen un significado en nuestro inconsciente colectivo. Para Nietzsche en *El Nacimiento de la tragedia*, la música de Wagner tenía, igual que la desaparecida tragedia ática de la antigüedad, la capacidad de ofrecer a la sociedad un consuelo metafísico.³⁸²



Fig.111. *De poder a Poder*. Jordi Benito. 1979. Fotografía del archivo Jordi Benito en el Museo de Granollers.

En la acción *Barcelona Toro Performance* convive durante tres días con un toro de lidia en la *Fundació Miró*. Al tercer día lo mató, lo abrió en canal y se introdujo dentro de su costillar. El calor y el olor de las emanaciones que el animal desprendía le provocaron una pérdida momentánea del conocimiento. De nuevo utiliza la verdad como justificación de la transgresión que suponen estas acciones:

³⁸¹ En el archivo de Jordi Benito en el Museo de Granollers se conserva una carta enviada por Besacier a Benito en 1979, en la que lo invita a participar en este simposio internacional de la performance donde coincidirá con Herman Nitsch.

³⁸² Como he señalado en el apartado anterior en *Església-paisatge* suena el compositor húngaro Bela Bartock y ahora Wagner. Dos compositores también cercanos a Carles Santos y a Joan Brossa, por lo que se intuye una transmisión de referencias.

Vull que tot, a las meves obres, sigui de debò, sense mistificacions. La sang, posem por cas, ha d'ésser sang, amb la seva fortor i la seva calor, i, per aconseguir-la talment, cal que hom sacrifiqui el toro allà mateix i en aquell moment. Això ho necessito... car només d'aquesta manera, amb l'es-calfor i la ferum d'aquella carn sangonosa, suaré i em marejaré de veritat (Hac Mor, 1987:54).

En ese lugar imaginario en el que se mezclan los elementos que definen los temas de su obra, Benito y el toro conviven en una lucha que acaba con la muerte del animal. Después del golpe final, el artista se somete a un castigo, colgándose cabeza abajo del techo. En la siguiente cita explica este intercambio de funciones:

En el fons tot ho vull ser jo. Vull ser tots els personatges. En un moment donat, el brau és la víctima i en un altre vull ser-ho jo. I, per tant, ell ha de deixar de ser-ho. Deu ser un problema d'ego-centrisme, també (Queralt, 1983).

Estas acciones que sobrepasan límites, tanto físicos como legales, confirman que a pesar de los cambios contextuales, sigue ligado al desafío que caracterizó las acciones *políticas* anteriores. Igual que en *Barcelona Toro Performance*, en *Barcelona Brutal Performance* vuelve a sacrificar el animal y, ayudado por dos profesionales de un matadero, procede al sacrificio en la Iglesia *Santa Justa en Lliçà d'Amunt* en Barcelona.³⁸³ El animal es despedazado; le corta las pezuñas y las ata a sus pies con cuerdas.³⁸⁴ Con la sangre dibuja cruces sobre una tela blanca, y se queda crucificado frente al animal muerto. Benito lo explica así:

Se trataba de trocear al animal y traducir todos sus miembros en otra cosa. Era una especie de ritual con una fuerte carga simbólica. La sangre del animal servía para pintar, su piel se convertía en una gran manta y la acción fundamental consistía en introducir mi cabeza en el interior de la cabeza del toro (Torra, 1992: 26-30).

En las acciones *Barcelona Toro Performance* y *Barcelona Brutal Performance* -en las que Benito convive con el toro, se auto agrede colgándose del techo en la primera, quemándose la piel con azufre en la segunda- se exponen los dos, Benito y el toro, como víctimas propiciatorias de una sociedad que necesita salvarse.

En *Baiard, jaç impacient (Opus II)* se coloca en lo alto de una cruz untada de pintura y de sangre, mientras dos de sus colaboradores atan un toro y esparcen azufre amarillo por la

³⁸³ Esta acción la realiza en diferentes ocasiones. Además de la que se realizó en la iglesia, también se presentó en *Evenement a Cairn* en París y en la Galería Ciento en Barcelona.

³⁸⁴ El sacrificio del animal en *Barcelona Brutal Performance* será censurado en 2006, porque forma parte de la exposición que el Museo Reina Sofía de Madrid, dedicada al arte conceptual en España. Amnistía Animal denuncia la proyección del video. Finalmente llegaron a un acuerdo con la *Associació d'Artistes Visuals de Catalunya*, y se colocó en la puerta de la sala un cartel que advertía que las imágenes podían herir la sensibilidad del espectador.

sala.³⁸⁵ Al fondo hay una vitrina sobre un pedestal, que Benito destroza con un hacha y extrae parte de un cadáver ennegrecido. Sagi Tarbal, le coge un brazo, lo desinfecta, tensa una goma en el antebrazo y le pincha con una aguja. Al momento cae un chorro continuo de sangre que se dispersa alrededor del cadáver. Tras el derroche de sangre pierde momentáneamente la conciencia y sale de la escena llevado en brazos por los colaboradores. Aparece de nuevo con los brazos en cruz atados a una larga madera y se arrastra por las sábanas ensangrentadas, y la acción finaliza cuando llega a la custodia rodeada de sacos de azufre.³⁸⁶ En el anteproyecto de la primera versión de Lyon, Benito afirma que la idea básica parte del grabado de Goya *Las camas de muerte*, el número 62 de la serie *Desastres de la guerra* (1812). Y añade que espera impaciente a que el toro le de la muerte:

*Esta acción/ manifestación se apoya básicamente en los ritos y folclores españoles. Para ello se utiliza por una parte la figura del pintor de la TAUROMAQUIA y por otra la fiesta nacional. De esta forma creo que podre conseguir dar una nueva visión del arte y de la cultura española en los países extranjeros. Ya que estas manifestaciones serían publicadas en video-film-libro y repartidas por todos los museos y fundaciones de todo el mundo. Nota del autor: el arte no por ser nuevo no tiene que perder sus raíces.*³⁸⁷

En las tres versiones de *Baiard, jaç impacient* encontramos los elementos que subrayan la coherencia de su discurso. Luis Utrilla en el catálogo de la exposición *Bajard jaç impacient. Opus III*, resume sus impresiones de la acción: “Crucifixión, signos románicos (...) el yeso que hiere los ojos, (...) la automutilación para regar con sangre la muerte que se convierte en símbolo, una especie de pasión reinventada por el artista” (Utrilla, 1981). Utrilla recomienda visitar la exposición en solitario porque: “en el blando y desnudo espacio podemos darnos cuenta de la violencia de la cruz, de la custodia, del azufre y la sangre”.

Como Lebel o Nitsch, Benito se convierte en un fabricante de rituales con el objetivo de salvar la sociedad moderna de su decadencia. Recupera esa idea de matar para dar una nueva vida, de destruir para construir, como en los ritos mitraicos, y también, en las

³⁸⁵ *Baiard, jaç impacient* tiene tres versiones: *opus I*, *opus II* y *opus III*. La primera se expone en el *Symposium Internacional de Arte Performance ELAC* en Lyon, la segunda en el museo de Granollers y la tercera en la sala Vinçon en Barcelona. Por ejemplo, en la primera versión pensada para el simposio de arte de Lyon, Benito coloca un esqueleto de piano suspendido en el techo y lo empapa con la sangre. La acción consiste en recubrirse primero de esa sangre y después de azufre. La acción concluye con una cruz de fuego.

³⁸⁶ La descripción de esta acción se hace a partir del video: *Benito, Jordi. Bajard jaç impacient. Opus II*. 1981. Fons de la Videoteca del MACBA (90 minutos).

³⁸⁷ Este texto se extrae del anteproyecto que Benito envía a Lyon para participar por segunda vez en el *Symposium Internacional de Arte Performance ELAC*. Archivo Jordi Benito del Museo de Granollers.

sociedades primitivas en las que se sacrifican animales en ofrenda a los dioses con la finalidad de ganar una guerra o invocar la lluvia para mejorar las cosechas.



Fig. 112. *Baidard, jaç impatient. Opus I.* Lyon. 1980. Fig. 113. *Las camas de la muerte.* Francisco de Goya, 1812.

Mientras sus compañeros se adaptaban al nuevo marco legal, a partir de un giro hacia la crítica a los valores conservadores que se desprendían de las posturas moderadas o reformistas, Benito encuentra nuevos límites que desafiar. Matar un animal o utilizar un cadáver, eran nuevos retos para los que las comisiones y los nuevos gestores de la cultura no estaban preparados. La convivencia con un animal en una galería, era una idea que Beuys había llevado a cabo cinco años antes en Nueva York en la acción *Coyote, I like America and America likes Me*, donde el coyote también funciona como un símbolo de la América indígena, como el toro de la sociedad pre-democrática, pero a diferencia del coyote, éste al final se sacrifica, subvirtiendo los límites del nuevo marco legal.

Las raíces a las que se refería Benito podrían remontarse a la cultura minoica, pasando por los íberos o el imperio romano, porque el toro es un animal con una importante fuerza simbólica. Hay numerosos ejemplos que demuestran que este animal tiene un valor simbólico que forma parte del inconsciente colectivo de la cultura mediterránea. Por ejemplo, en la antigua civilización minoica, entre el 2000-3000 a. C, los adolescentes de la isla de Creta practicaban un rito iniciático que consistía en saltar de manera acrobática sobre un toro. A partir del contacto físico con el animal se les transmitía dos útiles facultades de la edad adulta: la fuerza y la capacidad fecundadora.

Sin embargo, el toro como símbolo tiene una significación propia en la cultura española y será un motivo recurrente en Picasso, en obras como por ejemplo el cómic *Sueño y mentira de Franco*, de 1937. En la viñeta central, un toro -identificado con el "pueblo

español” (entendido como el bando republicano)- enviste a Franco. La imagen alude a la victoria en una de las primeras batallas que libraron al inicio de la Guerra Civil.³⁸⁸ *La Vaquilla* de Berlanga es otro ejemplo en el que el toro (vaquilla) tiene un valor simbólico. En su alegato antibelicista, Berlanga identifica el toro con el pueblo español que, destruido tras la Guerra Civil, se pudre mientras los buitres se aprovechan de los restos de carroña que aún queda.³⁸⁹ Bigas Luna en *Jamón Jamón* recurre a la imagen del toro publicitario de las carreteras, para aludir a la masculinidad machista, a la brutalidad del hombre protector y a su violencia proyectada sobre la mujer. Estos ejemplos confirman la presencia del toro como símbolo en nuestro inconsciente colectivo, y explica porque Benito en sus acciones utiliza el toro como símbolo y no otro animal.

Estos ejemplos confirman que el toro, sea como un símbolo con connotaciones positivas como sucedía en Creta o con connotaciones negativas como en la obra de Bigas Luna, forma parte de nuestro inconsciente colectivo y su sacrificio es también un tema recurrente. En la Roma imperial, se difundió el culto a Mitra, una religión misteriosa prohibida y, en los cultos a este dios de origen oriental, los iniciados se bañaban en la sangre del animal sacrificado para pedir al dios una nueva vida mejor.³⁹⁰ En la Hispania romana existía la práctica de este rito iniciático, por ello se conserva en el Museo Arqueológico de Córdoba una escultura de Mitra matando al toro, datada en la época de la romanización de la villa Capra.³⁹¹ También en la iglesia de Santa Eulalia de Bóveda, un pueblo cercano a Lugo -antiguo campamento romano *Lucus Augusti*- hay una cripta que conserva una piscina, que algunos historiadores identifican con la práctica de este rito pre-cristiano. La idea era que a través del bautismo en sangre del toro, al iniciado se le transmitían las fuerzas del animal y se le confería una nueva vida.

³⁸⁸ Aquí, curiosamente, el toro se identifica con el pueblo español republicano y no con el conservador como en la actualidad.

³⁸⁹ En este caso volvemos a encontrarnos con otra metáfora del régimen, igual que *L'Estaca* de Lluís Llach, el barro que tapa la cara a Benito, el agua que lo asfixia, ahora los buitres que se aprovechan de las últimas fuerzas de un pueblo destruido después de la Guerra Civil.

³⁹⁰ Esta religión estaba prohibida por el emperador, y convivió con el cristianismo en la clandestinidad, lo que hace que algunos autores comparen el sacrificio del toro con la crucifixión de Cristo.

³⁹¹ Jordi Benito estudió un año en Córdoba a finales de los años sesenta y pudo conocer esta obra.

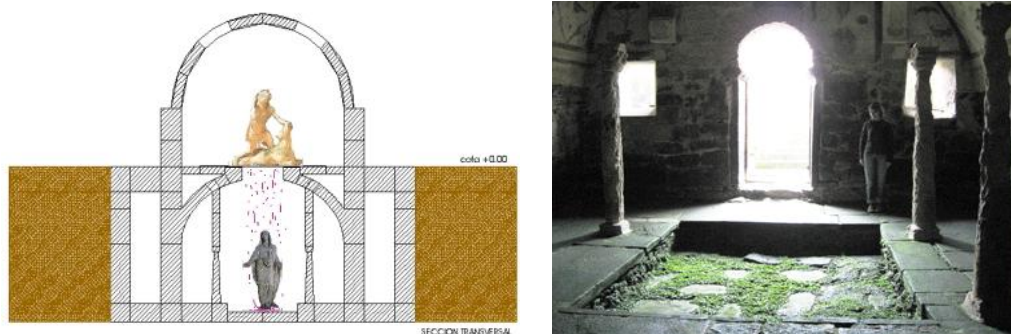


Fig. 114. Cripta de Santa Eulalia de Bóveda, Lugo (S. III). Dibujo esquemático del Taurobolio y fotografía de la cripta en la actualidad.

La representación del sacrificio del toro ha sido un tema iconográfico repetido, presente en todas las épocas. Hay esculturas como la de Córdoba, pero también grabados y bajo relieves de época renacentista y barroca en los que se representan este tema.³⁹²

Por otro lado, hay que tener en cuenta que el toro y su sacrificio tienen un valor simbólico específico en la cultura española. Este valor toma nuevos matices, desde el siglo XIX, a partir de diferentes ejemplos en los que aparece una identificación con la cultura española. La tradición del toreo representada por Goya -una de las fuentes de influencia de Benito- en series como *La tauromaquia* a principios del siglo XIX, pudo influir en que los representantes del romanticismo francés -y de otros puntos de Europa- que repararan en el exotismo de esta práctica y empiezan a identificarla con España. Cabe tener en cuenta que la serie de *La Tauromaquia* de Goya tiene un carácter principalmente descriptivo, pero que en su última etapa en Burdeos, vuelve al tema del toreo desde una perspectiva más crítica, en la que hace un retrato expresionista de las personas que están en el ruedo, con el que compara la animalidad del toro con la de las personas que lo rodean. La consolidación de esta asociación entre España y el toro se refuerza en el siglo XX -a partir de los años sesenta- con la eclosión del turismo. La política propagandística del franquismo utiliza la imagen del toro y las sevillanas para hacer publicidad del país en el exterior. Este recorrido de referencias en diversos géneros como la escultura de Mitra, la arquitectura de Santa Eulalia de Bóveda, el cómic de Picasso, las películas de Berlanga y Bigas Luna, refuerzan la presencia del toro y su sacrificio como símbolo que forma parte de nuestro inconsciente colectivo, y por lo tanto del de Benito.

³⁹² En el Instituto Warburg de Londres existe un número importante de imágenes de bajo relieves, pinturas, grabados de época renacentista y barroca que repiten este tema iconográfico. Como por ejemplo, los grabados del italiano Angolo del Moro en el siglo XVI o del alemán Bernhard Rode en el XVIII.

El sacrificio entraña -pensemos en personajes bíblicos o míticos como Isaac, Agamenón o Medea- una creencia firme, la fe a ciegas en una idea que lleva a los ejecutantes a ser firmes en su desviada conducta. La finalidad es mejorar la situación presente, sea a nivel individual o colectivo. Hermann Nitsch es un precedente en la utilización del valor simbólico del sacrificio y del concepto wagneriano de *obra de arte total*.³⁹³ Como he señalado en el capítulo segundo, Nitsch se interesa por modelos de redención clásicos como la tragedia griega, las óperas de Richard Wagner o los estudios de Sigmund Freud y de Gustav Jung, con la intención de explorar el inconsciente -o los traumas colectivos- del pueblo austríaco. La reproducción de sacrificios rituales inspirados en diferentes cultos permite la experiencia del exceso, la catarsis, que conecta el consciente con el inconsciente. También Benito recurre a estos referentes:

Jo sóc dels que es maregen quan els posen una injecció. Però accepto que em faci un pico la cuixa un dia per conformar la idea que tinc. I la idea que tinc és la imatge de marcar una creu amb ferro calent sobre la carn, com es marquen els animals d'una ramaderia. Artaud deia que ell utilitzava la crueltat perquè així la gent sentia d'una manera més intensa. La sang la utilitzo perquè és una substància que incita a les sensacions. I la violència pot ser una teràpia contra la mateixa violència. En l'acció, s'allibera crueltat i violència. Els drames grecs combinen la crueltat amb la felicitat, no amaguen res a l'espectador (Queralt, 1983).

Mencionan a Artaud y los dramas griegos como precedentes de esa idea de terapia a través de la liberación de los instintos. Benito, igual que Nitsch, también manipula los símbolos del cristianismo. Ambos reproducen crucifixiones de animales y personas, custodias, cálices con la finalidad de redirigir el dominio moral que ejerce la religión sobre las normas de comportamiento sociales. En esta idea coinciden con Beuys, quien también -como ya he señalado en el capítulo segundo- relaciona la concepción mística del arte con una actividad moralizadora adaptada a un contexto de la lucha social como es el de Europa en los años sesenta. Los tres artistas, aunque no están ligados a ninguna ideología política concreta, se apoyan en principios individuales para hacer una crítica social, y la de Benito tiene que ver con la sensación colectiva que queda después de la caída de la dictadura y la nueva reordenación política. Intuye el retorno de la opresión que se vivía en la dictadura. El dolor de Benito y sus *autocastigos* tiene que ver con una liberación contra el nuevo estatus de la violencia que se erige con los partidos políticos que empiezan sus mandatos, haciendo borrón con los ideales pasados.

³⁹³ Alexandre Cirici había resaltado la importancia del *Teatro de Orgías y Misterios* de Nitsch porque era “pura contemplación de la realidad” (Cirici, 1972c: 57) y Benito después había coincidido con Nitsch en Lyon.

En general, estas acciones concebidas como rituales donde el artista parece ser un oficiante que recrea imágenes del inconsciente se aproximan a la definición de arte simbólico de Jung. El suizo denomina arte simbólico (y después visionario) a aquel que -a diferencia del psicológico que es motivado por la experiencia- emerge del inconsciente de una forma abrupta e incontrolada y se impone a la voluntad del artista. La descripción de Jung, aunque tiene sus referencias en la literatura, coincide con esta concepción del acto creativo en Benito.

Partiendo del concepto de arte simbólico o visionario de Jung, estas acciones se pueden relacionar con el arte surrealista porque tienen su origen en el inconsciente. La idea de hurgar en el interior como método de trabajo es reconocida por Benito, ya que afirma que Tàpies le sugirió lanzarse al vacío porque allí había un material en bruto susceptible de ser perfilado (Macià: 1991). El acto creativo es entendido aquí como un impulso en el que Benito se lanza al vacío, donde existen “*unes partícules, que manipulo, que transformo, que destrueixo. En definitiva, les ordeno*” (Camps, 2003-2004). En una entrevista con Rosa Queralt con motivo de la obra *Assaigs per a l'Opera Europa*, Benito explica qué es y como gestiona el acto creativo:

Els guions que faig són dibuixos perquè les idees que tinc són imatges (...) Una de les meves intencions és apropiat directament la vida a través d'una acció. No m'interessa crear una ficció, sinó intervenir d'una manera directa sobre l'espectador, que visqui l'història, que senti intensament, que es posi en contacte amb aspectes del subconscient, que se n'adoni que allò està passant realment. Provocar una intensificació de l'atenció i de la capacitat conscient de l'experiència (Queralt, 1983).

Según esta cita, su intención es conectar al espectador con aspectos del subconsciente a través de una experiencia consciente que recrea en su imaginación y, en este juego, tiene en cuenta a otros artistas como Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Richard Wagner, Francisco de Goya e, incluso, la pintura románica catalana, porque le sugieren formas para expresar lo que quiere contar. Lo explica del siguiente modo:

M'enamoro. Aquesta és la paraula que més m'agrada per a definir les meves passions artístiques (...) M'enamoro i m'influencien. Em vaig enamorar de Goya, per exemple. I no és que tractés de fer “Goyas” però d'alguna forma sortia, salvant les distàncies, és clar. Goya n'és un (...) Em vaig enamorar també dels rituals de Nitsch, d'aquells dibuixos que Rainer fa amb els dits, de les creus de Beuys, de Schwarzkogler, de Brus, de Muehl. En el fons pensó que l'artista és un receptor (Queralt, 1983).

Como he señalado anteriormente, la influencia de las corrientes internacionales estuvieron muy presentes en el discurrir del conceptualismo catalán, y por extensión, en sus

primeras acciones. Sin embargo el accionsimo vienés será una fuente de inspiración personal, que reconoce y señala que, con el tiempo, el contenido de las acciones se vuelve más personal. En la siguiente cita, sintetiza el paso de un tipo de accionsimo a otro:

L'espai ha comptat molt per a mi des del començament (...) jo crec que no mès aprens a partir d'experiències personals, en les quals vas creant el teu propi mètode i oblidant i ignorant el dels altres. Més tard al 76 vaig tornar als objectes, però barrejant-los amb l'acció personal i muntant històries entre jo i els objectes. No tinc clar com succeí. Mai no he actuat amb plantejaments o propòsits. Hi havia, en el fons, una mena de guió poc estructurat, punts de partida per a crear situacions de les quals esperava que sorgissin imatges (Queralt, 1983).

Mientras al principio tenía presente las sugerencias de Cirici y las de sus compañeros del *Grup* con los que reconoce haber a prendido a partir de experiencias personales, a partir de 1976 no puede explicar cómo sucede. Aquí construye un discurso propio a partir de unas acciones en las que utiliza objetos, música y diversos elementos que forman parte de ese lugar imaginario que intenta describir. Goya, Wagner o las pinturas románicas tienen un papel concreto, funcionan de hilo conductor, son referencias que le inspiran y le dan ideas en ese proceso de transformación (Queralt, 1983). A partir de estas referencias construye una historia que llevará al público por medio de acciones en las que parece atraer al inconsciente, que actúa en el proceso creativo; tanto en la elaboración mental, como en la ejecución de la práctica.

En un momento en que los nuevos mecanismos de poder intentan ocultar y borrar la división ideológica del pueblo español para construir un camino de concordia, Benito recrea una especie de crimen, un aniquilamiento en el que lo orgánico adquiere una derivación estética propia (Salabert, 2003). Sacrifica al animal y se sacrifica para redimir a su generación de la culpa por haberse rendido y haber olvidado los ideales por los que habían luchado. La igualdad, los derechos de la clase obrera o de las mujeres parecían haberse conquistado, pero quedaban diluidos entre modas y programas culturales derivadas de una nueva moral que dejaba aislada la capacidad crítica, sin embargo en Benito parece mantenerse. Esta capacidad crítica sigue presente, se aparta de los discursos complacientes, y es la que lleva a los críticos a asignarle un papel de víctima propiciatoria -chivo expiatorio- que asume el dolor para salvar a su comunidad.³⁹⁴

³⁹⁴ Por ejemplo, Ester Xargay compara a Benito con el titán griego que con su cuerpo soporta en peso del mundo (Xargay, 1992).

6.7. Epílogo

En este capítulo he hecho un análisis de algunas de las obras de Jordi Benito, para tratar de demostrar que es un ejemplo paradigmático del accionismo catalán. Ha sido destacado por la crítica, tanto por su carácter transgresor, como por el número de acciones que ha realizado. Lanzado por Cirici, primero se adhiere a la corriente conceptual, de la que hereda la atención a la objetividad para demostrar que el conocimiento tiene una base subjetiva. Pero a esta apropiación de las bases teóricas del arte conceptual, le añade una crítica al inmovilismo del régimen. Durante estos primeros años su discurso tiene una base racional, ligada al ideario antifranquista primero, y al comunista después. Sin embargo, el accionismo de mediados de la década se aparta del discurso antifranquista generalizado, con el que se trata de contribuir al asentamiento de las bases democráticas.

La interpretación de su obra aquí se vuelve compleja -ni él mismo puede dar una explicación racional- por ello me inspiro en C.G. Jung, quien ,en 1922, para explicar la complejidad de las obras de arte señala que debemos atender a un elemento que va más allá de lo individual -es decir, de la personalidad del artista, sus condicionantes personales, obsesiones, neurosis - y también de lo social, es decir, la situación política o cultural que lo rodea:

Así, la obra de arte quiere ser vista como una conformación creativa libre de todo condicionante previo. Su sentido y su talante propios radican en ella misma y no en sus condicionantes externos: sí, casi podría decirse que es un ser que sólo utiliza el hombre y sus aptitudes personales como suelo nutritivo, para disponer de sus fuerzas de acuerdo con sus propias leyes (Jung, 1999: 64).

Este elemento, que está por encima de las determinaciones limitadas o condicionantes externos, explica cómo dos artistas que presentan coincidencias en estas dos esferas -individual y social- no hacen el mismo tipo de arte. La clave para entender este elemento, que trasciende tanto los condicionantes individuales como los colectivos, según Jung, está en el proceso creativo. Teniendo en cuenta el enfoque del artista, este proceso puede tener una base racional -es lo que llama arte introvertido primero (1922), y psicológico después (1930)- o de base irracional, es decir, extravertido o visionario. Las obras que tienen una vocación racional, se crean por voluntad y desde las dimensiones más conscientes. Cuando hace esta clasificación, Jung utiliza ejemplos de la literatura , concretamente, asocia la actitud intravertida a los dramas de Schiller o a “la primera parte

de *Fausto* de Goethe” (Jung, 1999: 65). Esta definición se podría asociar al arte conceptual, ya que parte de presupuestos racionales complejos, cuya base es la filosofía del conocimiento. Pero también el contenido crítico con la dictadura es el resultado de una experiencia propia que los artistas deciden trasladar voluntariamente, de un modo racional, a las primeras acciones. Así, en el arranque del accionismo, que se corresponde con la *acción política* de Jordi Benito, la tendencia general responde a un sometimiento de las obras a la razón, a una decisión en la que los artistas cambian, sopesan, miden el terreno y el cuerpo. En este caso el acto creativo se mueve dentro de la conciencia, por lo que las acciones son reconocibles, sobre todo, entre sectores concretos como el antifranquista, o el comunista. Jung define, en 1922, esta modalidad del siguiente modo:

La actitud intravertida se caracteriza por la afirmación del sujeto y sus fines y objetivos frente a las exigencias del objeto (...) La materia es dominada por la intención del poeta (...) En este caso, el autor somete a la materia a un tratamiento predeterminado y dirigido a un fin, restando y añadiendo a su antojo, subrayando este efecto, moderando a quel otro, poniendo aquí un color y allá otro, sopesando cuidadosamente los posibles resultados (Jung, 1999 [1922]:64-65).

Siguiendo esta definición, se puede decir que la absorción del conceptual anglosajón -desde el plano artístico- y la crítica al conservadurismo -desde el plano político- son las intenciones que dirigen la consciencia, a partir de la cual Benito y sus compañeros, realizan las primeras acciones. Y es asociada al concepto de arte intravertido porque aquí la materia también es dominada por la intención del poeta (Jung, 1999: 65). Por otro lado, el modelo visionario (o extravertido) del acto creativo descrito por Jung, tiene un origen contrario. Precisamente, se caracteriza, por imponerse a la voluntad del artista. A diferencia del anterior, el contenido no es conocido, la naturaleza de la obra resulta extraña. Es como si las obras, explica Jung, tuvieran vida propia:

Estas obras se imponen literalmente al autor, toman posesión en cierto modo de su mano, su pluma escribe cosas que su espíritu contempla con asombro. La obra trae consigo su forma; lo que el autor quiere añadir es rechazado, lo que él desdeña se le impone. Su consciencia contempla el fenómeno atónita y vacía, mientras se ve inundada por un torrente de ideas e imágenes que su voluntad jamás habría querido producir (...) Sólo puede obedecer y seguir ese impulso, aparentemente extraño a él, sintiendo que su obra es más grande que él, por lo que ejerce un dominio al que no puede oponerse (...) es consciente de que se sitúa por debajo de su obra, o al menos a su lado, como una segunda persona que se viera abocada a girar en la órbita de una voluntad ajena a ella (Jung, 1999: 64-65).

Aunque Jung señala como ejemplos de este tipo “la segunda parte de *Fausto* de Goethe” y “el *Zaratustra* de Nietzsche” (Jung, 1999: 65); se puede relacionar este concepto con el accionismo de la segunda etapa de Benito, porque no encontramos una explicación

racional, que remita a una idea construída desde una teoría epistemológica o política. El origen parece estar en el inconsciente, tanto en las imágenes que se le imponen cuando, por ejemplo, escucha a Wagner, o como cuando pierde literalmente la consciencia durante la acción. Benito controla las técnicas y el lenguaje con el que se expresa, pero el resultado final se le escapa, ya no depende de él. Como el arte visionario, en estas acciones el inconsciente no sólo influye en la consciencia, sino que la guía. Sigue un poderoso impulso que parte del inconsciente e insta a la creación artística:

La obra de arte que late en el alma del artista antes de nacer es una fuerza de la naturaleza que se impone (...) sin reparar en el bienestar o en el dolor del ser humano sometido a la ansia creadora (Jung, 1999: 66-67).

Son obras que nos comunican intuiciones, están llenas de símbolos y significados que expresan algo desconocido, por lo que suponen un reto a nuestra capacidad de interpretación. Por otro lado, Jung apunta que el arte visionario nos remite a la potencia del arquetipo, entendido como un símbolo liberador de una fuerza poderosa, que supone una conexión de enorme intensidad emocional. Por ejemplo, el sacrificio del toro parece cumplir estas expectativas ya que, sin entender su sentido último, el espectador se conmueve. Esta conmoción tiene que ver con un sustrato general que trasciende a todas las diferencias de cultura y consciencia, al que Jung llamó inconsciente colectivo.

El sacrificio del toro, como he demostrado a partir de diferentes ejemplos, es un símbolo común en sujetos de distintas culturas, en diferentes épocas históricas, que es transmitido a través de la herencia común de la humanidad. En definitiva, mientras el *accionismo político* tiene la capacidad de ampliar nuestro conocimiento sobre una determinada época histórica, y sobre las tendencias teóricas de los círculos intelectuales de momento; el accionismo simbólico, aunque no podemos descifrar por completo lo que Benito quería transmitir, nos conmueve, porque “todo parece tener el carácter de una revelación” (Jung, 1999: 83). Las diferencias entre la etapa inicial -influenciada por el conceptual anglosajón- y la posterior -influenciada, sobre todo, por el accionismo vienés- radican fundamentalmente en un cambio en la concepción del acto creativo. Mientras que las primeras eran fruto de la experiencia individual en un marco social concreto, las posteriores recrean imágenes que tienen un carácter visionario, que emergen intuitivamente de su mundo imaginario.

CONCLUSIONES FINALES

Los elementos fundamentales de este trabajo aparecen sintetizados en el resumen que se presenta al inicio del mismo. En este apartado inicial se incluyen los resultados o conclusiones obtenidas en cada uno de los capítulos. Éstas también están especificadas en mayor detalle en los epílogos que aparecen al final de cada capítulo. Este apartado final de conclusiones, en cambio, está dedicado a poner de relieve una serie de claves interpretativas que nos ayuden a aplicarlas al arte de acción en general, y no sólo al caso catalán. Frente a los apartados anteriores, aquí se otorga un papel más importante al factor interpretativo de carácter general relacionado con teorías que tienen un alcance más amplio.

El objeto de este trabajo ha sido tratar de explicar el desarrollo que tuvo el arte de acción en la Catalunya en la década de 1970, tomando la figura de Jordi Benito como modelo de este movimiento. El arte conceptual en España ha sido estudiado de forma detenida por Marchán Fiz, Pilar Parcerisas y otros autores en diversos artículos, poniendo de manifiesto la importancia de esta corriente a nivel internacional y estatal. Este estudio se ha centrado únicamente en el arte de acción propiamente dicho, y no en todo el movimiento conceptual (así, las instalaciones u objetos no han sido tenidas en cuenta), y en el caso particular de Catalunya, dejando a un lado el resto del territorio del estado español.

Frente a la perspectiva de la mayoría de estudios históricos realizados con anterioridad, en los que se aborda el accionismo con respecto a sus antecedentes, aquí se ha prestado una mayor atención al contexto político, social y cultural inmediato. Eso no significa dejar de lado los precedentes (a cuyo estudio se han dedicado dos capítulos), pero sí otorgar una atención mayor al contexto. Esta perspectiva es defendida por Michael Foucault en el artículo "Nietzsche, la genealogía, la historia" (Foucault, 1980: 7-30). Foucault aquí se plantea la función -los usos- de la historia, y propone una disciplina que aprenda "a reírse de las solemnidades del origen" (Foucault, 1980: 10). Aunque se refiere a la historia como disciplina, su propuesta puede ser aplicada al arte de acción, porque hay una tendencia entre los especialistas (Golberg, Cirici, Picazo, Lebel, etc.) a situar en un mismo plano de influencia el contexto (el presente) y la actitud de las vanguardias, es decir, el pasado. Y a este "buscar en el pasado" para justificar un movimiento nuevo es, para el

autor, un error: Se desea creer que en sus comienzos las cosas estaban en su perfección; que salieron rutilantes de las manos del creador (...) El origen está (...) del lado de los dioses, y al narrarlo se canta siempre una teogonía (Foucault, 1980: 10).

Según la teoría de la genealogía del saber -que expone, en parte, aquí- se debe rechazar, en algunas ocasiones, la búsqueda del origen porque supone atender a la identidad de la cosa pero replegada sobre sí misma, lo que implica descartar todo aquello que es externo o accidental: “buscar un tal origen, es intentar encontrar «lo que estaba ya dado», lo «aquello mismo» de una imagen exactamente adecuada a sí; es tener por adventicias todas las peripecias que han podido tener lugar, todas las trampas y todos los disfraces” (Foucault, 1980: 9). Si se ha de atender a los orígenes, apunta Foucault, sólo habrá que ocuparse de quitarles las máscaras, es decir, evidenciar que no hay verdades bajo su protección (1980:11).

Si aplicamos esta teoría a nuestro objeto de estudio, se puede entender que la atención que se ha prestado las vanguardias como fuente del accionismo ha respondido a esa búsqueda de un origen del arte de acción. También las relaciones de Cage con Duchamp, los expresionistas con los accionistas vieneses, Breton con Lebel son ejemplos que subrayan esta secuenciación. Lo mismo ha sucedido en el caso catalán, cuando se han buscado los puntos de partida en el *surrealismo magicista* de Brossa o el informalismo de Tàpies. Estas continuidades responden a una articulación en la que “la verdad de las cosas enlaza con una verdad de los discursos que la oscurece al mismo tiempo y la pierde” (1980: 11). Por lo tanto, si tenemos en cuenta las conclusiones de este estudio y esta reflexión de Foucault, podemos decir que, tanto las relaciones de continuidad con las vanguardias de los años veinte, como los precedentes de los años sesenta (Brossa o Gallots), no ayudan a explicar la génesis el movimiento, podrían obstaculizar la verdadera comprensión del mismo.

Las afinidades y las herencias pasadas son remontadas en el tiempo para restablecer una continuidad que pasa por encima del olvido de los propios involucrados en el movimiento, como demuestran algunas entrevistas y fuentes analizadas en los capítulos primero, segundo y tercero . Los críticos traen el pasado al presente, le dan vida en todas las etapas del recorrido que trazan, y esto lleva a los artistas a hacer referencias concretas -a modo de homenajes-, que no ayudan a aclarar los aspectos generales. En este sentido es

reseñable el caso de Carles Santos, porque es el único que afirma la continuidad a partir de las estrechas relaciones con Joan Brossa. Sin embargo, se ha demostrado que se trata de una excepción porque Santos se encuentra entre dos sistemas de valores que encarnan dos generaciones, y por lo tanto dos movimientos sociales y culturales diferentes.

La manera de juzgar los discursos estéticos o políticos de los artistas estudiados, es reparar en las sacudidas que se dan en las diversas capas contextuales que les afectan, es decir, la internacional, la local e, incluso, la individual. Esta propuesta de interpretación que propongo está basada en una metodología que permite obtener una visión compleja del movimiento que abarca, por un lado, la absorción de las corrientes filosóficas de los círculos intelectuales a los que se adscriben, y por otro, los hechos sociopolíticos circundantes. Considero que ambos son principios cuasales del accionismo y en ellos está implícita la referencialidad a los movimientos de vanguardia.

El análisis que vengo defendiendo apuesta por un estudio que *no se asemeje a la evolución de una especie, o a una tipo de destino prescrito, sino por la complejidad, la dispersión de los azares, accidentes, desviaciones*, lo que Foucault llamó también *la exterioridad del accidente o condiciones de emergencia*. La emergencia como punto de surgimiento, principio y ley singular de una aparición, se produce siempre en un determinado estado de fuerzas, y su análisis debe mostrar la manera como luchan unas con otras e, incluso, la tentativa de dividirse entre ellas (1980: 15). Esta emergencia aquí está conformada por las líneas de influencia de los movimientos europeos y norteamericanos que radican en la apropiación de formas similares e intereses generacionales que tienen una base teórica común. El ideario conceptual del que son deudoras las primeras acciones en Catalunya se basa en un cuestionamiento generalizado del paradigma de la modernidad, es decir, el rechazo a significados apriorísticos - la cientificidad del lenguaje- y se plantea como alternativa la atención al contexto del hablante. Por otro lado, emerge una teoría crítica con el marxismo, que parte de la crítica al discurso del progreso y propone como alternativa la mirada al pasado, a las sociedades primitivas y a los instintos primarios, para reforzar una autonomía individual que resista los males del modelo capitalista neoliberal.

Otro de los aspectos que conforman la emergencia, es decir, el punto de surgimiento del accionismo, está relacionado con el grado de tolerancia general hacia los cánones

estéticos del régimen franquista, ya que pone de manifiesto el grado de subversión que suponen las primeras acciones. Pero, en último término, será la violencia en las calles y la radicalidad de los bandos políticos enfrentados ante la inminente caída de la dictadura, lo que haga posible la emergencia de una nueva red social amplia que se aparte definitivamente de los círculos elitistas de los que provenían antecedentes como Brossa o Tàpies. El accionismo responde a un cambio de paradigma estético y epistemológico que tiene derivaciones internacionales, antes que a una evolución de una actitud de protesta que hunde sus raíces en la Segunda República. Así, el estudio de las luchas políticas durante el tardofranquismo o las tendencias consolidadas durante los años posteriores, pueden ser entendidas como este principio de aparición, antes que las referencias de otras luchas del pasado como pudieron ser la de los dadaístas o los surrealistas. De este modo, la hipótesis inicial con la que se plantea la capacidad del accionismo de convertirse en una plataforma de transgresión para lo establecido en el orden moral y político, queda confirmada. El deseo de protesta y una forma artística como las acciones constituyó el motivo común de millones de jóvenes de todo el mundo. Pero esta forma, pasada la época de máxima ebullición social, entra en una cierta decadencia.

La decadencia del accionismo en Catalunya viene acompañada por un cambio discursivo que se produce con la caída de la dictadura y que, por un lado, es una muestra más de que su origen está en la emergencia de las relaciones de fuerzas ideológicas del momento y, por otro, revela que nos encontramos en un momento de clímax del proceso democratizador del arte y la cultura en Catalunya. Los círculos privados, en los que se desarrollaron las primeras acciones, se vieron ampliados en la década de los setenta. De esta forma, se pasó de la exclusividad que representaba el *Club 49*, a *lo minoritario* de una corriente ligada al arte conceptual, para llegar a un movimiento de masas, que se va formando alrededor de movimientos juveniles como la *Nova Canço*. Este proceso democratizador que permite el acceso a la cultura y al arte a todos los extractos sociales, es analizado en otros contextos por autores como Theodor W. Adorno, quien considera que este proceso convierte el arte en un elemento decorativo y lo hace prescindible. Su pensamiento estético -fragmentario y formado en el declive de las vanguardias y el auge de la sociedad de masas- parte de la atención a las consecuencias en el terreno artístico de los medios de comunicación de masas y del capitalismo de mercado (Adorno, 2004). Como se

ha señalado, ideas como que el modelo industrial de producción, distribución y consumo que somete el arte al entretenimiento, elimina su capacidad de expresión; fueron retomadas por artistas como Lebel. Así, Adorno considera que, únicamente siendo conscientes de esta amenaza, se podrá hacer un tipo de arte que sea capaz de destapar la violencia ejercida por un proceso civilizador basado en el dominio de las masas.³⁹⁵

Entonces, si aplicamos la teoría de Adorno al accionismo catalán se puede advertir que el giro discursivo hacia la crítica de los valores conservadores y el acceso masivo a la cultura que se produce con el desmoronamiento de la dictadura, responde a los intereses de los partidos que, más tarde, llevarán las riendas de la transición a la democracia. Esto significa que el accionismo crítico con los valores conservadores del régimen, ha perdido gran parte de la capacidad transgresora que tenía: tanto los que proponían una revolución desde arriba, como por ejemplo los integrantes del *Grup de Treball* -con trabajos ininteligibles para la mayoría del público-; como en los que proponían la revolución desde abajo, es decir, los que protagonizaron *happenings* desenfadados en los que la participación colectiva era la piedra angular. Todos pierden parte de su capacidad expresiva con el cambio de marco legal. A medida que la nueva élite se va asentando en el poder, se convierten en una plataforma más de la aculturación que legitima los poderes establecidos. La mayoría de los partidos parten un ideario antifranquista, desde los más radicales como el PC, hasta los más moderados como, por ejemplo, Alianza Popular. Así, siguiendo a Adorno, se puede decir que los cambios discursivos de los catalanes están relacionados con la obstinación progresista de democratizar el arte y, por lo tanto, el origen de las acciones -que era básicamente la emergencia de la contestación frente a la industria cultural y al inmovilismo franquista- se traslada a este proceso que institucionaliza el accionismo y anula su *autonomía*.

El caso de Jordi Benito es el único que se aparta de esta sometimiento legitimado por los nuevos focos de poder, porque, aunque entra en nuevos circuitos institucionales -como por ejemplo la Fundación Miró- los subvierte. Si aplicamos la teoría de Adorno, el *accionismo simbólico* de Jordi Benito, al ser incomprensible para la mayoría y rechazado por las instituciones, sería un ejemplo de arte autónomo -como los conciertos de Cage o los

³⁹⁵ Como he señalado, Adorno pone como ejemplo de arte autónomo, el que se mantiene fuera de la industria cultural, la obra de Cage porque sus *investiduras simbólicas* le permiten escapar de este dominio.

primeros *happenings* que conoció Adorno- porque conservaría la capacidad de destapar la violencia del poder dominante (Adorno, 1999: 323). Sin embargo, este método de análisis no se puede aplicar porque no existen fuentes que demuestren que estas acciones tengan como principio causal la consciencia de la amenaza que supone la decepción política. Incluso, Benito afirma que en este momento no tienen ninguna motivación política.

Así, para interpretar la desviación de Benito respecto a las tendencias generales cabe situarse en un plano diferente. Mientras el discurso de las primeras acciones está ligado a un marco contextual definido por un compromiso político y el ideario conceptual -que hunde sus raíces en la lucha ideológica que enfrenta primero la ultraderecha y los antifranquistas moderados; y después a la izquierda radical-; el segundo cambio discursivo de Benito lo aísla de cualquier ideario político. Su obra se aparta de las tendencias generalizadas entre los pocos que continúan haciendo acciones, y es relacionada por la crítica con un submundo inconsciente en donde aparecen imágenes de custodias, toros sacrificados, sangre. A partir de la referencialidad a la obra de Beuys, Nitsch, Wagner o Goya, construye un discurso cuyo punto de partida parece estar alejado de la consciencia. Por ello, para acabar de esclarecer el significado del *accionismo simbólico* de Jordi Benito, me inspiro en el concepto de *arte simbólico o visionario* de Gustav Jung.

Aunque estas acciones aparecen relacionadas con un imaginario individual, éste también depende de otro colectivo. Así, por ejemplo, el sacrificio del toro forma parte de ese imaginario personal de Benito y a la vez está relacionado con un imaginario colectivo. El toro y su sacrificio tienen un valor simbólico a lo largo de la historia. La taurocapstasia en la civilización minoica, el taurobolio en la romana o la tauromaquia en España desde el siglo XIX, son algunos ejemplos en los que el toro adquiere un valor simbólico. La significación del sacrificio del toro puede relacionarse con el pueblo español -como lo había identificado Picasso- y su necesidad de salvación ante la corrupción y el vacío ideológico que se impone con la caída de régimen. Benito a partir de unas acciones incomprensibles y grotescas, presenta una imagen del inconsciente colectivo con la que asume el papel de redentor - como lo habían hecho Josep Beuys o Hermann Nitsch, pero también Wagner o Nietzsche como apunta Jung- que se sacrifica para salvar una época.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig.1. Cartel de la actuación de Merce Cunningham, John Cage y David Tudor en Sitges, 29/VII/1966. Fuente digital: http://es.amorosart.com/obra-miro-merce_cunningham_and_dance-39880-es.html

Fig.2. Portadas de la revista *Avalanche*: Vito Acconci (1972) y Josep Beuys (1970). Fuente digital: www.designers-books.com/avalanche-1970-1976/

Fig.3. *El espectador de espectadores* del Equipo Crónica. Fotografía extraída del catálogo: *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, (Díaz, 2010: 195).

Fig. 4. Cartel del concierto de John Cage y David Tudor en los Encuentros de Pamplona (1972). Fotografía extraída del catálogo: *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. (Díaz, 2010: 368).

Fig.5. *Los corredores de los Encuentros* de Robert Llimós. Fotografía extraída del catálogo: *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. (Díaz, 2010: 169).

Fig.6. Antoni Muntadas preparando la instalación *Polución audio-visual*, ambos en las cúpulas neumáticas de los Encuentros de Pamplona (1972). Catálogo *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. (Díaz, 2010: 263).

Fig.7. “4x umformung”. V Documenta de Kassel. Agosto, 1972. Fotografía extraída del archivo de Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig.8. Cartel de V Documenta de Kassel con el añadido de la colaboración de Abad, Benito, Llimos y Muntadas. “4x umformung”. Agosto, 1972. Fotografía extraída del archivo de Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig.9. Allen Ginsberg, Genís Cano y Anxo Rabuñal. Fotografía extraída de *Barcelona, fragments de la contracultura*. (Castillo, 2010).

Fig. 10. *Paradise Now*, 1968. Fuente digital: http://www.retidedalus.it/Archivi/2006/dicembre/LUOGO_COMUNE/BARTOLUCCI1.htm

Fig.11. Composición de imágenes: *Broadjump 71 (Computer Convention Hall, Atlantic City, New Jersey)*, y *Claim (Avalanche magazine offices, Nueva York)*. Fuente: Acconci Studio.

Fig.12. Composición de imágenes: Boceto de la acción *Dánae recibiendo la lluvia de oro de Tiziano*, e imagen de Dánae, de la serie "Lluvia" (1976). Fotografías extraídas de: *Wolf Vostell y sus parafraasis en la historia del arte*. (LOZANO BARTOLOZZI, 1988:265-266).

Fig.13. *Oh Sensibility!* 1970. Fotografía extraída del catálogo *Vienna Actionism. Art and Upheaval in 1960s'Vienna*. (BADURA-TRISTA, E. y KLOCKER, H. 2012).

Fig.14. Composición de imágenes : Jean Jacques Lebel. *L'enterrement de la Chose*. Venecia. 1960. Fotografías extraídas del catálogo:*Happenings de Jean Jacques Lebel ou l'insoumission radicale*. (Lebel y Michaël, 2009: 47).

Fig.15. Composición de imágenes: Tetsumi Kudo y Jean Jacques Lebel en la primera versión de *Pour conjurer l'esprit de la catastrophe*, (París, 1962), y el baño de sangre en la segunda versión de la misma acción (Bolonia, 1963). Fotografías extraídas de: *Poesía directa. Des happenings á Polyphonix*. (Lebel, 1994: 54-61).

Fig. 16. *La Religieuse* o *Los 120 minuts dediées du Divin Marquis* (1966). Fotografías extraídas de: *Soulèvement*. FAGE. (Lebel, 2009:130)

Fig. 17. Composición de imágenes: Fotografía del periodista Jean - Pierre Re de la manifestación del 13 de mayo de 1968 en la que una joven (Caroline de Bendern) ondea la bandera del *Frente de Liberación Nacional de Vietnam*, subida a los hombros de Jean Jacques. Fotografías extraídas de: *Poesía directa. Des happenings á Polyphonix*. (Lebel, 1994: 166).

Fig. 18. *The Red Coat / Same Skin for Everybody*, de Nicola L. Barcelona. 1969. Fuente digital: <http://www.reactfeminism.org/>

Fig.19. Dibujo realizado por Cirici en el que sintetiza la aportación de Tàpies, Brossa y Pomés en el escaparate de la tienda Gales de 1956. Fotografía extraída del catálogo: *Homenatge de Catalunya a Alexandre Cirici 1914-1983*. (VV.AA, 1984: 33).

Fig. 20. Esther Ferrer y Juan Hidalgo en la acción *Caballero de la mano en el pecho*, 1967. Fuente digital: <http://www.jotdown.es/2014/01/zaj-musica-no-especificamente-sonora-en-pleno-franquismo/>

Fig.21. *Acció spectacle en tres parts*. Presentada en 1962 bajo la dirección de Carlos Lucena. Fotografía extraída del artículo: «*Las "Accions spectacle de Brossa"*»(RODA, F. 1966: 44).

Fig. 22. Composición de dos imágenes: David Tudor, John Cage y los bailarines Merce Cunningham y Carolyne Brown, en un concierto en Colonia (1960). Carles Santos y Anna Ricci en *La suite bufà*, dirigida por Joan Brossa con música compuesta por Mestres Quadreny en La Ricarda (El Prat de Llobregat, 1966). Fotografía extraída de: "Carles Santos. *Visca el Piano*". (GUERRERO, M: 2006).

Fig. 23. Leopold Fregoli, *Do-Re-Mi-Fa* (1906).

Fuente digital: http://www.fregoli.com/fregoli_cartes_postales.htm

Fig.24. Carles Santos, *Do-Re-Mi-La* (1979) Fotografía extraída de: "Carles Santos. Visca el Piano".(Guerrero, M: 2006).

Fig. 25. Primer *rollo Gallot* pintado por Angle y Montserrat en el Paseo Plaza Mayor de Sabadell. 1960. Fotografía extraída del catálogo: *Del Nuagisme a la crisi de l'art. Informal. Art a Sabadell 1957-1970*. (Balsach, 2001: 56).

Fig. 26. Noticia en la prensa de la época. Fotografía extraída del catálogo: *Del Nuagisme a la crisi de l'art. Informal. Art a Sabadell 1957-1970*. (Balsach, 2001: 62).

Fig. 27. Resultado de la acción de Antoni Angle presentada en la sala Mirador. Barcelona, 1960. Fotografía extraída del catálogo: *Del Nuagisme a la crisi de l'art. Informal. Art a Sabadell 1957-1970*. (Balsach, 2001: 62).

Fig. 28. Manuel Duque en su estudio y en la inauguración de la exposición de la sala Mirador. 1960. Fotografía extraída del catálogo: *Del Nuagisme a la crisi de l'art. Informal. Art a Sabadell 1957-1970*. (Balsach, 2001: 61).

Fig.29. Acción *Gallot* en la Plaza Catalunya, 24 de septiembre de 1960. Fotografía extraída del catálogo: *Del Nuagisme a la crisi de l'art. Informal. Art a Sabadell 1957-1970*. (Balsach, 2001: 60).

Fig. 30. Dos fotografías de la cena en el hotel Colón se muestra como un camarero y un fotógrafo participaban en la acción (1960). Fotografías extraídas del catálogo: *Del Nuagisme a la crisi de l'art. Informal. Art a Sabadell 1957-1970*. (Balsach, 2001: 65).

Fig.31. *Xinesos jugant a escacs*. Slepian y Angle delante del museo del Louvre. Junio de 1960. Fotografía extraída del catálogo: *Del Nuagisme a la crisi de l'art. Informal. Art a Sabadell 1957-1970*. (Balsach, 2001: 53).

Fig.32. Fotografías que acompañan el programa "Poble Nou" "Self feeling Yes!" extraídas del catálogo: *Ópera Neo-Xava* 1966. Fondo documental MACBA.

Fig.33. *Posicions A y B. Dansa del Afusellament*. Fotografía extraída del catálogo *Ópera Neo-Xava*. 1966. Fondo documental MACBA.

Fig. 34. Serie fotográfica extraída del catálogo: *Gonçal Sobré, 1932-1975 R.I.P.* 1976. Fondo documental MACBA.

Fig. 35. Serie fotográfica extraída del catálogo: *Gonçal Sobré, 1932-1975 R.I.P.* 1976. Fondo documental MACBA.

Fig. 36. *La gàbia d'ocells de l'anunciació del Carolus Crivelli de la National Gallery de Londres com caixa d'ous a cal Pacu dels ous.* Cuadro 29 de la serie de "Cincuenta quadres que formen part del retaule del Santet". Fotografía extraída del catálogo *Gonçal Sobré, 1932-1975 R.I.P.* 1976. Fondo documental MACBA.

Fig. 37. Serie fotográfica extraída del catálogo: *Gonçal Sobré, 1932-1975 R.I.P.* 1976. Fondo documental MACBA.

Fig. 38. Interior de l'Envelat. Fuente digital.

Fig. 39. Gonçal Sobré en la pastelería familiar.

Fuente digital: <http://graffitispoblenou.blogspot.com.es/2011/10/goncal-sobre-artista-pintor-y-performer.html>

Fig. 40. *La bomba ye-ye.* Josep Guinovart. 1966. Fotografía extraída de: *Les vanguardies pictòriques a Catalunya.* (Julián, 1986: 138).

Fig. 41. Los catalanes de París: (de izquierda a derecha) Jaume Xifra, Benet Rosell, Antoni Miralda, Dorothée Selz y Joan Rabascall en el American Center de París. Fotografía extraída del catálogo: *Més enllà de l'objecte. Obre de la col.lecció* (VVAA, 2008:23).

Fig.42. Composición de imágenes: Tarjeta de invitación del *Ritual en quatre couleurs* (Fondo documental MACBA), Fotograma de la película *Cérémonials* de Benet Rosell (1973) y fotografía de la elaboración de la comida de colores, ambas extraídas del catálogo: *Més enllà de l'objecte. Obre de la col.lecció* (VVAA, 2008:12-23).

Fig.43. Composición de imágenes: Fotograma de la *Fête en blanc* (1970) del film *Cerimonials* de Benet Rosell, extraída del catálogo: *Més enllà de l'objecte. Obre de la col.lecció* (VVAA, 2008:12-23). Fotografía del *Happening* en Household de Allan Kaprow, (1964). Fuente: <http://pervasivegames.wordpress.com/2009/12/11/pervasive-happenings/>

Fig. 44. Composición de imágenes: Jean Jacques Lebel, *Sunlove with the Soft Machine, IV Festival de la libre expresión.*1967. Fotografía extraída de: *Poesía directa. Des happenings á Polyphonix.* (Lebel, 1994), y Francesc Torres, *Suspensión no.2 (Aire helio)*, Barcelona. 1969. Fotografía extraída del catálogo: *Francesc Torres. La cabeza del dragón,* (HANHARDT, 1991).

Fig. 45. Composición de imágenes: Francesc Torres, *An Attempt to decondition myself,* 1974. Fotografía extraída del catálogo: *Francesc Torres. La cabeza del dragón.* (HANHARDT, 1991), y *Gordon`s Makes Us Drun* de G&G. 1972. Fuente digital: <http://www.60pages.com/gilbert-and-tonic/>

Fig. 46. Composición de imágenes: Vito Acconci. *Seedbed,* 1972, Galería *Sonnabend,* Nueva York. Fuente digital: <http://arteconelcuerpo.blogspot.com.es/>, y Francesc Torres. *Under the kitchen table.* 1975. Fotografía extraída del catálogo: *Francesc Torres. La cabeza del dragón.* Madrid. (HANHARDT, 1991).

Fig. 47. *Transport d'un raig de llum*, 1972. Muestra Vilanova de la Roca 1.219m3. Fotografía de una acción filmada, extraída del catálogo: *En el laberint: Àngels Ribé, 1969-1984*. (VVAA, 2011).

Fig. 48. Àngels Ribè delante de su obra *Invisible Geometry 3* (1973). Fotografías 43,2x60, 8 cm. Fondo documental MACBA.

Fig. 49. Francesc Torres. *I'm looking at you from Behind*. Montreal. 1974. Fotografía extraída del catálogo: *Francesc Torres. La cabeza del dragón*. (HANHARDT, 1991).

Fig. 50. Antoni Muntadas con los *Catalanes de París* en *Ceremonial y Vacuflex-3*, Ibiza, 1971. Fuente digital:<http://www.ltttds.org>, y "4x umformung. Reconoxement de l'espai en V Documenta de Kassel. Agosto, 1972. Fuente digital: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intervenciones-documenta-5-4x-umformung-eines-raums-aktionen-4x-reconocimiento>

Fig. 51. Francesc Abad, *Tierra, aire, agua, fuego*. 1972-1973. Fuente digital:<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/aire-accion-cuadrado-suelo-hojas-destruccion-ese-cuadrado-accion-viento>

Fig. 52. Francesc Abad, *Peça acció. Terrassa*. 1972. Fuente digital:<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/aire-accion-cuadrado-suelo-hojas-destruccion-ese-cuadrado-accion-viento>

Fig. 53. *Peça-forma. Informació d'Art Concepte*. Banyoles.1973. Fuente digital: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/peca-forma-tint-1-banyoles-pieza-forma-tint-1-banolas>

Fig. 54. *Traslacions: La duna*. Sant Martí d'Ampúries, y *Flotació d'herba en el mar*. Playa de Premià de Mar. 1973. Fotografías extraídas del catálogo: *Fina Miralles. De les idees a la vida*. (HURTADO, 2001).

Fig. 55. *Imatge del zoo*. Sala Vinçon, 1974. Fotografía extraída del catálogo: *Fina Miralles. De les idees a la vida*. (HURTADO, 2001).

Fig. 56. *Relacions: Cobriment del cos amb terra*. 1975. Fotografía extraída de: "Fina Miralles, *el cos de l'artista en l'art*". (CREUS, 2012: 22).

Fig. 57. Vito Acconici. *Drifts*. Jones Beach. Nova York. 1970. Fuente digital: <http://tumblingupwards.tumblr.com/post/67337795129/vito-acconci-drifts-november-1970>. Fina Miralles. *Relacions del cos amb elements naturals: cobriment del cos amb sorra*. 1975. Fotografías extraídas del catálogo: *Fina Miralles. De les idees a la vida*. (HURTADO, 2001).

Fig. 58. *Relacions. Cosmogonía. Relació del cos amb els quatre elements*.1975. Fotografías extraídas del catálogo: *Miralles. De les idees a la vida*. (HURTADO, 2001).

Fig.59.Olga L.Pijoan. Imagen destinada a puzze, en la muestra TRA-73. Fotografía extraída del catálogo: *Olga L. Pijoan. Fragments d'un puzzle*. (Parcerisas, 1999).

Fig. 60. Olga .L Pijoan. *Vestir-se*. 1973. Fotografía extraída del catálogo: *Olga L. Pijoan. Fragments d'un puzzle*. (Parcerisas, 1999).

Fig. 61. Ben Vautier. *Regardez moi, cela suffit*. Nice, 1960-1963. *Vivre 15 jours dans une vitrine*. Londres, 1962. Fuente digital:<http://performance-art.fr/fr/performance/regardez-moi-cela-suffit>

Fig. 62. Composición de imágenes: *Grup de Treball, Informació d'Art*, Terrasa. 1973. Fotografía extraída del catálogo: *Grup de Treball*. (Mercader y Picazo, 1999: 15), y *Art & Language. Index 001*, Documenta de Kassel. 1972. Fotografía extraída de: *Arte conceptual* (MARZONA, 2005).

Fig. 63. Mel Bochner. *Working Drawings and other visible things on paper not necessarily Meant to be viewed as art*, 1966. Fuente digital: www.melbochner.net

Fig. 64. Hans Haacke, *Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*. Fuente digital: <http://representingplace.wordpress.com>

Fig. 65. *Grup de Treball, Recorreguts*, 1973. Fotografía extraída del archivo de Jordi Benito en el Museu de Granollers.

Fig. 66. (De izquierda a derecha) Antoni Tàpies, Alexandre Cirici y Joan Miró en la inauguración de una exposición en la Galería Maeght. Barcelona. 1975. Fuente digital: <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article2962>

Fig. 67. Composición de imágenes: Pedro Almodóvar con Xefo Guasch. Fotografía extraída de: *Barcelona fragments de la contracultura*. (CASTILLO, 2010:141). Ocaña paseando por las ramblas. Fotograma de la película: *Barcelona era una festa underground, 1970-1980*. (VILA SAN JUAN, 2010).

Fig. 68. *L'arbre amb personalitat humana: vestint, parlant i passant l'arbre* (1975) para la exposición *Valors actuals del costumari català en les arts plàstiques* (1976). Fotografías extraídas del catálogo: *Fina Miralles. De les idees a la vida*. (HURTADO, 2001).

Fig. 69. *L'arbre i l'home. El penjat. Paraules a l'arbre*. 1975. Fotografías extraídas del Catálogo de la exposición *Fina Miralles. De les idees a la vida*. (HURTADO, 2001).

Fig.70. *Petjades*. 1976. Fotografías extraídas del catálogo: *Fina Miralles. De les idees a la vida*. (HURTADO, 2001).

Fig. 71. *Standard*. 1976. Fotografías extraídas del Catálogo de la exposición *Fina Miralles. De les idees a la vida*. (HURTADO, 2001).

Fig. 72. Carlos Pazos. *No quiero ni pensarlo*. 1977. Fotografía extraída de: *Carlos Pazos, versión original para fans y curiosos*. Cuerpo, eros y políticas. FHOTOESPAÑA 2013. Encuentros Fundación MAPFRE. Conferencia 28/06/2013. (CASTRO FLÓREZ, 2013).

Fig. 73. Urs Lüthi, *Lüthi weint auch für sie* (Lüthi llora por ellos) 1970. Fuente digital. Carlos Pazos, *El lenguaje de las flores*. Fotografía extraída de: *Carlos Pazos, versión original para*

fans y curiosos. Cuerpo, eros y políticas. FHOTOESPAÑA 2013. Encuentros Fundación MAPFRE. Conferencia 28/06/2013. (CASTRO FLÓREZ, 2013).

Fig. 74. Carlos Pazos. *En la intimidad*. 1977. Fotografía extraída de: *Carlos Pazos, versión original para fans y curiosos*. Cuerpo, eros y políticas. FHOTOESPAÑA 2013. Encuentros Fundación MAPFRE. Conferencia 28/06/2013. (CASTRO FLÓREZ, 2013). Luciano Castelli "Gabinete de cera" (Autorretrato), 1976. Fuente digital: <http://www.lucianocastelli.com/fotografie/>

Fig.75. *100Km/h*. Carles Santos. Barcelona. 1973. Fotografía extraída del catálogo: "Carles Santos. Visca el Piano". (GUERRERO, 2006).

Fig 76. *Fragmento del texto que acompaña a la acción: Situaciones de Comunicació total o parcial*. Banyoles. Fotografía extraída del catálogo: "Carles Santos. Visca el Piano". (GUERRERO, 2006).

Fig. 77. *Acció Santos*. 1972. Fotografía extraída del catálogo: "Carles Santos. Visca el Piano". (GUERRERO, 2006):

Fig. 78. Carles Santos y Jordi Benito en la inauguración de la exposición *Les portes de Linares*. 1989. Fotografía de Silvia T. Colmenero, publicada en *El País*, 15/07/1989.

Fig. 79. Jordi Benito en la exposición *Inici*. Granollers, 1971. Recorte de prensa del archivo de Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig. 80. Concurso *Pintura Ràpida*. Plaza de Santa Ana de Mataró. Junio. 1973. Imagen extraída del catálogo: *Meridiá Granollers. Anys 70: art de concepte i acció*. (Parcerisas, 2010).

Fig. 81. *Accions a la platja*. Acción sin título de Albert Granado. Archivo Xavier Vilageliu. Imagen extraída del catálogo *Meridiá Granollers. Anys 70: art de concepte i acció*. (Parcerisas, 2010).

Fig.82. *Accions a la platja*. Acción de Joan Martínez. Playa de Lloret de mar. Fondo Joan Martínez. Acción *Petjades* de Magda González. Fondo Magda González. Acción sin título de Vicenç Villaplana. Fondo Vicenç Villaplana. Mayo, 1973. Imágenes extraídas del catálogo *Meridiá Granollers. Anys 70: art de concepte i acció*. (Parcerisas, 2010).

Fig.83. El cartel que anuncia *Alta Mongolia* distribuido por las calles de Granollers, y un fotograma en el que aparece Dalí acompañado de JIM. Fuente digital: <https://www.youtube.com/watch?v=opGCK5DGFHc>

Fig.84. *Diferentes fotogramas del documental de Alta Mongolia. Granollers. 1974*. Fuente digital: <https://www.youtube.com/watch?v=opGCK5DGFHc>

Fig.85. Cartel del *I Congrés Internacional de Happenings* de Modest Cuixart, y fotografía de Dalí incluida en la edición de 1979.

Fig. 86. Joan Illa y Salvador Dalí. Fotograma del video documental. Fuente digital: <https://www.youtube.com/watch?v=opGCK5DGFHc>

Fig. 87. *L'ordenació del tub 12é* de Jordi Benito, *el nom de les coses* de Xavier Vilageliu y *Empaperament* de Magda González en el *Muntatge al carrer*, Granollers, 1971. Fondo Xavier Vilageliu. Imágenes extraídas del catálogo *Meridià Granollers. Anys 70: art de concepte i acció*. (Parcerisas, 2010).

Fig. 88. Jordi Benito. *Església paisatge*, enero 1972. Fotografías de Joan Tinto y Pere Espauella. Fondo Ayuntamiento de Granollers. Extraídas del catálogo *Meridià Granollers. Anys 70: art de concepte i acció*. (Parcerisas, 2010).

Fig. 89. *Entrecruament sense intersecció* y *Blanc d'Espanya*, 1971 y 1972. Fotografías extraídas del catálogo *Meridià Granollers. Anys 70: art de concepte i acció*. (Parcerisas, 2010).

Fig. 90. *Descoberta Frégoli*.1972. Fotografías del archivo de Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig.91. *Utilització de l'aire. Aspiració- inspiració*. Fotografía extraída del archivo de Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig. 92. *Visual transformació*. Encuentros de Pamplona. 1972. Fotografía extraída del archivo Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig.93. Proyecto de Jordi Benito en los *Encuentros de Pamplona*. 1972. Fotografía cortesía Antoni Muntadas, extraída del catálogo: *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental* (Díaz, 2010:280).

Fig. 94. *Nomenclatura*, 1972. Fotografías extraídas del archivo de Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig. 95. *Cotas maximes d'un cos. Lectura escrita enraonada visual*. Fotografías extraídas del archivo de Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig. 96. Mel Bochner. *Actual size (hand and face)*. 1968. Measurement: Room (1969). Fuente digital: fotografías extraídas de la página Web: <http://www.melbochner.net/>

Fig. 97. *Moviment dels ulls*. Jordi Benito. 1972. Foto Pere Espauella. Fotografía extraída del catálogo: *Meridià anys 70: art de concepte i acció. Ouvrir et fermer les yeux*. Ben Vautier. 1966. Nice. Fuente digital: <http://www.ben-vautier.com/50performanceben.pdf>

Fig.98. Jordi Benito. *Acció anul.lació*. 1973. Fotografía del archivo de Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig. 99. *Claç viva*. Jordi Benito.1972. Fotografía del archivo de Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig. 100. *Lectura*, 1972. Jordi Benito. Fotografía del archivo de Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig.101. *Acció amb llumins*. Jordi Benito. Fotografía del archivo de Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig.102. *Manos materiales*. Museo de Granollers. Jordi Benito. Fotografía del archivo de Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig. 103. *Peso y Peso II*. 1973. Fotografía del archivo de Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig.104. *Utilització del cos, utilització dels reflexes*. 1973. Foto Tinto. Fotografía del archivo de Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig.105. *Utilización del uniforme militar*. Cabrera. 1974. Fotografía del archivo de Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig. 106. *Destrucció de la propia imatge*. Exposición *Matar-ho*. Jordi Benito. 1976. Fotografía realizada por la autora en la inauguración de la exposición *Jordi Benito. Interiorisme. Accionisme*, en el Centro de Arte Santa Mónica. Barcelona, 2013.

Fig. 107. *Me tirer une balle dans la tête*. Ben Vautier. 1963. Fuente digital: <http://www.ben-vautier.com/50performanceben.pdf>

Fig. 108. *See Though*. Vito Acconci, 1970. Fuente digital: <http://image.guardian.co.uk/sys-images/Guardian/Pix/arts/2002/11/22/acconci3.jpg>

Fig. 109. *L'anihilament com a esdeveniment. TRASA V= BPLWB 78-79*.1978. Fotografías extraídas del catálogo: *Les portes de Linares*. (VVAA: 1989)

Fig.110. *El tocador de laúd*. Hendrik Martensz, 1661. *Interior holandés*. Joan Miró, 1928. Fuente digital: <http://www.xtec.cat/~jarrimad/contemp/miro.html>. *La desesperació del tocador de llaúd*. Jordi Benito, 1978. Fuente digital: <http://www.jordibenito.cat/>

Fig. 111. *De poder a Poder*. Jordi Benito. 1979. Fotografía extraída del archivo Jordi Benito en el Museo de Granollers.

Fig.112. *Baiard, jaç impatient. Opus I*. Lyon, 1980.

Fuente digital: <http://www.jordibenito.cat/>

Fig.113. *Las camas de la muerte*. Francisco de Goya, 1812.

Fuente digital: <http://www.arkho.com/grac16V.htm>

<https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/las-camas-de-la-muerte-1/>

Fig.114. *Cripta de Santa Eulalia de Bóveda, Lugo (S. III)*. Dibujo esquemático del Taurobolio. Fotografía de la cripta en la actualidad.

Fuente digital: <http://www.arqweb.com/lucusaugusti/cibeles.asp>

BIBLIOGRAFÍA

A. GENERAL

- ACCONCI, V. (1991): *Some Notes on Illegality in Art*. *Art Journal*. Vol. 50. 3. *Censorship I* (Autumn), pp. 69-74.
- ADORNO, TH. W. (1983): *Teoría Estética*. Espluges de Llobregat. Orbis.
- (2008): *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas sin imagen directriz*. Obra completa, 10/1. Madrid. Akal.
- ALIAGA, J. V. (1998): *El conceptualismo en España y su significación: la década de los setenta*. Valencia. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- (2008): *Orden Fálico, androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Barcelona. Akal.
- / CORTÉS J. M. (1990): *El arte conceptual revisado*. Valencia. Universidad Politécnica de Valencia.
- ALMANSA, J.C. (1966): *"Happening" a la Sala Sant Martí. Tres generaciones de pintura al Poble Nou*. Francesc Domingo. Gonçal Sobré. Francesc Gironés. Poble Nou/ Actualitat.
- ARDENNE, P. (2002): *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*. París. Flammarion.
- ASZYK, U. (1989): *Medio siglo de teatro. Entre crisis y vanguardia*. Diálogos hispánicos de Ámsterdam nº9. Medio siglo de cultura 1939-1989. Ámsterdam. Editions Rodopi B.V. pp. 99-118.
- BADENS, P. (2006): *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*. Col.lecció Humanitats. Núm. 18. Castelló de la Pana. Universitat Jaume I.
- BADOSA, E. (1989): *J.V. Foix. Premio Nacional de las letras españolas*. Barcelona. Antrophos.
- BADURA-TRISTA, E. y KLOCKER, H. (2012): *Vienna Actionism. Art and Upheaval in 1960s'Vienna*. Kolon. Mumok (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien).
- BALSACH, M. J. (2001): *"El Grup Gallot". Del Nuagisme a la crisi de l'art informal*. Art a Sabadell 1957-1970, Museu de Sabedell, pp.55-66.
- (2001): *"Antoni Angle, Gabriel Morvay, Vladimir Slepian. De l'informalisme a les primeres accions de "pintura d'acció pública" (1959-1960)"*. *Del Nuagisme a la crisi de l'art Informal*. Art a Sabadell 1957-1970, Museu de Sabedell, pp 43-53.

- (1985): "Àngels Ribé", *Barcelona-París-New York. El camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- BAYON, F. (2007): "Freud y la crisis del lenguaje moderno en la Viena de fin de siglo: Broch, Hofmannsthal, Kraus". *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. p. 135-154.
- BERTRAND, L. (2008): « *Les artistes et la révolution* ». *Les années 68. Le temps de la contestation*. París. Editions Complexe.
- BONET, J.M. (1973: 49-52): "Polémica Tàpies-Grup de Treball". *Nueva Lent*. nº21. Noviembre.
- BOURGET, J.L. (1972): « À Kassel : documenta 5 ». *Vie des Arts*, nº 69, pp. 64-67
- CAMPS, T. (1988): *Notes i dades per a un estudi inicial de l'activitat performance a Catalunya*. Núm. 29. Barcelona Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, pp. 215-237.
- (1996): *De nuevo y todavía notas sobre la actividad performance en nuestro país*. Madrid. Sin Número. Arte de Acción. Círculo de Bellas Artes, pp. 13-20.
- CANO, G. (2009): *Las desilusiones corporales: contribuciones de la sexualidad radical del accionismo vienés*. Universidad politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes, Departamento de escultura. Tesis Doctoral dirigida por: Dr. Miguel Molina Alarcón.
- CASALS, J. (1990): "Egon Schiele o el mirall trencat de Narcís". *D'ART. Revista del Departament d'història de l'art*. Univeristat de Barcelona. pp. 101-117.
- (2003): *Afinidades vienesas*. Barcelona. Anagrama.
- CASTILLO, D. (2009): *Barcelona fragments de la contracultura*. 2010. Barcelona. Ed. Ajuntament de Barcelona.
- CASTRO, R. (2008): *Foucault y el cuidado de la libertad*. Santiago de Chile. LOM.
- CASTRO FLÓREZ, F. (2013): *Carlos Pazos, versión original para fans y curiosos*. Cuerpo, eros y políticas. FHOTOESPAÑA 2013. Encuentros Fundación MAPFRE. Conferencia 28/06/2013.
- CIMAOMO, G. (2005): *Relectura de algunos textos de Joseph Beuys a partir de los códigos barthesianos*. *Semiótica del Art*.
- CIRICI, A
- (1968): *Jordi Gali, entre Burrouhgs i el duo dinàmic*. Barcelona. *Serra d'Or*, nº 110, noviembre, pp. 97-99.
- (1970): *Silvia Gubern, altra Ono*. Barcelona. *Serra d'Or*, nº 127, abril, pp. 75-78
- (1971a): *El meridià de Granollers*. Barcelona. *Serra d'Or*, nº 141, junio, pp. 45-47

- (1971b): *La mostra jove a Granollers*. Barcelona. *Serra d'Or*, nº 142, julio, pp. 47-50
- (1972a): *Objectes pobres, objectes conceptuals*. Barcelona. *Serra d'Or*, nº 149, febrero, pp. 47-50
- (1972b): *La descoberta de Jordi Benito*. Barcelona. *Serra d'Or*, nº 150, marzo, pp. 48-52
- (1972c): *Conceptuals a Granollers i a Tolosa*. Barcelona. *Serra d'Or*, nº 153, junio, pp. 57-60.
- (1972d): *Cap als mitjans alternatius*. Barcelona. *Serra d'Or*, nº 156, setembre, pp. 49-52
- (1974): *L'avanguardia reflexiona*. Barcelona. *Serra d'Or*, nº 173, febrero, pp. 47-50
- (1975): *El arte conceptual en Catalunya*. Gaceta del arte. Nº56, diciembre, pp.22-23
- (1976): *La prensa il.legal a la Bienal de París*. Barcelona. *Serra d'Or*. nº197. Febrer, pp. 48
- (1978): *Arte en los medios alternativos*. Artes Plásticas, nº 26, pp.20-24.
- CIRLOT, J-E (1957): "El Arte otro: informalismo en la escultura y pinturas más recientes". Barcelona. Seix Barral.
- COMBALÍA V. (1975): *La poética de lo neutro*. Barcelona. Cuadernos Anagrama.
- CORAZÓN, J.L. (2007): "1975. España. Estética. Memoria Histórica". Democracia. Febrero.
- CORTÉS, J. (2005): "Wolf Vostell, Juan José Narbón y Extremadura". Vol. XXV. NORBA-ARTE, pp. 269-285.
- CREUS, M. (2012): "Fina Miralles, el cos de l'artista en l'art". Quadern. Abril, pp. 20-23
- CROYDEN, M. (1977). *Lunáticos, Amantes y Poetas: El Teatro Experimental Contemporáneo*. Buenos Aires. Las Paralelas.
- CRUANYES J. y ORTIZ J. (1986): *Història de Catalunya. Dels primers pobladors als nostres dies*. Barcelona. Jonás. S.A
- DE HARO, N. (2010): *Grabadores contra el franquismo*. Biblioteca de Historia del Arte. CSIC. Consejo superior de investigaciones científicas.
- DE LA MORA, L. (2005): *Desplazamientos y recorridos a través del Land art en Fina Miralles y Àngels Ribé -en la década de los setenta-*. Tesis dirigida por: Teresa Cháfer Bixquert, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.
- DE LOS SANTOS, M. J. (2006): "Acciona que algo queda". Lápiz Revista internacional del arte. nº222, pp. 74-83

- DEL FRESNO, R. (2011): *Acción y performance en el arte conceptual catalán. Un estudio para su conservación y restauración*. Tesina dirigida por: Pilar Parcerisas Colomer y Rosario Llamas Pacheco, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.
- DORFES, G. (1979): *El devenir de la crítica*. Madrid, Espasa Calpe, S.A.
- Eco, H. (2007): *Historia de la fealdad*. Barcelona. Lumen.
- FERNÁNDEZ, A. (1999): *La poesía de Allen Ginsberg y su aportación a la generación beat*. Granada. Rev. Univ. Gra. Vol.12, pp. 249-265.
- FERRANDO, B. (2013): *Des premiers faits performants en Espagne*, París, LIGEIA, Dossier sur l'art, corps & performance, p 172-177. XXVI année, nº121-122-123-124.
- FERRER, E. (1985): "Wolf Vostell o el exilio de la incomprensión", Lápiz nº25. Madrid. Mayo.
- FERRET, A. (1992); *Compendi d'història de Catalunya*. Tomo 2. *Franquisme i Transició democràtica*. Barcelona. Claret.
- FOUCAULT, M. (1979): *Microfísica del poder*. Madrid. Ediciones La Piqueta.
- (1998): *Vigilar y Castigar*. Madrid. Siglo XXI.
- (2003): *Foucault vist per Foucault*. Alzira. Ed. Bromera.
- FREIXA, M. Y MÚÑOZ J.M. (2005): « Grup Gallot (Antoni Angle/ Joaquim Montserrat): Normes a seguir per a ésser pintor artista, 1960 ». *Les Fonts de la història de l'art d'època moderna i contemporània*.157 Barcelona. Universidad de Barcelona.
- FRIED, M. (2004): *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid. La balsa de la Medusa. Machado Libros.
- FURIÓ,V. (2000): *Sociología del arte*. Madrid.Cátedra.
- GARCÍA SEVILLA, F. (1976): Análisis de los trabajos conceptuales de Francesc Torres, I, II, III" Barcelona. Artes Plásticas, 4,5 y 6 (enero, febrero, marzo de 1976).
- GARRIGA, J. (2004): *Franquismo i poder polític a Granollers: 1936-1975*. Barcelona. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GENTY, T (1999): Art et Subversion, deux pôles antagonistes? De l'impossibilité de la subversion dans l'art au dépassement de l'art par une praxis de la subversion quotidienne. Dijon. Zanzara athée.
- GIRALT-MIRACLE, D. (1973): *Arte conceptual en Banyoles*. Destino, nº 1851, marzo, pp. 16.
- GLIMCHER M.L. (2012): *Happenings, New York, 1958-1963*, I Monacelli Press, Nova York.

- GOLDBERG, R (1996): *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona. Destino.
- GREIL, M. (1993). *Rastros de Carmín, Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona. Anagrama.
- GUASCH, A. M. (2000): *Arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural: 1968-1995*. Madrid. Alianza Forma.
- GUERRERO, M. (2006): "Carles Santos. Visca el Piano". Barcelona. *Departament de cultura de la Generalitat de Catalunya*.
- HANHARDT, J.G. (1991): *Francesc Torres. La cabeza del dragón*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ed.
- HARLAN, V. (2003): *Joseph Beuys. Qu'est-ce que l'art?* París. L'Arche.
- HERNÁNDEZ, F.X. (2006): *Història de Catalunya*. Barcelona. Rafael Dalmau.
- HOBBSAWM, E. (1969): «Mayo de 1968». *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. Barcelona. Crítica. pp.182.
- (1995): *Historia del siglo XX*. Barcelona. Crítica.
- HUICI, F. (1997): "Memoria de los Encuentros", en VV.AA: *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 19-22.
- ILLA, J. (1979): *Happening de Happenings y todo es happening*. Primer libro sobre *happening* publicado en España. Documentos y testimonios. Barcelona. Ed. Joan Illa Morell.
- JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. (2010): *Guernica de Picasso y la Escuela de Nueva York (1939-1947)*. Revista Complutense de Historia de América, vol. 36, pp. 59-77.
- JULIÁN, I. (1986): *Les vanguardies pictòriques a Catalunya*. Barcelona. Els Llibres de la Frontera.
- JULIÁN I. (1987): "El Grup Gallot de Sabadell (1960-1960)". *Lo viejo y lo nuevo en el arte español contemporáneo, influencias foráneas y manifestaciones autóctonas (1880-1890)*. Vol. 2. (Congrés espanyol d'història de l'art: Barcelona, 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984 / coord. per Francesca Español Bertrán, José Joaquín Yarza Luaces), pp. 273-278.
- JUNG, C. G. (2008): *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona. Paidós.
- (1999): *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Obra Completa. Volumen 15. Madrid. Trotta.

- JURADO, M. (1987): *"Homenaje en Barcelona al Club 49, promotor de la vanguardia en la posguerra"*. Barcelona. El País. 10/11/1987.
- KIRBY, M. (1965): *Happenings. An Illustrated Anthology*. New York. Dutton.
- KOSTELANETZ, R. (2000): *Conversations avec John Cage*. París. Editions des Syrtes.
- KRAUS, R. E. (2010): *Pasajes de la escultura moderna*. Barcelona. Akal.
- LEBEL, J.J. (1966): *Le happening*. Dossiers des lettres nouvelles. París. Editions Denoël.
- (1969): *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*. Caracas. Monte Ávila.
- (1994): *Poesía directa. Des happenings á Polyphonix*. París. Opus International Edition.
- (2009): *Soulèvements*. Paris. Fages éditeurs/La Maison rouge.
- y Michaël A. (2009): *Happenings de Jean Jacques Lebel ou l'insoumission radicale*. París. Eiditons Hazal.
- LEPECKY, A. (2007): *Allan Kaprow 18 happening in 6 parts*. Göttingen. Alemania. Steidi Hauser & Wirth.
- LISTA, G. (2013): « *Le geste et le trace* ». *Ligeia Dossiers sur l'Art. Corps & Performance*. XXVI Année, nº 121-122-123-124. París. janvier-juin.
- LÓPEZ, A. (1998:40-44): *¿Crear que se cree?* Paper d'art. nº 75 2ndo semestre.
- (1999:18-35): *Grup de Treball: Noticias del Grup*. Lápis. nº154. junio.
- LÓRÁND, P. J. (1997): *Entrevista con Hermann Nitsch: teatro de orgías y misterios*. Lápis. Revista internacional del arte. nº 138. pp 30-39.
- LOYER, E. (2008): « *Odeón, Villeurbanne, Avignon : la contestation par le théâtre* ». *68 une histoire collective (1962-1981)*. París. La Découverte, pp. 395-401
- LOZANO BARTOLOZZI, M. M. (1988): *Wolf Vostell y sus parafasis en la historia del arte*. Norva - Arte, nº8, p.251-278
- LOZANO, R. (2004): "Centre i perifèria en l'art. La irrupció de les avantguardes a Sabadell, 1939-1959". *Matèria: revista d'art*. Universitat de Barcelona, nº 4, pp. 189-216.
- LUSSAC, O. (2004): *Happening & Fluxus. Polyexpressivité pratique concrète des arts*. París. L'Harmattan.
- MALVIDO, P. (2004): *Nosotros los malditos*. Barcelona. Anagrama.

- MANHEIM, K. (1987): *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento*. Madrid. Fondo de Cultura Económica.
- MARCHÁN, S. (1990) (2012): *Del arte objetual al arte del concepto*. Barcelona. Akal.
- MARÍN, J. M. (2011): "Santos con Santos". Cbn. Revista estética y arte contemporáneo nº 3.
- MARTÍNEZ SOTO, P. (2010): *Encuentros de Pamplona: el arte de vanguardia*, Antzina, Nº10, p. 4-18. (www.antzina.org)
- MARZONA, D. (2005): *Arte conceptual*. Bonn. Alemania. Taschen.
- MERCADER, A. (2006): "Amb un pa sota el braç. Carles Santos i el Grup de Treball". Carles Santos, Visca el piano. Barcelona. Departament de cultura de la Generalitat de Catalunya.
- MIRALLES, F. (2008): *Testament Vital*. Sabadell. Editions de Gràfic Set.
- MONLEÓN, J. (1968): "Carta abierta al Living Theatre", *Nuestros amigos del Living Theatre*. Primer acto, nº 99, Madrid, pp. 4-5.
- OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F. (1994): *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- ORTUZAR, M. (2011): *Beusyana*. Monografías da universidade de Vigo. *Humanidades e Ciências Xurídico-Sociais*, nº 89, Universidade de Vigo.
- PARCERISAS, P. (2007): *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Barcelona. Akal.
- PEREZ, D. (2008): *A vueltas con la vanguardia*. Carles Santos conversa con Josep Rovira. 3er Seminario de diálogos con el arte. La voz en la mirada. Estéticas Críticas. Valencia. Universidad de Valencia (Registro de video).
- (2008): *Arte, política y (po) ética*. Francesc Torres conversa con Antonio Monegal. 3er Seminario de diálogos con el arte. La voz en la mirada. Estéticas Críticas. Valencia. Universidad de Valencia. (Registro de video)
- PICAZO, G. (1988): "La performance: de les accions inicials als multimedia dels vuitanta". Barcelona. Núm. 29. Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, pp. 5-21.
- PICAZO, G. (1990): *Art concepte. La dècada de los setenta en Catalunya*. Barcelona. Galería Alfonso Alcolea.
- POPPER, F.(1989): *Arte, acción y participación (El artista y la creatividad hoy)*, cap. VIII: "Los entornos pluriartísticos". Madrid. Akal.

- PORTABELLA, P. (2006): "Flash Back". *Carles Santos. Visca el Piano*. Barcelona. Departament de cultura de la Generalitat de Catalunya, pp. 73-87.
- PRAT, E. (2003): *Francesc Torres. Un compromís amb la memòria històrica*. Ebre 38. Barcelona. Taller de Projectes. Patrimoni i Museologia. Universitat de Barcelona, pp. 125-134.
- PRITCHETT, J. (1993): *The Music of John Cage*. Cambridg. University Press.
- PROUDHON, P.J. (1980): *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*. Buenos Aires. Aguilar.
- QUIROGA, P. (2010): "Arte y psicología analítica. Una interpretación arquetipal del arte". *Arte, individuo y sociedad*, nº22 (2), pp. 49-61.
- RAMÓN, A. (2005): *Living Theatre. Vida i art*. núm 13-14. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Departament de Composició Arquitectònica.
- RESZLER A. (1974): *La estética anarquista*. México. Fondo Cultura Económica.
- RODA; F. (1964): "Teatre de Joan Brossa". Barcelona. Destino. Nº. 1417-21 (Octubre), pp. 71.
- (1966): «Las "Accions spectacle de Brossa"». Barcelona. Destino. Nº 1517-1520 (Septiembre), pp. 44.
- SALABERT, P. (2003): *Pintura anémica, Cuerpo suculento*. Barcelona. Laertes.
- (2004); *Sota el signe de Dionisi: carta a l'Armand Cardona en defensa de les línies*. Cardona Torrandell (1928-1995). Diputació de Barcelona. Ajuntament de Vilanova i la Geltrú, Vilanova, pp.33-58.
- SALMERÓN, M. (2006): *Arte y política en la Alemania de los setenta: Beuys, Vostell, Immendorff*. Madrid. Arbor, Ciencia Pensamiento y cultura, nº 718, marzo-abril, pp. 277-287.
- SAMSÓ, J. (1995): *La cultura catalana: entre la clandestinidad i la represa pública II*. Barcelona. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SÁNCHEZ, J.M. (2006): "Teatros y artes del cuerpo", en *Artes de la escena y la acción en España, 1978-2002*. ARTEA. Colección Caleidoscopio, nº6, Universidad de Castilla La Mancha.
- (2001): "La historia imposible del mayo francés". *Revista de Estudios Políticos* (Nueva época) Núm. 112. abril-junio.
- SCHORSKE, C. E. (1981): *Viena fin-de-siècle: política y cultura*. Barcelona. Gustavo Gili.

- SEVILLANO, F. (2013): *La industria cultural en España durante los años sesenta*. Cercles. Revista d'Història Cultural. Universitat de Barcelona. pp. 83-102
- SOLANS, P. (2000): *Accionismo vienés*. Madrid. Nerea.
- SOTO, A. (2010): *Estudio comparativo y propuesta de un posible procedimiento docente para la práctica del arte de acción*. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes. Tesis doctoral dirigida por Bartolomeu Ferrando.
- STACHLHAUS, H. (1990): *Joseph Beuys*. Barcelona. Parasifal Ediciones.
- STEINER, R. (2001): *Schiele*. Colonia. Taschen.
- TÀPIES, A. (1986): *El arte contra la estética*. Barcelona. Planeta Agostini.
- (2009): *En blanco y negro*. Barcelona. Galaxia Gutemberg.
- THOMÀS, J. M. (2001): *La falange de Franco. Fascismo y fascistización en el régimen franquista 1937-1945*. Barcelona. Plaza & Janés.
- UREÑA, G. (1982): *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*. Madrid. Itsmo.
- UTRILLA, L. (1980): *Croniques de l'era conceptual*. Barcelona. Robrenyo.
- VALVERDE, J.M. (1990): *Viena, fin de Imperio*. Barcelona. Planeta.
- VERGNIOLE, M. (2008): *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia. Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- VILA SAN JUAN, M. (2010): *Barcelona era una festa underground, 1970-1980*. (DVD)
- WALKER, J.A. (2002): *Left Shift. Radical Art in 70s Britain*. London. I.B. Tauris & Co Ltd.
- VVAA (1986): *Pour la mort de Joseph Beuys: nécrologies, essais, discours*. Bonn. Inter Naciones.

B. CATÁLOGOS

BONET, E. (1988): *Background, Foureground, trayecto de la obra de Muntadas*, en VVAA: *Instal·lacions /Passatges/ Intervención a la virreina*. Barcelona. Ayuntamiento de Barcelona. 19 de septiembre-6 de noviembre Barcelona.

DÍAZ, J. (DIR.) (2010): *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Del 28 de octubre de 2009 al 22 de febrero de 2010.

FABER, M (2005); *Excés pictórico. De la pintura d'acció al body-art*, en VVAA: *Günter Brus Quietud nerviosa a l'horitzó*. Barcelona. MACBA. Del 12 octubre de 2005 al 15 de enero del 2006. p. 6-15.

GONZÁLEZ, A. (1993): *Carlos Pazos. Un elefant als llimbs*. Barcelona. Centre d'Art Santa Mónica.

GRANDAS, T. (2011): *Las poéticas de la resistencia*, en VVAA: *En el laberint: Àngels Ribé, 1969-1984*. Catálogo MACBA.

HIDALGO, J (2009): *Desde Atacaya. Juan Hidalgo 1997-2009*. Tea Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, del 13 de marzo al 14 de junio de 2009 ; Artium, Vitoria, de febrero a mayo de 2010 ; CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, en el año 2011.

HURTADO, A (2001) : *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell. Museu d'Art de Sabadell.

MACIÀ, A. (1992): *Entrevistes als artistes. Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, pp. 109-224.

MERCADER, A. (1992): "Sobre el Grup de Treball". *Idees i actituds. Entorn a l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Barcelona. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, pp. 65-71.

MOORE, TH. (2003): *O to 9 y a la inversa. Thurston Moore entrevista a Vito Acconci. Vito Hannibal Acconci Studio*. MACBA, Museu d'Art Contemporani Barcelona.

PARCERISAS, P. (2001): "De la naturalesa a la naturalesa". *Fina Miralles. De les idees a la vida*. Sabadell. Museu d'Art de Sabadell.

--- (2010): *Meridià Granollers anys 70: art de concepte i acció*. Museu de Granollers.

PERÁN, M (2007) *Pazos sin tregua. No em diguis res/ Carlos Pazos*. Museu d'Art Contemporani de Catalunya (MACBA), 2007.

- PERELLÓ, A. M. (2008): *Més enllà de l'objecte. Obre de la col.lecció MACBA*. Barcelona.
- ROBINSON, J. (2009): *"John Cage i la investidura emascular del sistema". L'Anarquia del silenci: John Cage i l'art experimental*. Catálogo publicado con motivo de la exposición celebrada en el MACBA del 23 de octubre de 2009 al 10 de enero de 2010.
- SALCEDO, A. (2012): *10 artistes x Tàpies*. Museu d'Art Modern de Tarragona.
- SOBRÉ, G. (1966): "Opera Xavá".
- TORRES, F. (1996): *El arte conceptual, el cuento de la lechera y el fantasma de la tercera internacional*. VVAA: Francesc Torres A-B. IVAM. Exposición 2 de mayo-30 de junio. Centre del Carme. Generalitat Valenciana.
- (2000): *Circuitos cerrados*. Madrid. Fundación Telefónica.
- (2008): *Da Capo*. Barcelona. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- VILLAESPESA, M. (1996:26): *Puesto que la realidad, por utópica que sea, es algo de lo cual la gente siente la necesidad de tomarse vacaciones*. Francesc Torres A-B. IVAM. Exposición 2 de mayo-30 de junio. Centre del Carme. Generalitat Valenciana.
- VVAA (1992): *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Barcelona. Centre d'Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya.
- WALVELET, Ch. (2003): *Entrevista con Vito Acconci e Yvonne Rainer*, realizada en el Studio Acconci en Brooklyn el 24 de agosto de 2003. Catálogo *Vito Hannibal Acconci Studio*. MACBA, Museu d'Art Contemporani Barcelona.

C. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE JORDI BENITO

- A.P. (1989): *Jordi Benito abre "Las puertas de Linares"*. El País. 22 de junio.
- BADIA, M. (1990): *Jordi Benito en la Galería Carles Taché*. Arreguia, nº66.
- BESACIER, H. (1992): *Los principios de una instalación activa y peligrosa*. Catálogo de la exposición individual *Die Partituren des Wannsees* Barcelona. Palau de la Virreina. 12 febrero- 22 marzo.
- BORRÁS, M.L. (1989): *Jordi Benito: "Las puertas de Linares"*. La Vanguardia. 27 de junio.
- BROSSA, J. (1990): *Benito, Perejaume y Mauri. Tres jóvenes en la ciudad*. El País. Guía. 13 de julio.
- CAMPS, T. (2003-2004); *Y la Pintura? Dialegs amb Albert Rafols- Casamada, Rafael Bartolozzi i Jordi Benito*, Catálogo Exposición 6 artistas amb Joan Miró, Museo de Granollers, 21 de diciembre -30 de enero.
- CLOT M. (1989:): *Las cicatrices del arte o la lógica del deseo*. Catálogo de Les Portes de Linares. Fundación privada d'art contemporani Tous-De Pedro, pp. 4-13
- (1990); *Enraizándose, enraizado*, Catálogo de la exposición individual *Jordi Benito*, Barcelona. Carles Taché. junio-julio.
- (1994): *Al.legories de la representació (cascall i memoria)*. Catálogo de la exposición colectiva *Fragments*. Barcelona. Metrònom. 8 de Noviembre- 2 de Enero, pp 16-18.
- HAC MOR, C. (1985): *La estética de la poca-solta*, Diario *El País*, Quadern, 6 octubre, pp 5.
- (1987): *"Cant polifònic damunt el somni de la Wala. L'avançada de Nothung"*, Monografies d'art: Sacrifici. Barcelona. Metrònom. octubre, pp 54.
- (1987): *"Conversa amb Jordi Benito"*. Monografies d'Art: Sacrifici. Barcelona. Metrònom. Octubre, pp 50-53.
- MACIÀ, A. (1991): *Jordi Benito*. Avui ART. 3 de abril.
- MONJA P. (2009): *2909'51 (Antwork Jordi Benito) 0912'08*. Revista del Vallés. Nº 3943. 2 de gener.
- MARCHAN, S. (1983): *Jordi Benito y el territorio antropológico*. Catálogo de la exposición individual *Assaigs per a l'Opera Europa. Nothung. Romäni*. Barcelona. Sala de exposició de la obra cultural de la Caixa de Pensiones.
- MONTERDE, J.E. (1987): *En torno al "sacrificio" de Andrei Tarkovsky*. Monografies d'Art: Sacrifici. Barcelona. Metrònom. octubre, pp 41.

- OLIVER, C. (1991): *"Pianosolo", una espectacular posada en escena de Jordi Benito*. Avui. 1 de mayo.
- PONSA, M. (2008): *En la partença de Jordi Benito*. El 9 nou. Opinió. 15 de decembre.
- (1989): *Jordi benito presenta un catàleg d'accions penjat de cap per avall*. Avui. 17 de juliol.
- PUTX, D. (1989): *Benito submergeix Wagner en aigües del Guadalquivir en una instal.lació a Metronom*. Diari de Barcelona. 20 de juliol.
- PARCERISAS, P. (1989): *Instal.lacions i "performances" de Jordi Benito*. Avui. 17 de setembre.
- (2008). *Jordi Benito, resistent*. Avui. Cultura i Espectacles. 11 de decembre, pp 41.
- QUERALT, R. (1983): *Crida, art, crida i lamenta't, perquè ja ningú el desitja, ai de tú!*. Catálogo de la exposición *Assaigs per a l'Opera Europa. Nothung. Romäni*. Barcelona. Sala de exposició de la obra cultural de la Caixa de Pensions.
- SALA, J. (2008): *Una llum en el firmament dels artistes*. Revista del Vallés. Cultura. Nº 3941. 19 de decembre.
- SPIEGEL, O. (1989): *Benito abre "Les Portes de Linares"*. La Vanguardia. 22 de junio.
- TÀPIES, A. (1992): *Las partituras del Wansee*. Catálogo de la exposición *Die Partituren des Wannsees*. Barcelona. Palau de la Virreina. 12 de febrero- 22 de marzo.
- TORRA, K. (1992): *Geni i figures: Santos, Benito, Miralda*. Barcelona, Metropolis Mediterràneas, nº 22, pp 26-30.
- T.T. (2008): *Últim adéu a Jordi Benito*. El 9 nou. Cultura. 15 de decembre.
- XARGAY, E. (1992): *Jordi Benito al Palau de la Virreina*. Barcelona. El conceptual. Papers d'Art.
- UTRILLA, L. (1981): Catálogo de la exposición. *Jordi Benito B.B.P. "Bajard jaç impacient" instal.lació 1981*. La Sala Vinçon. 18-28 Febrer.
- VVAA (1981): *Benito, Jordi. Bajard jaç impacient. Opus II*. Fons de la Videoteca del MACBA.
- (1983): *Assaigs per a l'Opera Europa. Nothung. Romäni*. Barcelona. Sala de exposició de la obra cultural de la Caixa de Pensions.
- (1985): *"Cabaret Voltaire" evoca el "Dada"*. El Correo Catalán. 15 de mayo.
- (1985): *"Cabaret Voltaire" un Dadá descafeinado en la Caixa*. La Vanguardia. 17 de Mayo.
- (1981): *"Jordi Benito B.B.P."* Catálogo de la exposición *Bajard jaç impacient" instal.lació 1981*. La Sala Vinçon. 18-28 Febrer.
- (1973:53): *Exposicions. Serra d'Or*. nº162. marzo.
- (1989): *El "sacrificio" de Jordi Benito*. El País.15 de Julio.

- (1989): *Jordi Benito. Les Portes de Linares*. Catálogo de la exposición. Fundació d'Art Contemporani Tous-De Pedro.
- (1984): *Jordi Benito ocupó el Espai 10 para artistas jóvenes de la Fundación Miró*. El País. 5 de Febrero.
- (1990): *Les Obsessions de Jordi Benito*. Diari de Barcelona. 26 de julio.

D. WEBGRAFÍA

- <<http://graffitispoblenou.blogspot.com.es/2011/10/goncal-sobre-artista-pintor-y-performer.html>> Información sobre Gonçal Sobre [Consultada 22/09/ 2013]
- <http://issuu.com/museoreinasofia/docs/sala-405/1?mode=a_p> Las nuevas savias. La recuperación de la vanguardia bajo el primer franquismo (1948-53). Información de la sala 45 en el Museo Nacional Reina Sofía [Consultada el 8/11/2012]
- <<http://www.uclm.es/artesonoro/ZAJ/entre.HTM>> Entrevista con ZAJ (Madrid, 1964) [Consultada 07/05/2007]
- <<http://www.uclm.es/artesonoro/ZAJ/quees.HTM>> Información sobre ZAJ [Consultada 12/09/2012]
- <<http://www.estherferrer.net/>>. [Consultada 12/09/2012]
- <<http://www.jordi-cerda.com/obra.html#inici>>.[Consultada 15/10/2013]
- <<http://www.macba.cat/es/video-mestres-quadreny-suite-bufa> FONTS #05: Josep Maria Mestres Quadreny.Suite Bufa> MACBA. FONDO VIDEOGRÁFICO DEL MACBA. Categoría Fondo audiovisual / Entrevistas a artistas. [Consultada 4/03/2013]
- <<http://www.youtube.com/watch?v=6leX> FONTS #05: Josep Maria Mestres Quadreny.Suite Bufa >FONDO VIDEOGRÁFICO MACBA> (Mestres Quadreny, 2013). [Consultada 12/09/2012]
- <<http://www.francescabad.com/campdelabota>>.[Consultada 22/08/2013]
- <<http://www.youtube.com/watch?v=3bppToaNtSs> FONTS #04> Información sobre Àngels Ribé.[Consultada el 22/01/2009]
- <<http://www.pereportabella.com/es/filmografia/todos/informe-general-es>> [Consultada 22/08/2013]
- <<http://www.jesumartinezclara.baleaerweb.net/post/62129>> Información sobre Jordi Benito. [Consultada el 22/01/2009].
- <<http://www.elpais.com/articulo/necrologicas/buenos/momentos/artistas/Jordi/Benito>> Información sobre Jordi Benito. [Consultada el 22/01/2009].
- <<http://www.josecarloscatano.blogspot.com/2008/12/jordi-benito-in-memori.html>> Información sobre Jordi Benito. [Consultada el 22/01/2009].
- <<http://www.e-barcelona.org/index.php>> Información sobre Jordi Benito. [Consultada 22/06/2009].

- <<http://www.reactfeminism.org>> Información sobre el arte de acción en Europa. [Consultada 22/04/ 2013].
- <<http://brightlightsfilm.com/38/muhl1.php>> Entrevista a Otto Mulh por Andrew Grossman. [Consultada 14/10/ 2012].
- <<http://www.reocities.com/nasdemico/paperassa-jim-dali.html>>. [Consultada 04/05/2013].
- <<http://www.intermedia69.de>> [Consultada 15/08/2013]
- <<http://www.joanponç.cat>>. [Consultada 10/11/2012].
- <http://www.elpais.com/diario/2006/12/11/catalunya/1165802851_850215.html> [Consultada 11/08/2012]

ANEXOS

1. ENTREVISTA A JORDI BENITO

En abril de 2006 he realizado una entrevista a Jordi Benito que ha sido registrada en audio y se conserva fragmentada, por este motivo no ha sido transcrita aquí. Esta es la segunda entrevista que realizo en la cafetería *Schillin* de Barcelona, el veinte de abril de 2007. Es registrada en video.

SL- ¿Quién era Jordi Benito antes de ser artista?

JB- Era un estudiante de arquitectura en Sevilla, y a medio camino se dió cuenta que quería ser artista.

SL- ¿Cómo entraste a formar parte en el *Grup de Treball*?

JB- Sería en el año 72-73 más o menos. Había un ambiente conceptual (por decirlo de alguna manera), veíamos un problema político por el medio y organizábamos unos encuentros entre artísticos y amistosos. El Cirici era el motor. Era un grupo artístico político vinculado al PSUC.

SL- ¿Tu qué hacías exactamente en el *Grup*?

JB- Yo era el más joven del grupo, y siempre he sido de números no de letras y escribir no he sabido nunca en mi vida. Entonces era el que ponía la plástica en el asunto. El que hacía las fotos. Los que escribían eran los catedráticos de la universidad, pero era un grupo flexible. Éramos cuatro o cinco y luego había mucha más gente que fluctuaba. Y esta era la gracia del asunto. Depende de cada cosa venía uno u otro.

SL- ¿Por qué se desintegró el Grupo?

JB- Porque todas las cosas en la vida tienen un final. Porque ya no tenía razón de ser después del franquismo. Cada uno tiró por su lado pero somos amigos igual. Ya no tenía la contundencia política que tenía en su momento. Se desintegró en el año 1975 cuando fuimos a la Bienal de París. Entonces hablábamos del proceso de Burgos que no es moco de pavo. Después de la escisión hemos colaborado juntos. Yo con Carlos Santos he hecho muchas cosas después y con Portabella también. Y otros con otros. Dura lo que dura y si no hay más no hay más. Era arte político en un momento político determinado.

SL- ¿Tú individualmente has hecho arte político?

JB- No, yo no.

SL- ¿Cuáles son los procedimientos que sigues antes de hacer una obra? ¿Cómo manipulas las ideas previas?

JB- A ver cómo te explico. Por ejemplo hace una hora he quedado para comer con el director del Museo de la Ciencia de Barcelona y me ha propuesto un trabajo; colgar un piano de un pelo. Él es un hombre que sabe mucho de ciencia. En ese momento mi cabeza empieza a funcionar. Mientras te esperaba la máquina empezó a funcionar. Es inmediato. Yo soy inmediato. Otro ejemplo, hace unos días me encargaron un cartel para un festival de la música de un pueblo catalán. Cuando me lo decía el tío, a la vez ya tenía la idea en mi cabeza. Que luego al hacerlo ha habido unas mínimas variaciones. Son maneras yo no digo que sea la fórmula buena, cada uno tiene la suya. Hay gente que le da vueltas y vueltas, yo creo que el primer tiro es el mejor, luego hay que hacer unos pocos retoques.

SL- La referencia al mundo de los toros ¿tiene algo que ver con la tradición española?

JB- La tradición española de entrada ya no sé ni lo que quiere decir. Me gusta el colorido, el olor es muy importante. He estado cerca de donde los matan y es sorprendente, también el movimiento, ese juego me encanta. Sé que es una tradición pero ese no es mi problema, simplemente me gusta. Yo trabajo con la plástica del sacrificio. Es como cuando me clavé un clavo en la mano. Esto también es un sacrificio, me gustó la plástica y en aquel momento tocaba. Es como una pequeña lagrimita que va por dentro, por fuera no se nota. Aquello fue fotografiado para la portada de un disco para Agustín Fernández. La idea de sacrificio es y no es. Trabajo con la idea pero no en su significado profundo.

SL- ¿Eres católico?

JB- Soy de una familia católica y de pequeño he oído más misas que la una. Era monaguillo, era de todo. Y ahora no soy nada. A las típicas preguntas de si eres católico, pues creo que no. Agnóstico, no sé ni lo que significa. Ateo, pues yo que sé. No soy nada. Me es igual, soy yo.

SL- Aunque tus creencias religiosas no tuvieran nada que ver a la hora de realizar las obras hay algunas referencias religiosas como las custodias y las cruces ¿qué sentido tienen?

JB- Es que estos símbolos son más antiguos que la religión católica. Por ejemplo, la cruz. Los críticos relacionan mis cruces con las del Tàpies, o con el Beuys, pero es que antes ya las había utilizado Malevich. Y si tiramos más en el tiempo, Jesucristo, e incluso antes, dos siglos antes estaban los hindúes. Es un símbolo que no sé quien se lo inventó pero es muy inteligente y muy primario a la vez. Señala un lugar; aquí. En matemáticas, el punto es la intersección de dos líneas.

SL- ¿Qué opinión te merece lo que la crítica del arte ha escrito sobre ti?

JB-Lo que más me molesta es la doble moral anglosajona, que aquí abunda. Es decir que la misma crítica que hoy me deja por los suelos al día siguiente diga todo lo contrario. Encuentro que la crítica es buena si es constructiva, cuando te dicen que hay flecos que deberías cambiar. Luego está la crítica que no le gusta lo que haces y te deja por los suelos, y lo entiendo. Pero lo que no entiendo es la doble moral, y hablo en concreto de una persona, pero este es un problema más personal que artístico. Aquí nos conocemos todos.

SL- ¿Qué es lo que crees que es más acertado que ha dicho la crítica sobre tu trabajo?

JB- En los primeros tiempos había críticos que iban por delante mío. Por ejemplo el Cirici, yo le tengo una gran admiración. En una ocasión cuando empezaba en esto, leí un artículo que hablaba de Jordi Benito y del Body-Art. Y yo, como no sabía inglés, no sabía que significaba Body-Art. Entonces fui a la casa de mi vecino y le pregunté qué significaba, y me lo explicó. Con esto te quiero decir que algunos críticos entonces tenían un conocimiento muy superior al mío. Yo era un chaval artísticamente inculto pero con intuición. Siempre hablo muy bien del Cirici, estoy muy contento de haberlo conocido. Era catedrático y yo creo que el arte conceptual en España existe gracias a él. Estoy convencido. Tenía el soporte, las herramientas, no era artista pero era quien convocaba a la gente.

SL- A finales de la década de los ochenta hay un cambio en tu trabajo, pasas del accionismo a las instalaciones, ¿Por qué?

JB- No es tan así, las acciones también llevaban una instalación. Dejé de hacer acciones porque ya no sabía qué hacer, no le encontraba el sentido tampoco. Más tarde he hecho algunas puntualmente pero las dejé de hacer porque no tenía ganas de hacerlas. Yo no hago lo que el mercado me pide yo hago lo que me apetece y lo mejor que puedo. Yo no tengo la ambición del artista global. Para mí el arte es vivir y yo vivo.

SL- Artistas con los que conectes de manera especial.

JB- Wagner, Goya y muchos más que van cambiando con el tiempo, porque vas conociendo más. Me he enamorado muchas veces. En cuanto a las coincidencias está claro que si no existiera el Tàpies, el Beuys yo no haría lo que hice. Hay influencias volátiles. Es como cuando pasan los ríos, dejan el sedimento.

SL-¿Ves alguna coincidencia entre tu obra y la de Hermann Nitsch?

JB- A Hermann Nitsch lo conocí en Lyon en un festival de performances a la que los dos estábamos invitados. Entonces no sabía quién era. Vivimos en la misma casa. Era un tío espectacular. Vi unas fotos de lo que hacía y me sorprendió la similitud con lo que yo hacía. La plástica es parecida pero las líneas son diferentes. Los suyos sí eran verdaderos rituales y sacrificios.

SL- ¿Qué piensas de las colaboraciones?

JB-Es importante que exista una colaboración, pero cuando interesa, cuando no interesa es lo que se llama mestizaje que no es arte. Yo desde el inicio he trabajado con músicos porque he entendido que las colaboraciones son importantes, música, cine, todo es arte. Ahora voy a trabajar con el Jorge Wagensberg, físico de la Universidad de Barcelona y director del Museo de la Ciencia. Es una colaboración entre Arte y Ciencia. Es fascinante trabajar con esta gente porque tienen un talento tan importante que entran en ti, te comprenden y pueden jugar contigo. Es una conjunción que da un producto válido, le podemos llamar arte o una cosa que funciona.

SL- ¿Quién es Jordi Benito ahora?

JB- No lo sé. No me preocupa. No tengo metas yo no quiero ser nada, yo me deslizo, circulo.

SL- ¿Qué piensas del panorama artístico actual?

JB-No lo conozco pero intuyo que tienen que haber un arte emergente importante, pero no estoy al loro. Diría que hay movida y si no la hay es para que los maten a todos. En Barcelona hay un cruce de las civilizaciones. Hay mucha gente de otros países que vive aquí y esto provoca una borrachera que puede invadir la creatividad autóctona. Ahora creo que hay una preocupación exagerada por el dinero. Interesa lo que vende, lo comercial. Nosotros teníamos otros intereses, políticos y artísticos. Yo he escogido el camino difícil y el que no da dinero. Si me dedicase a pintar monas sería rico pero no quiero pintar monas.

2. ENTREVISTA A ESTHER FERRER

Después de un primer encuentro en la *Fundació Tàpies*, en el marco de la exposición *Re-act feminism*, acordé con Esther Ferrer realizar esta entrevista por correo electrónico. Las respuestas son enviadas el día diez de febrero de 2013.

SL- Entiendo por una entrevista suya que apareció publicada en la revista *Lápiz* (y por mi interpretación de la acción “Teoría y práctica de la performance”) que usted considera que no se puede elaborar una teoría general de la *performance*, sino que cada obra tiene un carácter y un significado particular, tanto para el artista que la crea como para el público que la recibe. Sin embargo, ¿no considera usted que existen algunos elementos en común entre los pioneros de este arte que usted conoció en las décadas de 1960 y 1970 en los diferentes países en los que, por aquel entonces, hacía sus conciertos ZAJ?

EF- Nunca he dicho que no se puede elaborar una teoría general de la performance, se puede, seguro, pero será eso, UNA teoría, no LA teoría. Lo que digo siempre es que defiendo la idea de que haya tantas teorías como personas que la practican, incluso diré, como personas que la tratan (críticos, profesores, teóricos, etc.) y todas válidas, lo cual me parece muy bien, muy saludable. La época marca inevitablemente, y por supuesto que todos teníamos o podíamos tener puntos comunes pero cada cual en su diversidad. No se puede dejar de lado que la situación política era muy diversa, no era lo mismo trabajar bajo una dictadura que en un régimen más o menos democrático. Por ello, no sólo la forma, sino la temática, podía ser muy diversa.

SL - En varias de sus obras, usted ha explicado que han surgido como consecuencia o reacción a determinado contexto político y social. ¿Significa esto, que hay una intención de transformar la sociedad en algunas de sus *performances*?

EF -Pretender cambiar la sociedad haciendo lo que yo hago me parece de una gran pretensión. Simplemente, ante un hecho que te parece injusto, brutal, inadmisible, tienes ganas de reaccionar, y yo reacciono como puedo, si tengo una buena idea « artística » pues hago una obra que es como un « grito » contra ese acontecimiento. No me preocupa si es « arte » o no lo es. Lo que si puedo decir es que si siento que esta obra puede ser útil, me da una gran satisfacción, pienso a lo mejor sirve para que otros reaccionen también, solo eso, sin más.

SL - Usted ha defendido el concepto de pensamiento anárquico para referirse a la responsabilidad que ha de asumir el individuo en sus actos, y en su caso, a la hora de trabajar y de presentar sus acciones. ¿Considera el pensamiento libertario un instrumento también útil en otros ámbitos, de carácter individual o social?

EF -El pensamiento anárquico me ha interesado siempre, para mi es ejercer tu propia responsabilidad primero a nivel individual y luego social, « ni Dios, ni amo, ni nacionalidad ». Tu eres responsable de tus actos para bien o para mal. Creo que en el mundo en que vivimos es de gran actualidad y no solo en el terreno artístico. Vivimos en la « cultura » del miedo, hay que luchar contra ello y creo que el pensamiento anarquista puede ayudar.

SL -¿Tiene conocimiento de las acciones desarrolladas por el artista catalán Jordi Benito entre 1970 y 1990? ¿Qué opinión le suscitan?

EF -*No tengo opinión porque no las he visto nunca, aunque he oído hablar mucho, pero no quiero hablar de oídas.*

SL -¿Qué opinión le suscitan las aportaciones del accionismo vienes? ¿Qué artistas le interesan más? ¿Existe algún punto de contacto con su trabajo?

EF -*En principio me interesan muchos, luego hay algunos que siento más cercanos y otros más lejanos,es todo, pero es una cuestión personal que no veo qué interés puede tener. A lo largo de mi vida me he interesado por mucha gente, que no eran artistas, en absoluto, de los que he aprendido mucho.Nunca me he parado a pensar los puntos « de contacto » con nada ni con nadie.Las influencias son con frecuencia inconscientes pero por supuesto las hay, en mi caso puedo citar más de una empezando por John Cage, por ejemplo. Con respecto a los accionistas vieneses creo que fue el movimiento más radical de la post-guerra, diría más, pienso que incluso posteriormente no ha habido otro que lo fuera más. Sobre todo considerando no sólo lo que hicieron, sus acciones contra una sociedad como la vienesa y todo lo que eso significaba, sino cómo lo hicieron y en qué contexto!*

SL -¿Considera que el accionismo presenta alguna conexión con los actos rituales practicados por las sociedades primitivas?

EF -*La verdad es que prefiero que sean los propios accionistas (los que quedan) quienes respondan a esta pregunta. Por otra parte, como nunca he asistido a un ritual de una sociedad primitiva, tampoco puedo contestarte con conocimiento de causa. He visto las películas sobre los accionistas pero en vivo sólo las obras de Hermann Nitsch. Cuando vi su trabajo por primera vez, pensé más bien que estaba inspirado por una profunda «religiosidad» y que con sus «rituales catárticos» quizás intentaba hacer resurgir del fondo del «homo sapiens-sapiens culturalizado», una memoria ahogada por la «cultura».*

SL - Cree que el pensamiento psicoanalítico tuvo algo que ver con la aparición de las prácticas de la acción.

EF -*No lo creo. ¿Es el arte una forma de psicoanalizarse? Breton y otros surrealistas se interesaron por el psicoanálisis un tiempo, es cierto, pero pienso que eso significa muy poco con respecto a la aparición y evolución del mundo de la acción. Lo que pienso es que el Budismo ZEN sí la tuvo, no sólo porque hubo muchos orientales pioneros en este campo, el grupo Gutai japonés, por ejemplo -anterior a Fluxus-, sino porque responde, en mi entender, a una lógica muy diferente de la occidental, en la que hay cabida para lo aparentemente absurdo. En mi caso esto es importante.*

SL - ¿Y el teatro? ¿Cree que hay algún punto de encuentro entre las performances y el teatro experimental, por ejemplo, con obras como *Esperando a Godot* de Samuel Beckett?

EF -*No puedo responder más que por mí misma, en mi caso -quizás una vez más- la cuestión del « absurdo ». Pero es una reflexión a posteriori, pues el absurdo me interesó, mejor diría me intrigó siempre desde mi infancia, mucho antes de saber que Beckett existía. Pero en mi generación, lo que no queríamos, sobre todo, era hacer teatro. Toda la parafernalia teatral por mínima que fuera se excluía, por lo menos por lo que a mí respecta, así fue.*

SL -¿Cree que la performance, así como el arte conceptual es el paso siguiente al informalismo y al expresionismo abstracto?

EF -*Me resulta siempre difícil responder a preguntas como ésta. No creo que en arte hay «progreso», ni paso «adelante». Hay situaciones diferentes, y el arte responde a ellas y además hay, por supuesto -y esto es importante para mí- la reacción lógica de los jóvenes, a lo que se ha convertido en una « escuela » un sistema « dominante » que controla la escena artística y esto les lleva a buscar, y a encontrar, nuevas formas de expresión. Luego vienen los críticos, especialistas, etc. que las bautizan. Es un fenómeno cíclico, como «un eterno retorno», pero nunca vuelve de la misma manera.*

SL -¿Considera que el arte de acción nació como resultado de una evolución artística, o piensa, más bien, que es el fruto de determinadas circunstancias políticas y sociales que se produjeron en un momento muy concreto?

EF -*Pero es que la evolución artística está condicionada también por la situación político-social, es inevitable. El artista es permeable, como cualquier otro ciudadano, tanto a las ideas, como a la situación socio-económica. Nadie puede escapar a ello.*

SL -¿Se podría trazar alguna relación entre el surgimiento del arte de acción entre 1960 y 1970, y el origen de ciertos movimientos contraculturales como el *hippy* y el *punk*? Se lo planteo, porque los tres movimientos comparten un carácter fuertemente trasgresor y contestatario respecto al orden establecido, no sólo en el orden político y económico, sino también moral y cultural.

EF -*Si, seguramente, creo que son diferentes manifestaciones, formas diversas de lucha contra la situación artística en algunos casos, social en otros, y existencial en casi todos. De lo que se trataba, fundamentalmente, por lo menos para mí - y no creo que fuera la única- era de « respirar » y hacer un camino que no sabíamos en absoluto -por lo menos yo- dónde nos podía llevar, era verdaderamente eso del poema de Machado, llevado a la práctica, «caminante no hay camino se hace camino al andar».*

3. ENTREVISTA A FINA MIRALLES

Esta entrevista se realiza en la biblioteca del *Museo de L'Empordà* (Figueres). El día uno de marzo de 2013 y es registrada en video.

SL - ¿Qui era Fina Miralles abans de ser artista?

FM- Jo des de petiteta ja he traficant amb coses, ja feia coses, muntava i desmuntava. La Fina era la artista de la casa, era una mica esborrallada. També m'han expulsat dels col·legis. He anat seguint el procés lògic. Jo he nascut per això. No he triat jo ser artista. És una cosa que és la meua naturalesa

SL -¿Què li va aportat la seva formació a l'Escola de Sant Jordi?

FM- Vaig començar a l'any seixanta vuit, seixanta i nou, i va ser una mica una gran desil·lusió, perquè era molt "los antiguos ropajes" (...) Quan vaig acabar Belles Arts a l'any setanta dos, estava cansada de la pintura, del cavallet, del "cuadro" i de la "modelo" i de la pintura a l'oli (...) per això vaig fer la peça "Natura Morta" en la que posava en evidència els bodegons, les natures mortes (...) Va ser lo primer que vaig fer. I això era al final del setanta dos. Hi havia un text que deia que se tenia que mirar el cel de mati, al mig dia i al vespre, i fer-ho a la primavera, estiu, hivern i tardor. I el Cirici en contes de llegir "Natura Morta", va dir: oh!, què genial, es una platja!

Sort que vam tenir del Cirici, perquè va ser l'única persona que escrivia, i que deia que això estava passant, perquè sinó no haguéssim existit (...) A partir d'allà, (...) amb el Pep Domènech, vaig començar a formar part de Sala Tres, del grup que definia les exposicions. En aquell moment estava bastant lligada a Comediants - del principi- al final dels seixanta, setanta dos. Llavors el Bigas Luna, que encara no era cineasta, va fer un muntatge a la sala Vinçon, pot ser va ser el segon muntatge o el tercer, vull dir acabava d'inaugurar-se, (...) Els va demanar -als Comediants- que entressin, mentre les persones s'anaven mirant les coses, anar-los d'alguna manera mirant, o intervenir sense molestar, a ver quina era la reacció dels visitants (...) Després vaig fer a la sala Vinçon "Naturaleses naturals, naturaleses artificials" i ja vaig conèixer a la Vicky Combalía, al Jordi Pablo, a tot el grup, al Ferrán García Sevilla, al Utrilla, i tot això.

SL -¿Per què et vas interessar per les propostes més experimentals? ¿Per què deixes la pintura?

FM- Lo de deixar la pintura va ser una acció passional, vull dir, estava farta. Vaig agafar aquesta altre tipus de llenguatge d'una manera totalment espontània, perquè no existia per mi el conceptual. Pensa que a la biblioteca de Belles Arts lo més avantguardista era una revista que deia "Art International" que hi havia el Pollock, el Rodko, pot ser el Pop Art, però

això era lo màxim. Jo vaig fer això d'una manera revulsiva contra lo altre, la "Natura Morta" va ser una cosa revulsiva, i lo de les "Naturaleses Naturals, Naturaleses Artificials", ja em vaig ficar en un altra idea. Per exemple, des de Fidiàs fins a Chillida, el artista, agafa una pedra i la converteix en un obra d'art, i jo en això no estic d'acord. Llavors, això era agafar uns materials de la naturalesa i mostrar-los sense cap mena d'intervenció (...) Una cosa et va portant a un altra, vull dir, es como la vida mateixa, es una cadena, i com el pensament. Tu vas llegeixes una cosa i te obre un altra, i un altra, un altra. Això és exactament igual. Has d'anar fent una cosa d'erera un altre. A més no pots saltar coses, si és autèntic. Si no ho fas per vendre, si no ho fas comercialment. A mi no me interessava ser una persona molt famosa, coneguda. Si m'estimava la meua mare ja en tenia prou. I viure d'això tampoc, perquè ja podia viure. Jo feia l'obra però l'obra també m'estava fent a mi. És en aquell sentit vital en què m'expresso. El fer et fa (...).

SL -Consideras que van existir elements comuns entre la teua obra i els pioners del art experimental dels anys setanta, com per exemple Marina Abramovic o Vito Acconci?

FM- Ho desconeixia completament. A la sala Vinçon va ser quan jo vaig conèixer a les perosnes d'aquí que també fèiem coses rares, diguéssim. Però jo no sabia que hi havia el Walter de Maria, jo no ho sabia.

SL –Sí. Alguns critics han relacionat la teua obra amb el Land Art

FM- Aquestes classificacions son molt americanitzants. Per exemple em van dir hi ha un tio que va fer una espiral al mar. Llavors clar, jo vaig pensar: una espiral. I al cab del temps quan vaig veure aquella intervenció amb aquella espiral amb el camió i tal, clar, el Land art utilitzen la naturalesa com a suport. Com un pintor agafa una tela. En canvi, jo treballava la naturalesa per ella, pels seus elements. Les traslacions té una idea diferent (...)

El Land Art té un altre sentit per mi (...) En el meu cas és agafar la naturalesa per explicar que la naturalesa existeix, que la naturalesa és natural que llavors, el cos humà s'hi relaciona com a cos humà. Las imatges del zoo estan engabiats uns animals com animals, no com a esser socials. Clar, es lo que jo dic sempre no és que nosaltres son naturals, és que nosaltres som naturalesa. Nosaltres estem acostumats a la nostra societat capitalista i competitiva de primer, segon, tercer, quart i, en realitat, tot no és primer, segon, és de més superficial a més profund.

SL - Com expliques el canvi en l'àmbit artístic que es produeix a finals dels anys seixanta a Catalunya?

FM- Jo no m'ho explico. Això va ser una corrent que va passar. Molta gent que feia coses han desaparegut. Jo era l'única persona que venia de Belles Arts. Llavors jo ja portava un camí, en que per mi el important era el fer artístic. Llavors hi havia tot el grup del Institut Alemany, on hi havia tots el marxistes, i tot això.

SL - Però tu no hi eres a l'Institut Alemany

FM- Jo no hi era perquè jo no estava en aquest discurs. Llavors amb el Jordi Pablo vaig conèixer el Joan Brossa perquè un dia vam anar a veure el Brossa, i el Brossa va començar a treure objectes -i la sardina amb el tap de suro- i es vam quedar! I vam dir: escolta però és

que aquest home és fantàstic lo que fa (...) El Jordi i jo enseguida ens vam entendre perquè veníem de la morfologia, del estudi de la forma, no del camp de la imatge. El conceptual és la imatge que, és clar, llavors els americans de seguida se hi agafen perquè els son els reis de l'imatge (...) de la publicitat i del cinema, del llenguatge de la imatge. I el Jordi i jo ens van ajuntar perquè veníem d'aquest món antic de l'Acadèmia clàssica, de la pintura, el dibuix. I, es clar, en aquell moment en quant a la pintura, hi havia tot allò de la Nova figuració que ja s'estava descomposant i el Tàpies, com sempre. Sempre emprenyat amb tothom perquè allò va començar a tindre força. Clar, perquè ell no vol ser el primer, ell vol ser l'únic, o volia. Es va empenyar amb el Brossa, amb el Cirici, amb el Xifra, el Rabascall, amb el Muntades. Tota aquesta generació que va marxar, va marxar perquè aquesta persona tenia tant de poder que tenies que marxar. Tenia les riendas.

SL - Però entre volsatres i ell hi havien moltes distàncies?

FM- Sí, però en la Fundació Miró -que hi va haver aquell Espai Deu- va vindre la Teresa Tàpies, i diu: no, això l'Antoni ja ho havia fet al trenta sis (risas). Sempre havia fet ell ja tal. També ens diu: em fareu un rebut. I diem: es que no en fem de rebuts. No fèiem rebuts d'entrega d'obra, de res. Ja estava tot en contra d'obra. I l'artista mateix és feiner. És una persona que fa feina, fa una feina diferent de fer sabates, però fa una feina. Aquesta cosa sublimada de l'artista, i creador. Oi! aquesta paraula, ara els executius son creadors, els informàtics són creatius, els dissenyadors son creatius. Tothom és creador. De creador no hi ha res. Manipuladors, transformadors, lo que tu vulguis però de creadors no. Tu no t'inventes res. Ni els artistes són creadors. Son gent que fa feina (...) que serveix d'aliment de l'esperit d'ell mateix i de la societat.

SL -Es pot dir que a l'època hi havia dos grups: el Grup de Treball i el grup associat a l'exposició "Què fer?" Uns eren més marxistes, i uns altres...

FM- Sí uns eren més teòrics i nosaltres eren més pràctics. I dintre d'aquest pràctics era tot completament obert

SL -Però vol dir que vosaltres no teníeu una actitud polititzada?

FM- No, jo no tenia una actitud polititzada. Home, vull dir, tenia la meua idea de la societat en la que estava vivint però no. Com explicar, no era activista. A nivell personal, diguéssim, jo vaig estar interna en un col·legi dos anys, i en allà em vaig dir: Fina no et tancaran més. I es clar que hi havíem els grisos a la universitat i tot, però jo vaig dir no em tancaran ni a presó, ni a manicomi, ni asil. Vaig entendre que a mi no em podíem tancar.

SL -Què penses del context *contracultural* a Barcelona als anys setanta, en refereixo, als còmics de Nazario, els concerts de Pau Riba, aquest ambient *underground*?

FM- El fenomen underground sí que tenia a veure amb Europa i molt més amb el moviment hippy dels Estats Units de "flowers in your heart". Per exemple el de Vinçon, ell i varia gent, diguéssim, de la burgesia catalana, que havíem agafat una furgoneta i s'havien travessat els Estats Units. I a Eivissa hi havia els hippys, es fumava marihuana, i vull dir, això sí que era una cosa. Per exemple, la música d'aquí del Sisa, i a Anglaterra hi havia el Incredible Street Band, era una cosa que ja era tot una taca d'oli. Els viatges a Kathmandu, el Kamasutra. Tot això estava al món en aquesta època.

SL - Creus que la seva obra i aquest ambient es pot englobar en un mateix context artístic?

FM- Jo crec que no. A mi lo que em defineix es que jo enganxo la naturalesa i no la deixo fins al final. Perquè continuo vivint a Cadaqués i no a Nova York. Estic vivint a dintre, perquè la necessito per viure.

SL -A l'acció "Zoo" hi havia una reivindicació dels drets dels animals que era molt innovadora per aquell temps.

FM- Vaig començar a intuir que el ésser humà no es relacionava amb la natura d'una manera innocent, sinó que la manipulava. Se'n feia amo. Llavors em vaig donar conta que el ésser humà, que les persones, manipulaven als animals. En els zoològics o els circs hi ha una manipulació que sembla cultural. Va començar amb els anglesos, els colonitzadors que anaven a l'Àfrica, a la Índia, per exemple, agafaven un lleonet. Llavors el primer que va existir al món va ser el zoo de Londres. Aquí va començar tot el procés de com nosaltres intervenim en aquest medi pel nostre propi profit. Jo tinc una sèrie d'escrits que es diu llistats. No hi ha cap discurs, diguéssim, cap text. Hi ha un llistat que comença: explotació minera, explotació agrícola, explotació agropecuària, explotació porcina, explotació petrolera, explotació diamantina, explotació forestal, explotació...és acollonant, tot és explotació (...) L'ésser humà s'ha relacionat amb la naturalesa explotant-la, exercint el seu poder (...) Hi ha hagut altres èpoques en què el ésser humà sí que ha format part de la naturalesa, que no ha sigut una cosa d'explotar tant, tant. Abans encara teníem una relació màgica amb la naturalesa perquè tu veies que l'aigua sortia de la terra (...) Estem excèntrics, llum d'aquest centre, estem llum de la naturalesa.

SL - Llavors en Zoo, hi ha una intenció de expressar una nova moral?

FM- Bueno, era una denuncia. Aquest discurs, vull dir, veient-ho -ja ho veies- no calia que jo el digués.

SL -En aquest sentit, què pensa de les accions en què Jordi Benito mata un bou?

FM- No tinc opinió. No et puc dir. No sé, és que el Jordi tenia un altre diàleg. El seu era una cosa de la vida i la mort. Per a mi el Jordi era l'etern adolescent que sempre estava "tentando a la muerte". Ell estava més lligat a la mort.

SL - Les seves accions sempre eren molt tenses?

FM- Sí, perquè era com el joc. Això lo estimulava, el feia sentir viu suposo.

SL - En Sabadell hi havia el Grup Gallots als anys seixanta, i havien fet una pintura d'acció. Es pot entendre als conceptuals com una continuació dels Gallots.

FM- Els Gallots van existir però aquí encara no se sabia. Van fer una acció a la plaça Catalunya que van tirar tot un rotllo de paper i van deixar unes quantes gallines amb les potes pintades i pla, pla, pla als anys seixanta. Però era com visto i no visto, com si no existís, i quan vam començar la Sala tres van que a Sabadell hi va haver això, que eren els nostres germans o els nostres pares. Llavors sí que es va començar a revaloritzar els Gallots, però ja tothom pintava o fèiem altres coses.

SL - Hi ha una mena de contacte...

F.M- Sí sí que va haver-hi contacte perquè els vam fer existir d'alguna manera.

S.L - Ells havien desaparegut...

FM- Havien desaparegut i el que van fer s'havia esborrat en el temps perquè no havia tingut cap mena de difusió, ni de res.

SL - Assumpta Bassas relaciona la teva obra amb...

F.M- El feminisme. Sí perquè ella és una feminista radical. Jo he nascut seient dona i hi ha coses com "Standard", però si jo hagués sigut home també la hagués pogut fer la peça de l'home Standard. L'home Standard, li treus que el tio ha de pensar, tan importa si és maco, si és intel·ligent, lo que ha de fer és guanyar peles (...) A Catalunya les mestresses de casa eren les que tenien tots els cales, les que movien els diners de l'empresa o de la botiga o del comerç. Les dones aquí eren molt importants perquè hi ha aquest dret foral català que lo que és de la dona queda de la dona (...) per això les filles aquí, les dones tenen propietats, tenen cases, tenen terres, tenen empreses... a Castella, a Espanya, totes les propietats de les dones quan es casen les perden i passen al home.

4. ENTREVISTA A CARLES SANTOS

Esta entrevista se realiza en el Laboratorio de Arte de la Facultad de Geografía i Història de la Universidad de Barcelona, el día tres de marzo de 2013. Colabora el Dr. Pere Salabert.³⁹⁶

S L-Em podíia parlar d'alguna obra de Jordi Benito.

CS- Sí. Quan va robar un cos al cementeri i el va serrar en dos trossos i el va posar en dos caixes, que no eren un ataut. I quan va arribar a París van trobar un cadàver (riure,) i entonces, el Francesc Vicens -que em sembla que estava de director de la Miró- li va agafar un atac. A París en un cadàver, sent ell president de la Fundació Miró. El Benito tot això ho va previndre - l'emprenyament del Vicens- el desitjava. Ell ho va integrar tot i va dir: no volies una obra meua? Ja la tens, aquí està.

SL-Aquesta obra la van censurar.

CS- Home! van agafar un camión i van tornar a carregar, i van arribar aquí, i después va durar anys l'asunto de la policia, vull dir, que van denunciar no sé quin poble era .Ho explico no per l'anècdota - ja ho sé que és una anècdota- però perquè és molt Benito. Dins del món de l'acció és molt raro un tio que s'atreveixi a anar a la nit a un cementeri. Aquí va començar l'obra: al cementeri. Era una dona i es va fer seca. Quan anaven a la casa d'ell, estava allà la senyora partida en dos trossos. Al final va acabar como el rosario de la Aurora. Però, vull dir, tot això és Benito.

PS- Però, en canvi, quan va venir aquí, va haver un moment en que un dels estudiants li va preguntar per l'obra en la que es clava un clau a la mà i va dir: però tot això és molt perillós. I ell va dir: sí, però no tant, perquè jo tenia un metge que m'indicava per on havia de passar.

CS- Sí, però la mà no li va quedar bé.

PS- Però ell no ho va dir.

CS- Ah! perquè ell era així. Si la haguéssim tallat el braç, ell hagués dit: bueno, total en tinc un altre (risas). Això era el Benito. Bueno, en el fondo, la forma en que va morir i com va passar por al vida, per dir-ho, és molt Benito també. En el fondo, l'obra d'ell també hi havia una part diària de autodestrucció. La relació amb l'enfermetat que tenia. Ell va fer un compromís amb l'obra absolut. I la seva vida era la seva obra, i quan es va acabar la vida es va acabar l'obra. Va ser un artista, diguem, consegüent amb els seus plantejaments. Ell va

³⁹⁶ Como ya he advertido, la entrevista ha sido transcrita siguiendo su reproducción de un modo literal, por ello incluye palabras propias de la variante dialectal de la zona valenciana, y castellanismos propios de las expresiones orales.

pertenèixer a una generació i va sortir disparat, i va estar disparat contínuament disparat, sense privar-se de res. Quan ell volia fer una cosa la feia. Hi havia tot un procés d'autodestrucció que ell assumia i els amics també, ningú l'anava darrere. La seva dona era metge. Ella és la que en sap més. Perquè ell se la estimava molt. Però jo no he vist res sobre el Benito. De vegades, preguntes a artistes conceptuais d'estos d'ara, que estan molt empollats i no sabem qui és.

PS-Sí, això és molt desgraciat.

CS- *En la cultura nostra passa això perquè tenia este punt negatiu i camicace. Era un tio que anava de cara a la mort. Donde està la mort? allà enfoca. No comencen a fer així, anem directes allà. I ell va morir, per el que tinc entès, va apareixer mort sobre una taula que estava assegut escrivint o debuixant, i portava com dos o tres dies. No tenia demasiades relacions en ningú i tot plegat.*

SL- Les vostres obres eren grandiloqüents.

CS- *Sí, amb ell sempre anaven "a lo grande". I els toros penjats, dissecats. Va haver un que no em va avisar, i no em va fer gràcia. Però amb això no pensàvem igual però. Va posar un toro a la Miró també i el va enverar i estava el toro tranquil i, llavors, surt ell i va cap el toro i li fot un tir al cap i el mata. Allà al mig de tota la gent. Bueno, vale, l'efecte d'això estava, però, jo això dels animals el tinc col·locat d'una altra manera.*

SL- No estaves d'acord?

CS- *No, no, però ell sí.*

SL- Això de matar un toro com part d'una acció, ara mateix, seria impossible. Però en aquell moment no hi havia cap prohibició.

CS- *Es que ell ho va fer sense avisar. Els de la Miró també es feien els locos. Perquè el lio aquest sense autoritzar, i a més hi havia perill perquè ho va fer en mig del públic. Hi havia gent prenent-se una copa i el toro per allà pasturant i es quan surt i li fot un tir al cap i el mata.*

PS- A ell no li agradaven gaire les explicacions, més aviat eren les accions, que ja explica massa (riure).

SL- Ara parlem del seu treball. Quan va decidir ficar-se al món de la música?

CS- *Bueno son aquestes manipulacions familiars. El meu pare i un germà del meu pare tocaven el piano. Aquestes històries. I als cinc anys vaig començar a tocar el piano i bueno eren els anys quaranta.*

S L- Des de petit tenia clar que volia ser pianista?

CS- *No, jo no sóc vocacional, que ja me està bé. Es una posició molt tranquil·la i a vegades dona una certa objectivitat. El Benito era molt més vocacional. El Benito es va exhibir. La seva obra era les vint-i-quatre hores del dia. Jo sóc més difícil de detectar. Si no ho dic ningú se entera. Els meus comportaments no son vocacionals que, torno a repetir, es una bona posició.*

SL- Prens una distància

CS- Prens una distància. Però això no vol dir que, d'alguna manera, no hagi estat tota la vida.

SL- Sí, et vas dedicar des de sempre.

CS- Dins de la família hi havia aquest elements. Per aquella època, el meu pare era metge, el meu tio era farmacèutic i era gent que feien tot el possible per llegir, treien llibres de baix terra. Jo els vaig valorar molt més ara, diguem, quan m'he fet més gran que no a la època. Jo, per exemple, tenia catorze o quinze anys, i tenia al faristol del piano tota l'Escola de Viena, al Webern, el Schoenberg. Estava molt bé perquè era una cosa que la podies mirar amb una certa distància perquè era una locura, inclús, ara vas al conservatori i preguntes pel Opus 27 de Webern i res. Igual que si vas a l' Institut del teatre i preguntes per Benito, i no respondran.

PS- Sí, es que entre els artistes és així. Et mors aleshores diu que t'has mort i que has fet moltes coses i tot, però tres dies després ja no se'n recorda ningú. Som una cultura suïcida.

CS- Devoradora, que devora i destrueix. Bueno havia aquí en aquella època el Cirici Pellicer, per exemple.

PS- Sí, va ser un impulsor molt important.

CS- Ell va començar a apoyar una determinada manera de fer les coses. I va amb l' ideologia. El Cirici, per qüestions generacionals, podia haver-se quedat amb ells "Tàpies" i amb els "Guinovarts" i també ho va fer, però va donar molta cancha.

PS- Sí, i això va ser bo, això va ser bo. Ell tenia les seves preferències ideològiques i tot el que es vulgui. Està molt bé.

CS- Hi havia Serra d'Or. Ell va tindre molta tela escrita.

PS- Jo li havia cometat al Jordi -un dia que era a casa- alguna cosa de Cirici, i ell em va rectificar: no, no, això no era així com ell ho deia, això era així. Es que Cirici, també, a vegades, fabulaba una mica.

CS- Sí, però va caure bé, va caure bé. Era un bon moment.

PS- Sí, absolutament.

CS- Ell va començar a parlar de un tipo de cultura que des de aquí era molt difícil de detectar. Ell hi havia parlat de tot el Conceptual, i totes les coses d'acció, i teatre musical. En aquell moment hi havia una burgesia catalana que, ara vol futbol, però abans sabien qui era el Benito.

SL- Es refereix a *Dau al set*?

CS- Dau al set, el Club 49, tot això. En aquella època hi havia un gruix importat culturalment. Jo crec que pot ser més interessant que ara.

SL- Es pot dir, llavors, que aquest moviment dels anys setanta es com un continuador de lo que havien fet *Dau al Set* o *el Club 49*.

CS- Sí, eren los mateixos. Era la sombrerería Prats aquí a la Rambla Catalunya, i els Gomis, i La Ricarda. Jo vaig entrar en això a través del Brossa, i vaig fer una música para un curtmetratge que havíem fet amb el Portabella "No conteu amb els dits". Musicalmente parlant en aquella época sortia el Stockhausen (...) i això ho portaven. Ho contractaven, van arribar a omplir un avió especial i van portar al ballet del Cunningham, que no havia ballat a Europa encara. Van portar el John Cage (...) segons la gent d'aquella época era una cosa tan estranya que ho van censurar. Entonces, es va fer allà al al Prado de Sitges. Van alquilar dos dies. Havia el Cage, el David Tudor, tota la plana mayor, que encara no eren coneguts a cap puesto. Això era una burgesia catalana que se gastava els diners en això.

SL- I en aquesta ocasió es van conèixer Cage i Brossa.

CS- No es van caure bé, perquè, més o menys cada ú, va pressentir com era l'altre.

SL- Vostè va dir, eren el mateix però en llocs diferents

CS- Eren la mateixa (persona) en dos cultures totalment diferents. Per exemple, el "Silence", això ho puc assegurar, el Brossa ho va adelantar en vint anys. En una obra de teatre ho té. Parava la obra durant deu minuts de silenci, en allà. Jo ho he fet. Vaig armar-ho fa al Lliure fa tres o quatre anys. De vegades això de qui ha sigut primero... però marcaven coses molt semblants. I té molt de mèrit per part del Brossa perquè estava aquí i aquí molta informació no havia. En canvi, ell estava a Nueva York i ho feien ells. A més ells tenien de tot. Aquí en aquella época no hi havia res. No hi havia res però a mi m'ha anat molt bé. Vaig aterrirar al Club 49, tenien un conjunt musical, se estrenaven les obres i era allò que en aquell moment a Europa...No feem repertori, feem creació. Se li encargava una obra al Nono, i se estrenava l'obra del Nono, vull dir, coses insòlites que ara ja no te les pots ni imaginar. Un tipus d'ingeni total. On esta esta burgesia catalana? Està desmuntada. El que passa és que les coses també tenien un altre valor. Hi havia coses molt interessants, però ara es consumeixen d'una manera menos transcendental. Nosaltres tot allò ho van transcendir molt, perquè era lo màxim. Tota aquesta Vanguardia americana va tindre un...i el Benito era molt sensible a això.

SL- Perquè ell no va viatjar però vostè va viatjar molt. Als anys setanta va estar als EEUU i va conèixer allà tot l'ambient.

CS: Sí, jo vaig viatjar molt i ell no va viatjar gens. Sí, vaig estar cinc anys i mig voltant per allà. El Benito no, era territorial.

S L- I tot aquest món de Estats Units com ho va percebre? Què va a absorbir i portar aquí a Catalunya?

CS- No, no per portar-lo, era per conèixer. Això de la Vanguardia és una historia a part.

SL-No li agrada la paraula *Vanguardia*?

CS- La paraula és complicada. Se ha anat devaluant. Significa tantes coses o no significa res. Però en aquell moment, la Vanguardia americana a mi em va fer gràcia i vaig anar a veure-

la. Jo estava molt influenciat pel Brossa i ell ho va entendre bé, que marxés. Hi havia una connexió. Va haver un "Catalan Power". Hi va haver un moviment. Molta gent.

SL- El context era diferent als Estats Units, allí la gent era més lliure i aquí estava el franquisme.

CS-Sí, aquí estava el franquisme i tenies que anar a sentir els quartets del Schönberg a casa d'un senyor que els tenia i que els havia comprat a París. Es com si anessis a una reunió de Comissions Obreres. Podia vindre la policia en qualsevol moment. Allà era un moment de gran llibertat, tot funcionava. I el art és l'art vida i això és el gran enunciat. Llavors tothom pot fer art, no només els artistes. Què és un artista? L'expressió artística esta a l'abast de tothom. Era curiós de ver. Allà van respectar molt que una persona fes una cosa simple, i no tenia importància que si és millor o pitllor, això no interessava. Lo que interessava és que una persona s'expressava com volia. Entonces, feien reunions als lofts, els famosos lofts. I anava la gent allà i entraven allí i podien durar deu hores, xerràvem, s'alçava un i feia no sé què i el Cage.

SL-Esther Ferrer reconeix a Cage com font d'influència. Se sentia a prop de ZAJ en aquell moment?

C S: Jo no. Coneixia molt bé al Hidalgo i al Marchetti. Però sí el ZAJ estaven molt directes amb el Cage. Eren de Madrid, però havia bona relació.

SL- Perquè van col.laborar amb el Club 49.

CS-Sí, repartien condons a la porta de les esglésies (riure). A les set del matí s'anaven a la porta de la catedral.

SL-Vosté va ser un dels fundadors de El Grup de Treball?

CS: Pues no me'n recordo si vaig ser fundador. El que va portar el pes de tot va ser el Mercader. El Mercader ho té tot ordenat i

SL- Hi havia molta gent que entrava i que sortia. Com s'organitzaven les coses?

CS- No era un grup que treballés amb una línia determinada, i que hagués una connexió entre tots. Al contrari, era molt lliure i en molts casos teníem problemes, inclús, ideològics.

SL-Éreu tots d'esquerres?

CS-Tots érem d'esquerres però hi havia moltes variants. Havia el PSUC sempre en aquella època era lo que havia més i ens manifestàvem, o ens reuníem a l' Institut Alemany de l'època. Después se li va fer un gran homenatge en aquest senyor perquè se la va jugar bastant. Perquè fèiem cada reunió que al final ja no eren de ni del Grup de Treball. La cosa ja anava per altres. Tota la gent que feia algo, o sentia alguna cosa, estava d'alguna manera dins del Grup del Treball, o del band més o menos incrustat, o simplement a distància però venint a totes les conferències i assemblees. Es fèiem coses. Jo per la edat que tinc a lo millor no me entero, però en aquella època sí que anava a mort.

SL- Què feia Benito en aquestes reunions?

CS- *El Benito entrava i sortia. Era molt d'esquerres però distanciat. Hi havia un altre grup més polititzat. Es tractava, per exemple, de fer la cartellística de la Assemblea de Catalunya Quan els del PSUC i CCOO veiem un cartell dels nostres van, van... perquè ells feien aquells tipus de el realismo socialista. Aquells cartells amb l'obrer treballant i un nen en un pa a la mà, aquest tipus de coses. Nosaltres fèiem una cosa millor, sofisticada sobre el llenguatge. Hi ha uns quants cartells que es van fer, i això el Mercader ho té.*

S L- Com aquell de "Repressió, repressiu" de Solidaritat obrera?

CS- *Sí, vam tindre com una il·lusió. Allò de col·laborem. El que passa és que poguessis fer amb a l'art la part política, continuem igual. La part política no ho entenia això. Així i tot vam aconseguir fer uns quants cartells.*

SL- L'art era una plataforma per fer un canvi social?

CS- *Nosaltres pretenien, però ja has vist que no. Nosaltres vam lluitar i ens vam enfrontar amb el Tàpies. La polèmica aquesta i aquest, després de mort i tot, no ens ho haurà perdonat, perquè era així, reconcentrat.*

SL- Però aquella polèmica a la Vanguardia, vos va donar una mica de visibilitat, oi?

CS- *Home i tant. Vam sortir allò a muerte. El tio no va tardar ni deu minuts en contestar.*

PS- I vau tenir relacions en l'Arnau Puig en aquella època?

CS- *Sí, però no masses. Una mica a través del Brossa. Ens el trobàvem pel camí però però no va ser una de les persones que...*

SL- Em pot parlar de la experiència amb *Els cent tretze membres de l'Assemblea de Catalunya*?

CS- *Vam estar una temporada a la presó. Aquí a la Model. Era una assemblea de les que fèiem el diumenge. Teníem un cert hàbit, havia servei de seguretat, però aquell dia ens vam relaxar o lo que fos, i ens vam agafar. El Portabella estava. Estàvem a la mateixa cella i tot. Ens vam fer un tipus de estar junts. Hi va haver molt gent, gent del govern català. Aquell era un projecte d'un parlament. Dalguna manera aquí era el Grup de Treball.*

SL- D'aquesta experiència es ón surt l'obra de *Recorreguts*?

CS- *Sí. Es va posar en marxa també. Vam fer tot el que podíem. I vam estar tres o quatre mesos i a la presó el temps no és igual, a més que no saps què faran, com reaccionaran. A pesar de que havia gent important i que era difícil...no era tan fàcil.*

SL- A aquesta època hi havia una certa ambigüitat legal. Per una part hi ha mostres d'art en les que es presenten obres amb un contingut antifranquista i no passa res, i després per un altra part, vostè està tocant a Steve Reich i li van parar el concert.

CS- *Bueno, el van parar perquè si no me paràve .estava preparat per estar hasta el dia següent. L'obra es pot fer. La pots fer durar tres dies o tres hores o tres minuts. Jo vaig*

aterritzar allà i em vaig posar a tocar i va passar una hora i mitja, i jo ja no parava. Són vuit compassos, em sembla. Llavors d'aquella van decidir treure'm de la sala. Veníem tots preparats d'aquí i vaig tornar entrar, i vam convocar una assemblea. Era un pretexte perquè es reunisques molt gent. Unes coses que fèiem molt a la època. Per fer la assemblea va vindre gent políticament de més calat. No eren artistes eren polítics (...) Hi havia unos de ETA que també ens insultàvem que ens dèiem burgesos. El Benito estava llum d'això.

SL-Però a l'acció de Banyoles en la que vostè li va posar barro a la cara, hi havia una crítica al franquisme.

CS- Sí, que casi es mor. Amb el Benito sempre estaves al borde. Jo veia que allò passava i no respirava i no daba senyals de vida. Al final vaig prendre jo la decisió i -en una pala- li vaig treure tota l'arena. Tenia aquesta relació amb la vida tan precària.

SL-Però havia una lectura política.

CS-En aquesta cosa així més directa ell estava d'una banda. Ho tenia clar. Però, per exemple, ara l'Assemblea de Catalunya no se la hagués ocorrit.

SL- Vostè creu que el context del Grup de Treball està a prop de l'ambient de la Barcelona underground, que inclou els còmics de Nazario o els concerts de Pau Riba?

CS-Em sembla que no. Eren dos coses diferents. Natros érem més minoritaris. Al Pau Riba li parles del Cage i no sap qui és. I musicalment, li dius que ha de estar tres hores en silenci... Coincidíem en idees generals. Evidentment no hi havia ningú de dretes però hi havia molta gent que no era de res, que també son perillosos, segons com, perquè no son de res i, en els moments determinats, son de algo. I aquest algo ja sabem de qui algo era. I era una època en el que el franquisme ja patinava. Personalment, no sé molt d'això. Ho veia, però no me'n vaig aproximar molt (...) Però jo crec que hi havia molt de respecte mutu.

SL-El contingut polític i transgressor de les obres dels anys setanta de cop i volta, va anar desapareixen. Creu que després de morir-se Franco, va haver una decepció d'alguna manera ?

CS- Per la decepció era una mica prompte. En aquell moment havia un interès i una inquietud per saber què passaria. Tants anys vivint així. Què fas? Jo crec que era un altre tipus de coses. En aquell moment, les coses que fèiem amb el Portabella, que agafàvem documents, anàvem al País Basc, a ver presos polítics que estaven fora. Anàvem una mica remenant. Jo estava una mica entre la història de Nueva York i aquesta cosa molt real, d'anar ensenyant tot lo que se podia ensenyar de tot lo que havia segrestat el franquisme. Descobrir personatges i gent que havien estat en clandestinitat i fer los parlar. Aproximar-se a ells i fer documentals, hi havia bastants. El Portabella fa bastant cosa en aquest sentit. Hi ha una que es diu "Informe General" que, d'alguna manera, va ser un encàrrec que va fer el partit comunista italià al PSUC. Era una mica entre recollir lo que havia i, per un altra part, era el, d'alguna manera, previnfrè el que passaria. A on anàvem, què fariem, on aniríem a parar, què seria de l'Assemblea de Catalunya, i del 11 de setembre, es celebraria?. Es comencen a treure aquestes festes al carrer que estaven clandestines. I aquí ja van començar els desenganys. Però va sortir alguna cosa interessant. La gent s'atrevia a fer cine. La censura ja havia baixat bastants punts i es podia fer alguna cosa. El teatre Lliure va començar a fer

Bertolt Brecht. Es va començar a fer un repertori d'un teatre normal francès. A França sempre hi ha un grau més. Sempre hi havia una fascinació. La prova és que tots parlàvem francès en aquella època. En aquella època la cosa era poder anar allà i comprar llibres, pel·lícules, discos. Jo crec que la sortida del Teatre Lliure va ser un fet importantíssim. Això ja era anar consolidant. Ja no són manifestacions d'un artista que fa una cosa. Això ja és un altre llenguatge. I fer un Shakespeare en català.

PS- Gràcies a l'Escola d'Art Dramàtic d'Adrià Gual i al Ricard Salvat, perquè en aquella època nosaltres en parlàvem de l' Institut del Teatre. I és d'allí, d'aquesta escola, on va sortir el Lliure, per això té la seva importància tot això

CS- Màxima importància.

SL- Es pot relacionar el fet de que Catalunya estigui pròxima geogràficament a França amb aquesta explosió cultural tan diferent a altres llocs com per exemple Madrid, Galícia o Andalusia.

CS- Home, França va ser, durant el franquisme, el punt de referència. La majoria dels exiliats. El Carrillo estava allà. Allà funcionava tot i tenien ajuda de la Unió Soviètica i del Govern francès. La posició estava allà. Jo anava en moto i portava papers. Vaig passar moltes vegades. A París vaig passar moltes èpoques. Nosaltres vam gastar una quantitat d'energia enorme per aconseguir qualsevol cosa.

S L- Llavors s'havien complert els objectius?

CS- Bueno, sí, vam fer el trajecte normal i jo crec que lo que vam fer està bé que se tingué en compte i que se valore com s'ha de valorar. Però canvia molt el tipo d'artista d'aquella època. No té res a veure amb en la manera de fer las cosas ara. D'això hi ha pocs documents d'aquests. Esta tot per documentar. Jo tenia una foto del Chiqui, l'últim afusellament. Van afusellar a tres o quatre aquí i un altre a Tarragona. Ho hem vist això, es fusilava gent aquí!

SL- Per això a mi em sorprèn que vosaltres no tinguéssiu por?

CS- No. T'havia tocat aquesta època i anàvem fent.

PS- Això feia que els artistes estiguéssiu involucrats, no amb lo vostre amb lo que fèieu, sinó amb la societat, amb el moment, amb la ideologia.

CS- No tots. També hi havia aquest que: un artista és un artista, un artista ha d'estar més per damunt.

SL- L'interés de Jordi Benito per la música, especialment per Wagner, té a veure amb la estreta relació que mantenía amb vostè.

CS- No sé, eren molt amics i tenien una bona relació. El Brossa també necessitava a Wagner a tot hora, però ell en la música era així, de tres o quatre coses. Ell, per exemple, tot el procés de la història de la música no li interessava gens. Ell volia això. Què és això? Això és Wagner? Pues a mi me va, i s'ha acabat.

PS- Em penso que va ser el mateix Jordi Benito que li vaig fer una pregunta. Li vaig dir: ¿què opines de la Fura dels Baus? I em diu: jo em penso que els artistes més interessants en aquests moments a Espanya són el Carles Santos i el Marcel·lí Antúnez. Què opines tu? Jo vaig estar d'acord. Els artistes destacats en aquell moment amb una certa mobilitat, una certa projecció en aquest aspecte.

CS- Tocàvem disciplines diverses.

PS- Oberts a totes les possibilitats, i això és important. És molt interessant això. Ara no sé si estas en plena activitat o no fas gaire.

CS-Jo sí queestic. Joestic en actiu. L'última així, amb gent més jove que jo -que podrien ser fills meus- és un grup que es diu el Cabo San Roque. Son raperos i inventes instruments.

PS- Ho he llegit en algun lloc.

CS- Ara ens ananè a Mèxic. He tingut que conviure amb ells molt. Dos anys que portem així disfrutant molt, no només musicalmen. He descobert coses que no sabia i, després, també he fet un esforç en deixar de saber moltes coses que sabia (riure).

P S- Això és molt important (riure). De jovenet un mestre m'ho va dir això i no m'he oblidat mai. El més important no és recordar és saber oblidar.

C S- Hi ha coses que de vegades te penses que vens d'uns anys, de fer coses que són importants, i veus que ells ho relativitzen d'una manera justa. Sí, tenen tota la raó. Per a mi això era importantíssim i resulta que per ells no ho és. I clar en aquest sentit representen una majoria. I no discutixen per aquestes coses, però discutixen per unes altres. Hem tingut que trobar un llenguatge compartit i poder disfrutar de les mateixes coses. He vist que ells s'interessen per coses que, a lo millor no sabien, però a lo millor lis expliques i deixa de interessar-les automàticament. Son molt durs en eixe sentit i jo he tingut que fer un esforç.

PS- Has après molt segur.

C S- Tot el que em parlat aquí és pecaminós. Això per alguna persona jove po no sentir-se b. Jo m'he tingut que situar als anys quaranta, quaranta e cinc, i em començat a parlar de l'època Benito, als setanta, que és una cosa que té els seus perills, perquè inclús diem coses que son veritat, inclús, l' interpretació que puguis fer, és certa, està desgastada. Està desgastada pels anys i per la utilització que tu fas.

PS- Però és inevitable això.

CS- Sí, però segons amb qui vas és evitable, aparentment evitable. Jo he notat que refresquen, tenen aire condicionat, no sé que porten però estan més frescos.

5. ENTREVISTA A GARCÍA SEVILLA

Esta entrevista se realiza en el taller de García Sevilla en Sant Just (Barcelona), el treinta de marzo de 2013, y es registrada en video.³⁹⁷

S L- Vostè va desenvolupar un corpus teòric més desenvolupat que la resta dels artistes conceptuals?

GS-Jo era estudiant del Departament de filosofia. Wittgenstein i els altres neopositivistes per mi eren els Papes del moment. Com Popper i moltíssima altra gent més. Recordo que el aquell temps donava classe Ruber de Ventós i Eugenio Trias i sempre s'armaven uns debats súper interessants. Cada ú era d'una tendència diferent. El Departament de Filosofia tenia la ventaja que estava subscric a les revistes dels departaments de les universitats de EEUU i de Anglaterra i podies, com aquell que diu, llegir les mateixes coses que llegia el món interessat en aquestes temes. Era com un pre-moment globalitzador però era un pre, no? Les revistes arribaven amb tres mesos de retard o aixís. Intentava ampliar lo que feia d'una forma material, des de un punt de vista teòric. Me preocupava i me continua preocupant.

SL- I també feia anàlisis de les obres de altres artistes de l'art conceptual català.

G S: Vaig fer alguns articles per Jordi Pablo, Francesc Torres. També en aquell moment havia un punt molt dinàmic que es deia l'Institut Alemany, que estava dirigit per el Doctor Hegel que era un demòcrata. Allò era una petita illa dintre del nucle de fachanderia que vivien del tardofranquisme.

SL-Anava vostè a l'Institut Alemany?

G S- Sí, sí, mare meva, i tant. Allà hi havia com dos grans grups, per una banda, hi havia el Grup de Treball, que jo vaig escriure molt en contra. Jo estava enfrontat malgrat que ideològicament, amb alguns tenien punts en comú. Després, hi havia un de gent que no estava dins del Grup de treball, que era Carlos Pazos, Fina Miralles, jo mateix. Cohabitàvem i fèiem ponències diferents, però no estàvem dintre, i després hi havia dissidents. Jon era el més dissident dels dissidents, que no me casava amb ningú.

S L-El Cirici va ser el teu professor?

GS- Sí. I gran admirat a més a més. Em va donar la primera feina, sí, sí. En gran reverència. Era molt bo professor. Sí i ens va tocar el coco. Ens va fer així, clac, clac, clac.

³⁹⁷ La entrevista ha sido transcrita siguiendo su reproducción de un modo literal, por ello incluye castellanismos propios de las expresiones orales.

SL- Es pot dir que hi havia una crítica al règim en tot el moviment conceptual.

GS Evidentment, quant tu desarticules tots el discursos patriòtics i feixistes de l'època. És, evidentment, que estàs fent una crítica.

SL Sembla molt estrany que en aquella època aquestes mostres conceptuals fossin permeses.

GS- Com se publicàvem llibres i es feien pel·lícules com El verdugo, per exemple, de Berlanga, que és una cosa brutal. O Plácido, que en clau d'humor. Però es que a vegades els censors son molt idiotes.

SL- Considera que el conceptual era un moviment minoritari?

GS- Era marginal, eren petits jocs amagats. Erem Quatre gats. Després s'ha generalitzat més i ara, actualment vivim com una segona ona de neoconceptualistes.

SL- Es pot dir que es art que està arrelat al context polític?

GS- Això era un dels cavalls de batalla que tenia jo amb el Grup de Treball. A mi em sembla que és una limitació reduir-ho tot al contextualisme. Hi ha alguna altra cosa més que contextualisme. És lo que jo anomenava especificitat. El context és el que dona significació a una cosa específica. Per altra banda, en el Grup de Treball hi havia una gran diferencia ideològica entre els seus membres -Portabella, Carles Santos, Carles Hac Mor- el seu bagatge intel·lectual estava a anys llum de la resta. I la resta firmava- com firmes tampón- perquè tocava firmar.

S L- En aquest sentit també m'interessa molt un dels pamflets que deia: "A todos los artistas revolucionarios"

G S- El vam llançar a Granollers, i em va ajudar el Benito a llançar-lo. Es va anar de la llengua perquè ningú sabia que havia fet aquell pamflet. I deu anys o quinze més tard ho va dir. Però a mi m'haguera agradat que hagués quedat en l'anonimat. Però el Benito és el Benito, ja està. Era una crítica al sistema de museus del moment.

SL- Al mateix concurs en el que participàveu.

GS- Era com una contradicció, in terminis, bàsica. És fer la revolució dintre de l'estructura. La revolució no podia fer-se des de les estructures. La revolució s'havia de fer des de les estructures. L'única revolució és la reforma paulatina de les estructures. Segons fossis maoísta, troskista de la quarta Internacional o de la tercera, marxista, stalinista, els anarquistes. Casi tots nosaltres vam passar per molts de grups. Jo vaig passar pel Maoisme com tants d'altres. Em sabia el llibre vermell de Mao de memòria. Anava a les manifestacions com un idiota amb el llibre, que ara me arrepenixo perquè era un dogmatisme total.

SL- Perquè va haver un moment que en que l'ideològia comunista va caure

GS- Al maig del seixanta vuit va ser com una primera obertura. Era una alternativa a aquestes bases tant dogmàtiques. L'École Hautes études, Barthes, Derrida i tota aquesta gent va començar a ficar anàlisis més profunds, però aquí clar anàvem una mica a remolc.

SL- A l'any setanta dos Benito participa en la Documenta de Kassel, vostè va anar?

GS- Això era una de les altres coses del Grup de Treball que participaven a tota reu. Ocupaven les coses i expulsaven a la gent, es a dir, tenien un comportament, permet-me que et digui així, stalinista, dogmàtic. En la documenta aquesta vaig entrar a una sala plena de gent, unes tres-centes persones al voltant d'un personatge que jo coneixia només de fotos, que era Joseph Beuys, amb el seu bastó i els seus fieltros i parlava en italià. Van fer la discussió en italià, sobre la democràcia directa, que s'ha de votar contínuament. Jo vaig entrar en la discussió, perquè li vaig dir que jo venia d'un país que era feixista, directament, al setanta dos i que jo no ho era. Va ser una discussió fantàstica. Era com un Papa. T'arribava tan poca informació: o les revistes que arribaven del departament o t'ho explicava el Cirici.

SL- Va haver una continuïtat els Gallots de Sabadell, per exemple, i les accions conceptuals.

GS- Cirici posava com antecedent de tot això però també hi ha antecedents, els neoconceptuals, contínuament posen com pare a Marcel Duchamp (...) Cirici era socialista era de PSC (...) jo le tenia molta estima, i ell me tenia molta estima (...) i era catalanista. Per tant, com aquell que diu, agafava els elements que li conformaven la seva teoria, i molt ben fet, perquè el francesos fan el mateix, els americans fan el mateix.

SL- Creu que Joan Brossa va tenir algo a veure com a referent?

G S: Jo vaig a conèixer a Brossa molt més tard. I si he de dir la veritat, quan vaig conèixer el seu treball, com aquell que diu, practicament moltes coses ja estaven fetes. Si l'he de reclamar com a Papa, no. Ni com a Papa, ni com a papà. Era una persona que a vegades venia a l'Institut Alemany. Aquí era com una olla de grills. S'ajuntava tot en un paquet i Brossa era com un guru dels poetes, que havia fet una transformació enorme de la poesia i de les obres de teatre.

SL- La proximitat de Catalunya amb França va contribuir a que hagués aquesta mena de revolució cultural y artística?

GS- Una vegada al mes passàvem la frontera i anàvem a París o a Perpinyà a comprar llibres del Ruedo Ibérico. Passaven per la frontera escagarrinats perquè si t'agafaven. Era la sortida natural.

SL- Perquè el panorama aquí ...

G S. Era desolador, només tenies Madrid amb els grups El Paso, ZAJ. Lo que te venia de Castella era misèria i companyia, camps de Castella, coses torturades, catòliques, existencialistes, Sauras, que jo odiava. No m'agraden.

SL- I a Catalunya?

G S: Aquí era jauja. Havia una ebullició enorme. En aquell temps hi havi ala Gauche Divine, era com una pre-movida. Perquè eren tots burgesos, fils de papá, anavem a Bocaccio, i coses d'aquestes, jo no vaig anar mai. Zeleste és la meva generació. Bocaccio era la de los pijos com aquell que diu, la de la Gauche Divine. Zeleste és la del populacho.

SL- I el moviment contracultural a Barcelona, on el situarías?

G S. Eren ramblers i jo anava tots els dies a les Rambles en aquesta època, amb l'Ocaña. El Ocaña em deia la intelctuala, per que sempre li estava explicant teoria i ella sempre s'aixecava las faldilles. Y sempre estàvem a la Rambla, en el cafè de l'òpera.

SL- aquest context es pot relacionar amb el context conceptual ?

GS- No. Érem amics i encara continuen sent amics, però jo crec que les bases teòriques eren molt diferents. Eren gent d'acció, de la cosa popular. En aquella època tothom era de tot, es que ser antifranquista era ser qualsevol cosa.El moviment de les Rambles era molt més popular. Era divertiment juvenil i lligar.

SL- Quin era l'ambient de Zeleste?

G S- Pau Riba donava un concert, bevies quatre o cinc cerveses, a lo millor fumaves un porro, o algun LSD. Hi ha moltes accions que jo vaig fer amb LSD. Era la moda del moment. No passava res. Era lo que t'havia tocat viure. Jo tenia vint anys, molta energia, sobre tot molta esperança en el futur.

S L- I Jordi Benito?

GS:- Bueno Jordi Benito no va venir mai a les Rambles. Una o dos vegades. Però això era un altre grup. Això era un grup que eren tres o quatre de la facultat, del departament de filosofia, que a vegades seguien teories així abjectes, que es deien, de tipo Jean Genet.Lo més vulgar i lo més horrorós del món. Divertimento, simple.

SL- Vostè va tenir una gran amistat amb Benito?

G S- Era un tio fantàstic.

S L- Que li sembla l'acció que va fer a la Fundació Miró?

GS- Jo vaig a participar. Me'n vaig a penedir després. Jo estava en el fons de la sala pintant.. Allà es quan vaig fer una de les primeres pintures, un llençol enorme. La vaca estava penjada aquí amb el Benito. Jo portava una fals amb un pal i el tenia que despujar, arrancar-li el vestit amb la fals.Com el Jordi havia mamat una mica, va ser un moment realment perillós, perquè casi me'l carrego. Jo què sé lo que fèiem. A les hores, ell va matar la vaca amb una pistola, aquí al cap. Horrorós. Jo sóc molt animalista i me penedeixo d'això. I después ell la va penjar, potes obertes, li va obrir l'estómac, i es va ficar dins i li va caure tots el budells, tota la sang i casi vomita, bueno, un desastre. Va entrar tot pels aparells d'aire acondicionat de la Fundació Miró i va estar tres dies tot emanant sang. Això va ser un desastre. Mentre pintava el quadro tenia el Cirici a la bora.Avui en dia seria impossible de fer. I jo en aquell moment, també m'hauria d'haver oposat. Jo m'oposava a moltes coses que feia el Benito. Ell

era un gran enamorat de Wagner. Això venia de la saga wagneriana catalana, de Tàpies i de Brossa que eren els wagnerians i s'ajuntaven a fer jocs de màgia i escoltar Wagner. El Jordi, a vegades, es desmadraba una mica, perquè era un home molt infantil. Molt generós i molt innocent. Jo intentava explicar-li, ajudar-l. Bé, una amistat sincera. Es va morir sol. Va estar dos o tres vegades en el clínic amb fallos hepàtics.

S L- Però hi havia una influència de Hermann Nitsch.

G S- Sí, era com un deixeble. Era un moviment amb els límits físics i amb límits mentals, perquè la agressió al propi cos es molt patològica (...) En el cas de Jordi Benito no era una patologia mental ni molt menys.

S L- Vas participar amb ell a l'exposició Matar-ho

GS- El nom me'l vaig inventar jo, com el Què fer? de la sala Vinçon i vaig escriure els pròlegs. Per Matar-ho, doncs, es un joc de paraules, com és natural, era Mataró per Matar-ho, i van fer un cicle per matar el poder, en que va participar Fina Miralles, Jordi i jo.

S L- Em pot parlar de la seva acció PM?

PM volia dir Palma de Mallorca, jo sóc mallorquí, volia dir Post Mortem, volia dir, Policia Militar, Post Meridiem. Estava jo amb una camisa de forces (...) amb un LSD amb un psiquiatra amic meu per si passava alguna cosa (...) i allarg d'aquesta instal·lació hi havia unes frases molt molt agressives, i molt bèsties, actualment impossibles de posar com "Has col.laborat amb el franquisme", "domines a la persona que tens més a prop", "te masturbas d'amagat", "has desitjat matar al teu pare". Nosaltres estàvem fent aquesta acció (...) i varem entrar els falangistes, i vam començar a destrossar-ho tot, i jo vaig sortir amb la camisa de forces.

S L- Et volia preguntar per l'obra *Lectura por semejanza, contacto de letras, piedras y colores*

GS-Jo me'n recordo que això va ser en desembre jo estava a punt d'anar-me a Mallorca a casa dels meus pares a passar el Nadal (...) me'n recordo que vaig anar a comprar el diari -La Vanguardia- i vaig veure això i (...) tothom estava bastant asustat (...) de fet vam carregar-se a Puig Antich com torn d'això. Les imatges de les fotos de Carrero Blanco eren sempre tant a la bora del poder. Doncs vaig dir com puc fer una lectura diferent d'això.

6. ENTREVISTA A BARTOLOMEU FERRANDO

Esta entrevista se hizo en el marco de las actividades del *Diplôme Universitaire (DU) Art, Dance et performance*, impartido en la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de la Universidad de Franche-Comté y en l'Institut Supérieur de Beaux-Arts de Besançon, donde he realizado una estancia de investigación. Para la tercera sesión del curso 2012-2013 *Espaces, sons, mouvements: paroles et images dans les performances*, contaron con la participación de Bartolomeu Ferrando. La entrevista se realizó el 12 de abril de 2013 en el despacho de la Dra. Aurore Després, *maître de conférences en Esthétique*, y responsable pedagógica del mencionado Diploma.

SL-Qué referentes tenía en el momento en que decide dedicarse al arte de acción?

B F: Había pocos referentes porque había una publicación muy escasa sobre el arte de acción. El Grup de Treball de Barcelona, Abad, Benito, Muntadas, Santos (...) habían hecho un encuentro de acciones en Granollers (...) También había un librito de Jean Jacques Lebel que se llama El happening que estaba traducido al castellano en la editorial Nueva Visión. Es un texto que se podía localizar entonces, y había realmente pocos referentes. El encuentro (...) fue a partir del Instituto Alemán(...) Hubo un encuentro de varios autores pero yo en concreto pude asistir al de Vostell, que a mi realmente me pareció impresionante.

SL- Conocía al Grup de Treball?

B F: No. Yo acababa de llegar, estaba estudiando música allá, y no tuve ocasión de conocer a la gente del Grup de Treball, pero sí conocía sus trabajos. Y lo de Vostel fue un encuentro impresionante porque él hablaba de sus acciones (...) Me pareció un personaje brillante (...) i eso unido a la noción de happening que yo había leído en el librito que comentaba de Jean Jacques Lebel. Es un librito pequeño en que él hablaba de sus acciones en París, en el centro Pompidou. Y luego hizo un contacto con Allan Kaprow y Marta Minujín. Con Kaprow en California y con Marta Minujín en Buenos Aires. I esa idea me pareció interesant, las acciones que hacían conjuntamente, por ejemplo, Marta Minujín hacía la misma acción en Buenos Aires a tal hora, mientras que Vostel a tal hora hacia la tal cosa en Berlín, i el otro en California hacia la otra. Entonces yo tocaba la flauta travesera en el metro, hacia música improvisada con un cartel que decía que no pedía dinero. Entonces la gente te hacía regalos, te invitaba a su casa (...) A la escuela Massana fui a tocar, a diversos centros, conocí a Els joglars (...) y me invitaron a participar en un pieza (...) Quiero decir que a partir de ese no dinero se abrían una cantidad de puertas inimaginables. Era el año setenta y dos (...) estaba calentito el tema, o sea, que había mucha manifestación. (...) Esa actitud me hizo conocer personajes del arte de acción (...) pintores que hacían acciones en la calle, por ejemplo ellos ponían en las Ramblas una cama muy bien hecha y desaparecían en las esquinas (...) entonces se producía de todo (...) A partir de ahí empecé a hacer acciones con pintores (...) pintaban de forma improvisada, era una pintura instantánea, (...) ligada al sonido, y mi

sonido ligado a la pintura. Estoy hablando del año setenta y dos, y para mí era toda una experiencia.

S L: Cuando hacía *Happy birthday*, o *Poema objeto*, o *Pasando por debajo de algo* en estas acciones, ¿cómo reaccionaba la gente?

B F: Eso fue en el setenta y siete, cuando volví a Valencia. No tenía dinero (...) y allá empecé a hacer acciones por mi cuenta (...) En Valencia era otra cosa, era un público paseante. Era una calle peatonal (...) había mucha gente, la gente pasaba y miraba aquello y alguno preguntaba algo, otros no preguntaban, y se quedaban mirando, depende de la acción (...) Hubo comentarios, algunos, pero luego la gente con bastante respeto circulaba por allá.

S L. Y el movimiento *hippy* de EEUU y el movimiento punk de Inglaterra, que surgen precisamente en esos años, esa actitud transgresiva de cambiar el mundo ¿también podría relacionarse con esta renovación del lenguaje artístico, o no ?

B F: Yo creo que el detonante fue el final de la Segunda Guerra Mundial. Se produce una especie de shock, una forma de exigir otro arte. Por ejemplo, Otto Mühl cuenta un poco las influencias que tuvo. Porque participó en la guerra con las juventudes hitlerianas obligatoriamente (...) porque si no te fusilaban. Joseph Beuys también estuvo con las juventudes hitlerianas de la parte alemana (...) Es como una especie de trauma que les provoca una forma de reacción brutal. Y un poco intentando generar un shock. Mostrar otra forma de hacer con el cuerpo, con las vísceras.

S L: Sus trabajos recuerdan a las acciones espectáculo de Joan Brossa, ¿lo conoció?

B F: Sí, yo lo conocí, pero no conocí sus acciones espectáculo. Yo conocí lo que era más fácil de conocer que era su poesía visual. Y luego tuve la suerte de estar con él varias veces.

S L: Entonces, ¿podemos considerar a Brossa un precedente del arte de acción?

B F: Sí era un precedente claro. Lo que pasa es que sus acciones espectáculo apenas se hicieron. Era una época en la que se hacían en casas privadas. Tiene una de las piezas que a mí me gusta mucho, que se llama el Gibrell, donde levantas el telón y aparece un barreño con patatas fritas (...) entonces supongo que en el año cuarenta y siete la gente tendría un hambre feroz (...) Escribí un texto sobre el Gibrell y decía esto es un happening porque seguro que todo el público se abalanzaba. Además Brossa indicaba que esperaba que el público se metiera en el escenario y cogiera patatas fritas, esa era la acción, a mí me pareció muy avanzado. Ten en cuenta que el happening surge en el año cincuenta y cuatro en Japón, del cual Brossa no sé si tenía información, no teníamos nadie información de nada. Y el cincuenta y ocho en EEUU en California, y estamos hablando del cuarenta y siete (...) Pedía siempre huevos fritos con patatas (...) te invitaba a comer y decía “paga la galería” (...) pasaba de controlar absolutamente nada de lo que tenía. Eso a mí me parecía una actitud. Brossa, pero también ZAJ que sería el otro referente importante.

SL-¿Cuál es su opinión sobre las acciones de Jordi Benito? ¿Cree que hay una relación con el accionsimo vienés?

B F: Impresionante Jordi Benito. Dentro del espacio catalán, y del estado español, pues era algo muy fuerte. Yo no creo que se pudiera ir más lejos en esa línea, aquí. Algunas de ellas

me recordaban a Chris Burden y al accionsimo vienés. Él mismo hablaba de ese influencia del accionsimo en sus acciones. Lo que pasa es que tuvo muy poca difusión Jordi Benito. También el Grup de Treball termina pronto, pierde fuerza. Torres me interesa sobre todo la primera parte, tiene acciones muy fuertes (...) Pero a mi Miralda me interesa menos. Yo le critiqué, le pregunté en público si no eran acciones un poco flojas. Aquello creo que le sentó fatal. Hacía happenings así como muy festivos. Sin embargo están las acciones de Carles Santos o de Jordi Benito que eran más potentes, o Francesc Torres.

S L: Se refieres a los ceremoniales que hacían aquí en Francia con Dorothè Selz.

B F. Sí, con comida de colores, muchas flores. Prefería a Carles Santos, Benito o Torres.

S L: ¿Cree que las relaciones entre Francia y Catalunya fueron ricas en la eclosión de arte de acción?

B F: En el Grup de Treball yo creo que hubo una gran influencia, estamos hablando de los setenta (...) pero en los años ochenta ya fue diferente (...) empezó a cambiar la cosa. La relación con Francia no era la misma de antes, era mucho más fácil. Antes para salir a Francia tenías que presentar un certificado de buena conducta (...) pues si a ti te habían pillado en una manifestación pues ya no tenías ese certificado y por lo tanto ya no podías salir de España (...) Francia tenía muchas cosas pero sin embargo no aprovechó lo suficiente, o no se expandió lo suficiente. Jean Jacques Lebel no extendió la manera de hacer (...)

7. ENTREVISTA A SAGI TARBAL

Esta entrevista se realizó en la casa de Sagi Tarbal, ginecólogo de profesión, amigo de Jordi Benito y colaborador en alguna de sus acciones. En Arenys de Mar (Barcelona), el dieciocho de abril de 2013 y es registrada en video.

SL- Quan i com va començar a col·laborar en les accions de Jordi Benito?

ST- Doncs recordo perfectament el moment en que vaig trobar al Benito, a l'hotel Europa, a l'any 74. Estava amb un amic meu, i estàvem fent tercer de medicina i va passar ell, que feia temps que no el veia, perquè acabava de tornar de la mili. Estava muntant un bar musical a Granollers, i va, i se'ns acosta i ens diu si volem ajudar-lo a portar aquest bar i li vam dir que sí (...) I a partir d'aquí ens vam començar a fer molt, i en un moment determinat ell em proposa de participar amb ell -ja molt més temps posterior- en alguna de les seves performances. Mentre tant havia sigut un pur espectador. Tampoc és que n'hagués fet moltes a finals dels setanta, però sí que recordo algunes accions d'ell, i un bon dia doncs em va proposar actuar amb una, concreta, al museu de Granollers, que era al vuitanta-u . Aquesta acció es va com a improvisar en quant a la meva participació, o sigui, jo no era col·laborador d'ell en quant al seu art, ni en quant a les seves performances, ni molt menys, jo era amic seu, a part que col·laboràvem en quant a la feina perquè teníem un bar que portàvem a mitges, tot i que ell era l'amo. Era la bar-beria la Alhambra que, per cert, el logo el va fer l'Alberto Corazón.

SL- Quin paper jugava el bar de Jordi Benito al context cultural de Granollers?

ST- Home, jo diria que va ser el primer bar musical de Granollers, en el que el cambrer, el que portava el bar i servia les copes, a la vegada feposava música. Això va ser una cosa absolutament innovadora a Granollers, si més no, t'estic parlant del setanta-quatre, jo tenia dinou anys, per tant allò va ser per mi un descobriment. El Benito era un home avançat en el tema de la música, si més no, en quant a mi i els meus amics. El Benito em va descobrir gent com el Miles Davis, el Sum rai, el Keith Jarret, que jo no sabia ni qui eren. En aquelles èpoques, bueno, coneixia qui eren els Cridens, el Leonard Cohen, com a molt, i els Beatels. I llavors el món aquest del jazz contemporani i més d'avantguarda ell el va portar al context en el que jo estava, i vaig aprendre molt en aquell sentit

SL- Com vam viure l'esdeveniment *Happinig de Happenings* a Granollers?

ST- Moltes coses que es van fer a Granollers en quant això venien de la mà de un sector que estava lligat a la dreta, i nosaltres no estàvem. Precisament estàvem en contra i ens el carregàvem sense valorar prou el fet de la situació artística que es creava, o sigui, predominava més el fet de que fossin de dretes i que vinguessin d'un món que no ens agradava i franquista. Pot ser aquí ens vam equivocar no valorant prou que allò tenia la seva importància.

S L- Quines eren les pautes que li donava Benito a les accions?

ST- El Benito quan feia una performance d'aquestes jo crec que ell sí que, pot ser, tenia la idea i el guió clar des de feia temps, però a l'hora d'executar-la jo crec que improvisava molt. Llavors jo vaig col.laborar amb ell en dues o tres. I el que recordo es que es com si m'ho digués el dia abans, per dir algo. Allò: "Escolta'm, com ho tens demà per a venir a ajudar-me amb una performance que faig?" Dic: "Ah, hòstia, bé sí, perquè? Que haig de fer? No, bueno, ja t'ho acabaré d'explicar." Bueno, total que em deia: "Bueno, pues mira, m'hauries de treure sang i, després ja et diré una mica més el que em de fer." Llavors jo em presentava allà i m'ho acabava d'explicar. Per tant no hi havia un protocol, una pauta prèvia. Jo crec que ell, com tot lo que feia, improvisava bastant i per això li sortien les coses com li sortien, de bé, perquè si hagués estat molt planificat tot no sé que hagués passat. A la vagada també hagués pogut patir algú accident, que algun petit va tenir, com cremar-se, o... caure o fer-se mal en un dit. Hi havia un risc, el que passa es que, bueno, per exemple, quan em va dir que jo li treies sang, jo vaig entendre que allò, que tenia un cert risc, jo era el que manava, des de el punt de vista de quan frenar, el moment en que la sang deixés de rajar li. Ell va dir que jo li treies sang però que la sang tenia que seguir rajant. Llavors la sang sortia, rajava, mentre rajava ell feia unes creus a terra amb la seva sang. Llavors, jo no podia deixar que això continués molt, perquè evidentment no podia deixar que es dessagnés. Jo tenia clar quan tenia que aturar-ho, i em va semblar en un moment determinat, i vaig dir: "prou". Llavors em vaig acostar i li vaig treure, li vaig posar el braç així, un cotó. El que passa es que el tio es va desmaiar una mica perquè hi havia calor, hi havia molta gent i tot plegat va fer que es desmaiés. Però bueno, no vam córrer massa risc, jo crec (...) Ara em vas fer pensar en un altra acció que va fer, que no vaig col.laborar jo, però sí que va col.laborar un amic meu, un traumatòleg, que sabia com es tenia que clavar un clau a la ma (...) Aquest era un company meu que està a l'hospital clínic de Barcelona, i li vaig dir: "Escolta'm, tu t'atreviries a clavar-li un clau de titani al Benito? I em va dir que sí. Ell sabia perfectament per on tenia que clavar. Ell sabia perfectament com fer per no afectar cap vas, cap artèria, cap tendó, cap nervi, etc. Li va clavar amb un martell, un clau fantàstic, allò no es feia de qualsevol manera, vull dir, era un professional que sabia. El Benito no era un suïcida.

SL- Em pot parlar d'aquesta sensació de risc a les accions de Jordi Benito?

ST- En el moment que ell feia una performance la tensió estava assegurada perquè hi havia coses que no les controlava, jo crec que ni ell. Llavors, Ell improvisava unes hores abans, tot i que tenia, insisteixo, el guió clar. Però no sabem ben bé nosaltres si ell ho tenia prou controlat perquè entenem que hi havia elements de risc. Com és el foc, el sofr, que reaccioni malament en alguna cosa. Hi havia coses que no sé si a hores d'ara els hi deixarien fer (...) També érem molt joves tots plegats i jo la sensació de risc tampoc la recordo exagerada, o sigui, la recordo, però tampoc molt (...) pot ser perquè em fiava molt d'ell en aquell sentit, o sigui, jo tenia la sensació de que ell sabia el que es feia (...) corria els seus riscos i alguna vegada es va cremar i tal, però mai va tenir que acabar a urgències.

S L- Benito us parlava de les seves influències?

S T- No parlava mai, o sigui, nosaltres érem conscients de que hi havia unes certes influències, com és normal, però ell no parlava mai d'això. A més a més el Benito era molt ell, i com que a més a més sabia que parlava amb gent, com jo, que no érem erudits en el tema.

Vam saber de les seves influències però no per ell -tot i que podia manifestar que el Beuys era fantàstic, o que el Tàpies, en un moment determinat- o sigui, sí que vam saber sempre de les seves influències. Però ell no parlava. Ell es volia sentir com un artista únic i potent, que ho era.

S L- Quina va ser la reacció del públic de l'acció *Bajard Jaç impacient* en la que vostè va participar?

ST- Jo crec que hi havia molta gent a fora al carrer que ho estaven veient i que no sabien que estava passant. I la gent que estava dintre jo crec que la majoria eren coneguts, amics i gent del món de l'art. Deixa'm que t'expliqui una anècdota: una persona que és metge, que ha tingut càrrecs importants en el món de la política, un parell d'anys més jove que jo, estava al carrer i a través dels vidres del museu va veure la performance, mentre jo li treia la sang. Quan vam coincidir amb aquesta persona en un hospital, fent una guàrdia, em va parlar de que m'havia vist fent això i va i em diu: vols dir que et va bé per a la teva professió això que has fet? I jo li vaig dir: Però que m'estàs dient? Això és una anècdota i un exemple que et poso, d'una persona que no sabia re, però com ell tantes i tantes.

S L- Què opines dels sacrificis del bou a les accions ?

ST- Diguem que nosaltres -no es que siguem o hàgim sigut defensors dels toros però- hem viscut els toros d'una manera diferent de la gent d'ara. Els meus fills, per exemple, no entenen que jo hagi pogut anar a toros o que jo hagi anat a veure el Tomás a torejar uns toros. Si jo de petit anava amb el meu avi a toros i entenc que els toros tenen una plàstica, i no deixa de ser un festival plàstic superinteressant. Jo no, no m'ho miro com una tortura de l'animal, tot i que ho és, o sigui, una altra lectura és aquesta, però en tot cas la faig més tard, aquesta lectura. No la faig en aquell moment. Pensa que el meu avi era de Vic i hi havia plaça de toros, a Olot hi havia plaça de toros, que són llocs molt catalans, i els toros, estaven instaurats. El meu avi, sempre que podia, el de Vic, anava a veure el toros a la Monumental, i jo l'acompanyava. Això de Benito i els toros suposo que si que te a veure que estigués allà baix, es evident, però et diré una cosa, el Benito jo crec que una de les coses que pretenia sempre, era tocar els collons a tot lo establert. Era anar en contra de tot lo establert, en això vull dir la religió, els polítics, totes les institucions (...) tot lo que era regular i acceptat per la majoria ell estava en contra ell.

SL- De quina manera va influir el context polític a l'obra de Jordi Benito?

ST- Viu durant els anys del franquisme adopta unes idees en contra del franquisme, i vol lluitar contra això. I es mor el Franco però tampoc passa res de l'altre món, o sigui, per sort és mort el dictador però després hi ha una transició. Els experts diuen que va estar ben portada, però bueno, ens foten un rei i tampoc canvien tantes coses. Però bueno, hi ha una certa il·lusió, hi ha com. una certa esperança de canvi important.

SL- Com explica vostè l'abandonament de l'accionisme de Jordi Benito a partir de l'any 1985?

ST- A l'any vuitanta-cinc comença a tenir, suposo, una crisi important a tots els nivells: artístic, personal. Apartir d'aquí, pues bueno, ha d'enfocar la vida d'altra manera.

S L: Quins aspectes biogràfics destacaria? Per exemple, de la seva família.

ST- El pare i la mare eren dos angelets, dues bellíssimes persones. La mare del Benito una dona súper dolça, amb el cabell blanc, el monyo, i deia: nens estimeu-vos força. Era la frase de la Pepeta (...) era una dona que era tot bondat (...) Jo no sé si s'enterava o no s'enterava massa del que feia el seu fill (riure) Jo crec que no. Jo crec que va haver un moment que va dir: bueno jo no vull saber que fa aquest noi, perquè aquest noi, fa coses molt rares.

SL- Com rebia Jordi Benito les crítiques de la seva obra?

ST- Li agradava ser reconegut i li agradava treure pit, que fos considerat. El que pretenia era ser considerat com un artista únic, i que en alguns moments de la seva vida ha fet coses úniques i molt importants.

