

MARGINALES Y CRIPTOARTISTAS: ARTE PARALELO Y ARTE DE ACCIÓN EN EL ESTADO ESPAÑOL EN LOS AÑOS 90

Nelo Vilar

INTRODUCCION

A lo largo de la pasada década hemos asistido a la aparición de un gran número de grupos y colectivos cuya principal característica ha sido la de buscar una posición independiente, marginal, paralela o ‘alternativa’ al llamado “arte oficial”, a la “institución arte” o, más propiamente, al campo autónomo de las artes plásticas. Buena prueba de ello fueron los Encuentros de la Red Arte, el espíritu de los cuales se puede hallar en la transcripción de intervenciones, ponencias, mesas redondas y declaraciones de intenciones que publicó oportunamente el colectivo Transforma tras las citas de 1994, 1995 y 1996¹.

Sin embargo, sería simplificar mucho la cuestión pensar que el modelo de colectivo independiente hegemónico en la Red Arte (los colectivos con espacio expositivo en los que se programa todo tipo de manifestación artística) es el paradigma de independencia o de agrupación de artistas, como tampoco lo es el modelo de Asociaciones de Artistas Plásticos que se pueden hallar en ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia, etc., etc. Baste recordar la escisión que se produjo en las filas de la Red Arte en el encuentro de Barcelona, en 1997, de donde surgió la Red de Artistas Gestores. Este texto pretende mostrar otro modelo de asociación entre artistas, un género de activismo artístico “secreto” puesto que se posiciona *fuera de o contra* la institución arte, y es por tanto invisible a los mecanismos convencionales de crítica y difusión: críticos, prensa especializada, concursos, programaciones institucionales, etc... Se podría hablar, pues, de una suerte de *criptoarte* [*Cripto-* Prefijo del gr. *kryptos*, oculto, secreto, y que expresa la idea de algo escondido, disimulado o poco visible (como *criptógamas*, las plantas sin flores ni semillas aparentes; o *criptografía*, escritura secreta mediante tintas especiales o claves convenidas)], lo que es tanto una virtud, en un medio caracterizado por la inflación, como su mayor handicap.

La actividad de estos artistas tiene como actividad principal el llamado arte de acción: los encuentros de “performances y/o arte de acción” han servido a lo largo de más de una década como aglutinantes de una *actitud*, a menudo fuertemente ideologizada, ante el arte y la sociedad. La actividad de los artistas de la acción incluye la gestión de sus propios eventos, en los que se produce la exhibición de la obra y el encuentro entre los artistas. Este encuentro es fundamental para el debate y la confrontación en el seno del subcampo

¹ Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado español. Transforma, Gasteiz 1997.

artístico de la performance, y por tanto para la existencia de un proceso colectivo de investigación que ha ofrecido importantes acontecimientos a lo largo de la década. Es este proceso el que da un carácter propio a este “arte paralelo”, distinto pues a la gestión privada tal como se produce en los “Colectivos independientes para la gestión y la difusión del arte”.

Desde principios de los años 90, el arte de acción ha funcionado *dialécticamente con*, a veces se ha mantenido *fuera de* y otras incluso ha actuado *contra* la Institución arte. Para mi análisis utilizo indistintamente los términos “arte paralelo” y “arte alternativo”, lo cual ha provocado cierto malestar entre algunos de los actores de esta presunta “vía”. A decir verdad, si existe un proceso colectivo de “arte paralelo” no se ha producido de forma consciente ni, en muchas ocasiones, querida por los artistas implicados. Aún así, es posible un análisis de estos trabajos artísticos desde una perspectiva colectiva, de movimiento artístico, como intentaré demostrar al final de texto.

En algunas ocasiones se utilizará simplemente la expresión “arte de acción” en lugar de “arte paralelo”; debemos observar, sin embargo, que “arte de acción” se refiere a un ámbito mucho más amplio y, a menudo, ajeno al fenómeno que vamos a desarrollar aquí. El “arte de acción” incluye, por ejemplo, a las acciones espectaculares de la *Fura dels Baus*, a las performances de discoteca y a ciertas manifestaciones de danza y teatro que ya tienen una relación muy lejana con nosotros. El término “arte paralelo”, alternativo, independiente, marginal, etc., hace una clasificación del arte atendiendo en primer lugar a su ubicación ideológica relativa respecto de la Institución arte, en un sentido relacionado todavía con la idea de Vanguardia tal y como era expresada por Peter Bürger: “Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y contra el status del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía”².

1. PREHISTORIA RECIENTE: ARTE DE ACCIÓN ANTERIOR A LOS 90

El arte de acción en nuestro Estado ha sido prácticamente inexistente, minoritario para el público y en el sistema del arte, salvo quizás en Cataluña donde tuvo una trascendencia real un arte conceptual politizado. Lo poco que ha habido ha sido *recuperado* suficientemente por las instituciones artísticas, después de haber resistido en unas condiciones absolutamente precarias, como el grupo ZAJ, cercano al anti-grupo Fluxus; el conceptual catalán, encabezado por Joan Brossa, y pocos más. Los 90 han supuesto su lento reconocimiento en los grandes museos estatales, su presencia en las universidades y en todas las programaciones que disponen de un presupuesto suficiente como para contar con su presencia.

² P. Bürger, *Teoría de la vanguardia* [1974] Barcelona: Península, 1987, p. 62.

Si los años 70 son los del impulso revolucionario, una parte del cual se agota tras la muerte del dictador Franco el año 75, los 80 son años de construcción de infraestructuras “normalizadas”.

El PSOE, en el poder desde 1982, quiere modernizar / europeizar el total de la vida española, con su llegada al poder se desestructura la izquierda transformadora mientras que en el ámbito de lo artístico dificulta toda crítica para favorecer exclusivamente y con dinero público a una “estética oficial”, a un arte joven a manera de escaparate, en la línea acrítica que se imponía en el resto de Europa y USA: el retorno a la pintura-pintura, los excesos expresionistas, la falta de reflexión crítica... Son años, pues, de creación de infraestructuras, de un arte afirmativo, asumido por consenso, aupado por el poder y por sus intelectuales orgánicos. José Luis Marzo se ha encargado en distintas ocasiones de esta “estética oficial”, que define como “*aquellas estrategias en la creación de infraestructuras y de política de promoción artística orquestadas por diversos organismos públicos, en conjunción con determinados sectores privados, en aras a sedimentar una determinada forma de ver el arte y a los artistas*”³. J. L. Marzo cuenta cómo los críticos oficiales (aprox. los mismos que ahora) decretan el fin del arte crítico y abren la veda al arte-arte, el Ministerio toma el testigo y en adelante se apoya exclusivamente a un arte “moderno” que ahogue toda confrontación, es decir, un arte de consenso. La 1ª exposición que organiza el ministerio de un artista individual es la de Miquel Barceló en el Palacio de Velázquez; Barceló tiene entonces 26 años y ha renegado de su pasado como poeta visual, un género ‘primo hermano’ del arte de acción. El resto de la historia ya es conocida. Es interesante leer los libros sobre postmodernidad de aquellos años porque se han quedado totalmente obsoletos, hoy resultan ridículos, y básicamente defienden el final de la historia y de la experimentación en arte en aras de un torpe relativismo.

Hay que decir también que esto no sólo ocurre aquí sino en el resto del mundo.

En este contexto *hostil* sobreviven en precarias condiciones algunos artistas supervivientes o deudores de la década anterior. Aislados, se convierten en individualidades ineludibles que poco a poco van consiguiendo algún reconocimiento y que a finales de la década consiguen tomar posiciones tímidamente en las instituciones culturales. El arte de acción llegará a la universidad con la década de los 90, de manos de Bartolomé Ferrando, David Pérez, Ángeles Marco y otros en Valencia; José Antonio Sarmiento en Cuenca, Pedro Garhel en Salamanca; Isidoro Valcárcel Medina imparte algunos cursos en Madrid y otros lugares, etc., etc.

Este medio constituido por individualidades dará lugar a toda una serie de jóvenes artistas que van a utilizar la performance como herramienta destacada pero que en realidad se mueven con fluidez por lo que Fernando Millán llama “territorio conceptual”, lo que en los años 70 se había llamado en el Estado español “nuevos comportamientos artísticos”: el arte de acción, sociológico, conceptual, los géneros poéticos, etc. Su confirmación univer-

³ José Luis Marzo “La performance en los 80, entre la mirra, el incienso, las fallas y algunas reacciones”. Catálogo de *Sin número. Arte de acción*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1996, p. 29.

sitaria es el pistoletazo de salida para un “boom”, una moda que, en dos o tres años, inundó las principales ciudades del Estado y que prácticamente ha seguido así hasta hoy.

2. EL BABY-BOOM ARTÍSTICO DE LOS PRIMEROS 90: LA FASE DE EMERGENCIA DEL ARTE DE ACCIÓN “ALTERNATIVO” O “PARALELO”

Desde principios de la década se celebraron importantes festivales de performances, como los tres que tuvieron lugar en València (*Festival Internacional de Performance i Poesia d'acció* de València, el evento internacional, específico de performance, de más alto nivel realizado en el Estado español. Ediciones en 1989, 1991 y 1992. Artistas de Francia, Italia, España, Cataluña, Portugal, Japón, Polonia, Eslovaquia, Suiza, Quebec, Alemania, Dinamarca, etc.) y que no tuvieron continuidad por cuestiones de simple miseria política y mediática. Pero también tuvieron lugar festivales abiertos en Madrid (1991, 92, 93, con decenas de participantes), en Granada (1992, 93, 94: el 94 participan más de 50 performers más artistas con instalaciones y videos), València (Performatori, desde 1993), Segovia (desde 1998), Cuenca, Santiago de Compostela, Pola de Lena y Turón (Astúries), muchísimas actividades en Barcelona, entre ellas la programación del CLUB 7 durante las temporadas 96 a 98...), revistas habladas y caminadas por todo el Estado (desde 1993 en Barcelona, Madrid, Asturias, Palma de Mallorca, Burgos, etc...), etc., etc. Proliferación del arte postal y de la poesía visual; en cinco o seis años ya se había desarrollado una vía paralela que sin embargo no acababa de definir sus relaciones con la institución, y que debía la mayor parte de sus planteamientos a actitudes “alternativas” propias de veinte años atrás. Aún hoy el mismo modelo de festivales se sigue poniendo en práctica en distintos lugares de nuestra geografía con el mismo entusiasmo escolar y, si cabe, una mayor rutina...

Esta nueva generación que comienza a trabajar al inicio de la década de los 90 se deja fascinar por las posibilidades que ofrece el arte de acción y empieza a organizarse en grupos y asociaciones (ANCA, Purgatori, Aire, Public Art, el Ojo Atómico,...), a abrir espacios de exposición, a organizar eventos y festivales, y en definitiva, a *autogestionarse*. En distintos medios se utiliza la expresión *alternativo*.

Se trata de una *fase de emergencia*, de reconstrucción colectiva de una identidad y de unas infraestructuras hecha al margen de toda institución. En el Estado español habría que analizar este hecho a la luz del contexto social y económico: el descrédito para con las jóvenes instituciones democráticas del Estado que se traduce en la tímida y fragmentaria reconstrucción de la izquierda no socialdemócrata, la aparición de movimientos sociales innovadores como el movimiento pacifista insumiso, las okupaciones, los grupos y coordinadoras ecologistas, etc. En estos años hay múltiples puntos de contacto entre okupaciones y performance, y otros movimientos sociales.

Este período de reorganización artístico no ha sido estudiado aún como se merece, a la luz de las teorías sobre los movimientos sociales o la acción colectiva, y es difícil que se realice una reflexión si no es por parte de los propios actores del arte paralelo. Lo que sí que es patente es la confusión ideológica que sufrimos y por tanto la dificultad que supo-

nía no reconocer unos objetivos. Entre los practicantes de un arte que se quería “alternativo” primaba el interés por reconstruir intuitivamente unas infraestructuras más que por renovar un discurso que en nuestro Estado no había existido. La indefinición de los objetivos causará en adelante más de una baja entre artistas decepcionados ante el “más de lo mismo” que a mitad de la década se hará patente.

Confrontando nuestra actividad febril y apasionante con artistas de países europeos con una producción “paralela” minoritaria pero más “normalizada”, las cosas se ven de otra forma. Gran parte de las acciones realizadas tienen el inconfundible olor a remedo de otras tantas producidas en los “gloriosos” 60-70. En una entrevista realizada por Rafael Santibáñez y Nelo Vilar en 1994, en el transcurso de un intercambio de ex-estudiantes de las escuelas de bellas artes de Valencia y Caen (Francia), Joël Hubaut afirmaba que sí había una nueva generación de artistas de la acción ajena a la de los 70, pero que definitivamente nosotros no estábamos en esa “nueva generación”, sino más bien incluidos en la anterior, y no dudaba en calificar aquel evento de “postescolar”⁴.

La efervescencia provocada por la consagración universitaria del arte de acción había diseminado una energía contrainstitucional interesante y a menudo hermosos hallazgos formales, pero, en tanto que “vanguardia”, se carecía de una *logística* adecuada: no se había generado una información válida, ni siquiera sobre el arte de acción histórico (un solo libro sobre Performance coordinado por Gloria Picazo y publicado en catalán en 1988; exposición sobre Joan Brossa al Reina Sofía en 1991; primera exposición Fluxus en la Fundación Tàpies en 1994; exposición de Joseph Beuys al Reina Sofía en 1994; exposición sobre la Internacional Situacionista en el MACBA en 1996; *Performance Art* [1979], libro clásico de Roselee Goldberg, publicado aquí en 1996; ZAJ en el MNCAR Reina Sofía en 1996...); no había libros, ni revistas, ni crítica, ni unos canales de difusión apropiados, lo que exigía grandes esfuerzos sin contraprestación: ninguna repercusión intelectual, ningún reconocimiento crítico... Los artistas abandonaban al poco, exhaustos, participando de un círculo vicioso que en la actualidad aún no ha llegado a su fin: todavía una enorme masa de activistas del arte de acción aparece y desaparece, agotada e impotente, siguiendo el inexorable ritmo de las estaciones (lectivas).

Entre 1989 y 1994 formamos en Valencia la *Associació de Nous Comportaments Artístics* (ANCA), básicamente entre alumnos de Bartolomé Ferrando y compañeros de éste. A pesar de la frenética actividad de estos años, de haber desarrollado una programación coherente, colaborado con Bartolomé en la organización de importantes eventos internacionales y haber hecho algunas incursiones en el extranjero (Francia, Quebec...), de entre más de treinta artistas asociados, en la actualidad sólo tres o cuatro continuamos en activo, incluyendo a Bartolomé y a mí mismo. Otros experimentos, como *El Ojo Atómico* en Madrid o el grupo que integraba la *Nova Acció* de Barcelona, parecen haber tenido más repercusión que ANCA y parte de su plantilla siguen en activo, algunos alejados ya de la

⁴ Rafael Santibáñez y Nelo Vilar, “Entrevista con Joël Hubaut”. *Fuera de banda*, 3, Valencia, otoño de 1996.

acción. De *El Ojo Atómico* apareció un catálogo fotocopiado (Tomás Ruiz-Rivas trabajaba en una fotocopiadora) que es uno de los pocos documentos interesantes de esta época⁵.

3. UNA *BISAGRA* PARA UNA DÉCADA DE ACCIÓN

Como decía, la falta de trascendencia de lo que se hacía y la dificultad para organizar y difundir van agotando esta fórmula, de manera que entre los supervivientes se inicia un proceso de autoreflexión.

En el evento *Sin número. Arte de Acción*, celebrado en Madrid en noviembre de 1996, se intentó el encuentro de performances más riguroso hasta la fecha. En él se intentaba una primera clasificación de los artistas según distintos aspectos, lo que dotaba al festival de una complejidad mayor de la habitual. Entre los textos del catálogo había una historia de las raíces formales del arte de acción español que como es habitual se detenía a principios de los años 70; una “Historia o historieta del arte de acción en Madrid” que contaba más bien algunas actividades maniobradoras en esta ciudad; una interesante reflexión sociologizante sobre la acción de los 90 de parte de uno de sus principales protagonistas y organizador a su vez del evento, Jaime Vallauré, y un par de textos más, el citado de José Luis Marzo y el de la coorganizadora Marta Pol. El catálogo recogía una cronología de la performance española de 1985 a 1995 que se pretendía completar en sucesivas ediciones del festival (que no se llegaron a realizar); la cronología intentaba hacer el relato individualizado de todas las acciones hechas en estos años para asegurar una mínima trascendencia, visto que la reiteración estaba a la orden del día.

Salvo Jaime Vallauré, podríamos afirmar que el resto de los críticos que participaban en el catálogo desconocían o no eran público habitual de performances⁶, y que su trabajo crítico se halla pese a todo en el lado de la institución.

La cronología arroja algunos datos interesantes: por ejemplo, podemos hallar con nombres y apellidos el corte que se produce a partir del año 90, en el que se incorporan masivamente multitud de artistas de todo el Estado. Los nombres que aparecen hasta la fecha, muchos de ellos aún en activo, y exceptuando a Rafael Lamata Cotanda, han continuado funcionando como individualidades sin llegar a mezclarse completamente o a integrarse en los eventos que producían los primeros. De hecho, si en la actualidad se puede hablar de dinámicas colectivas, de redes e incluso de movimientos, hay que excluir sistemáticamente a los “clásicos”, lo que nos permite hablar sin problemas de “generación” diferenciada.

Algunos artistas han acusado al *Sin número...* de “evento institucional” hecho con más medios que de costumbre pero de menor interés que cualquiera de los flojos, caóticos y

⁵ Véase el interesante catálogo *El Ojo Atómico*. Tomás Ruiz-Rivas, Madrid 1996.

⁶ La organizadora del festival junto a Vallauré, la crítica de arte Marta Pol y Rigau, no se puede considerar una estudiosa “próxima” al arte paralelo, y su vinculación parece más bien circunstancial.

emotivos encuentros y festivales que se han venido sucediendo a lo largo de la década⁷. A mi parecer fue el mayor y más riguroso evento sobre la performance española producido hasta la fecha, planteado además con una implícita intención crítica. Resumir la función del *Sin número...* en “institucionalización de la performance” resulta bastante reduccionista; una lectura más atenta descubriría un intento riguroso de análisis, más o menos conseguido, una voluntad de compendiar distintas vías en la performance que arrojara alguna luz sobre lo que estaba pasando. El propio gesto de renunciar a su continuación, cuando por fin había dinero público para la performance actual, parece una muestra coherente de estas intenciones, y de que el problema de la performance, como el del resto del arte actual, no es el dinero sino el *sentido*.

Algo similar, aunque a menor escala, se había hecho exactamente un año antes en Valencia, en la “galería independiente” La EsferAzul: el (*Sic*) *Encontre d'Accions* ha sido el mayor evento de la performance valenciana: unos cincuenta artistas locales participaron durante tres días, sin selección previa, intentando recoger la mayor parte de lo que estaba ocurriendo. Todo ello para someterlo a una mesa redonda con todos los artistas que tuvieran una función autocrítica y en la que las conclusiones, pese a los contados hallazgos formales, fueron bastante desalentadoras.

Estos dos eventos-inventario podrían ser los puntos de inflexión simbólica de la década en lo referente al arte de acción. Podríamos añadir también como refuerzo a esta bisagra el número de *Fuera de banda* sobre la performance que se estaba haciendo en todo el estado, que contaba con un cierto aparataje crítico y en el que se podían observar las contradictorias razones de unos y otros artistas⁸. Un lustro después de aquel número, y pese a que algunos de los que escriben (¡que se querían teóricos de la acción!) han abandonado su práctica, buena parte de los textos sigue teniendo una vigencia plena.

Estos eventos parecían el techo institucional al que se podía llegar con el arte de acción, más allá del cual toda propuesta resultaría reiterativa. La falta de perspectivas que se hizo explícita iba a desviar los intereses de parte de los artistas y poetas de la acción hacia otros ámbitos posibles, a menudo más anclados en la producción de sentido en contexto real.

El alcance de la fase emergente de la acción mostraba hasta dónde podía llegar ésta, y la crítica la expresaba muy bien Jaime Vallaure en su texto⁹: reiteración, banalización, a-contextualidad...

⁷ Joan Casellas ha manifestado esta opinión en diversas ocasiones, y en su “Ensayo para un Crónica, etc.”, ni siquiera hace mención a este evento.

⁸ *Fuera de banda*, 3.

⁹ Vallaure, J. Reflexiones en torno a un intento cronológico”. *Sin número...*, *op. cit.*

4. ACTITUDES RESPECTO AL SISTEMA DEL ARTE

Se podría considerar todo lo visto como una primera fase en la organización de un sistema alternativo, emergente e intuitivo, que sufre los retrasos de una situación histórica igualmente retrasada, que abunda en lugares comunes y lleva ese inconfundible aroma a *déjà vu*. Su posición hacia la institución era bastante ambigua e intuitiva, como se ha observado más adelante en las redes de colectivos o las asociaciones de artistas plásticos.

Otra cuestión que juega en contra de la autonomía y “mayoría de edad” de un arte paralelo es la *tendencia esencialista* que desde los años 80 prima la “experiencia” sobre el “experimento”, lo que favorece la rutina y la falta de crítica¹⁰ (al menos tanto como el estancamiento en el formalismo de algunos de nuestros “mayores”). Esta corriente es hoy la que con más virulencia se opone a la creación de discurso y a los procesos de crítica, y la que, cuando no se ha institucionalizado abiertamente, se resiste de forma sectaria a cualquier tipo de cambio. Los supervivientes de este sector de la performance se han instalado en la fórmula de festivales y pequeños y reiterativos “espectáculos” de performance, alimentados por nuevas oleadas de estudiantes entusiastas. Mayoritariamente el resultado de este sistema ha sido la retirada de la acción, bien hacia posturas directamente sociales o bien hacia una espiritualidad *new age*. Otros han intentado, a veces con éxito, la cosificación “pragmática”, “reformista” de su trabajo en forma de objeto artístico: teatro, fotografía, instalación e incluso pintura. Y la opción que desarrollamos en este texto es la huida hacia delante con la intención de dar una mayor definición teórico-práctica a un concepto de arte paralelo y de redes de artistas-gestores que lo sostengan.

En este sentido, desde 1995, aproximadamente, se suelen añadir a los encuentros y festivales de performance la fórmula de los coloquios con los artistas (ejemplares en las Semanas de la performance y / o arte de acción de Madrid, en la Facultad de Bellas Artes, en 1995-96-97), las mesas redondas y conferencias, desde el impulso *autoreflexivo* citado. Se insiste en cuestiones de nuevo como la no-profesionalización del arte, la crítica al documento y el rechazo a la institucionalización arte para mantenerse en los márgenes del sistema artístico, en espacios ajenos a éste como centros culturales, etc.

Tanto la opción *continuista* como la *reformista* y la *paralela* se contaminan según los casos y las personas. De momento ya existe una modesta dinámica paralela, tanto teórica, de definición colectiva de discurso, como práctica, apoyada por medios estables: revistas, colectivos y colaboraciones en red desde distintas ciudades.

En la vía “reformista” situamos a los artistas que forman redes de colectivos autogestionados (fue el caso de la llamada Red Arte) con planteamientos corporativistas y mucha miopía respecto al arte que se hace, que simplemente pretenden convertirse en profesionales de la gestión privada de los fondos públicos (en la línea neoliberal que venimos sufriendo las últimas décadas). Cuando esto se consigue, sólo es para “modernizar” las acti-

¹⁰ José Luis Marzo, *op. cit.*, p. 32 y ss.

vidades culturales en el sentido “neutral”, formalista, de la amalgama postmodernista — según la cual todo tiene el mismo valor—, y sin espacio para la crítica ni la autocrítica¹¹.

También es el momento de las asociaciones de artistas plásticos, con una vocación aún más sindical e igualmente despreocupados por todo aquello que no sean los derechos de autor y los intereses del “sector”, es decir, que se reparta el pastel, adquirir una mayor presencia en la toma de decisiones y mayores cotas de poder sin llegar a cuestionar en ningún momento a la Institución que los contiene.

5. PRÁCTICAS DE ARTE PARALELO

Entendiendo el camino hecho por el arte de acción como un *proceso* interesante, aciertos y errores incluidos, sobreviven artistas que han ido coincidiendo en distintos eventos y que van definiendo una red flexible y dinámica de descreídos de las instituciones tanto como de la pobreza y miopía de los circuitos “alternativos” estancados desde principios de la década. El agotamiento de estas fórmulas conducirá a una fase de superación de los encuentros de performances sin criterios para plantear estrategias concretas de acción crítica que provoquen un salto cualitativo al movimiento, con la energía del que no tiene nada que perder. Por primera vez se plantea un rechazo explícito a la institución, hecho con herramientas precarias pero que inicia un movimiento que no tendrá marcha atrás.

Entre las acciones más destacadas se halla en Madrid la *Zona de Acción Temporal* (ZAT), un experimento de programación estable que durará un año (1997-1998) y en el que sus autores se niegan por primera vez a incluir la rutina de la performance para plantear todo tipo de ejercicios destinados a explorar campos indeterminados de la creación. La ZAT tendrá su continuación en el Circo Interior Bruto (CIB), de nuevo una programación estable de un año de duración (1999-2000) en la que doce personas trabajan en una suerte de circo-performance colectiva que incluye números individuales y de grupo.

Insistiendo en la performance como género y en su autoreflexividad se constituye en Barcelona el CLUB 7, que durante las temporadas del 96/97 y 97/98 programa individualizadamente a la mayor parte de los artistas de la acción, que tienen la oportunidad de mostrar su obra con más sosiego que en los festivales y a los que se les da la palabra ante el público. Algo parecido es lo que organiza Nieves Correa en el espacio cultural CRUCE de Madrid, donde además instituye las agradables “Meriendas de negros”: suerte de ágora en la que todo aquel que lo solicite tiene la oportunidad de mostrar trabajos, hacer proclamas, recitar o discutir sobre cuestiones de arte y poesía en un ambiente distendido.

Las grandes exposiciones museísticas de Fluxus, la Internacional Situacionista, Zaj, Joseph Beuys, la recuperación del poeta Joan Brossa, etc., están decantando finalmente la cuestión entre Artistas institucionales prestos a ser reconocidos y movimientos de arte

¹¹ Véase el excelente texto de Nieves Correa “En defensa del artista-gestor, nómada, cazador y recolector”, publicado en diversos medios, entre otros en *Fuera de banda*, 5, “Maniobras”; Valencia, otoño de 1998.

paralelo con explícito rechazo a la institución, con todos los matices expuestos en el apartado anterior, y abriendo una brecha importante entre unos y otros. Una muestra de esto último fue la creación de la Red de Artistas Gestores (RAG) en el verano de 1998. La RAG se concibió como una red formal de colectivos y artistas gestores, lo que se pretendía crear era una herramienta de autoayuda con proyectos expositivos “convencionales”, pero devino un experimento informal de autocritica y discusión teórica con los objetivos explícitos de la creación de un movimiento crítico y autoreflexivo, en relación dialéctica con la institución. Estos ensayos “teoricistas” sobre el arte paralelo ya han encontrado también sus detractores, paradójicamente en el propio seno de la tribu “alternativa”.

Mientras tanto, en este medio que se está definiendo y que ofrece la novedad de un proceso colectivo inaudito en nuestro Estado, alguna gente consigue un trabajo serio, lejos ya de la fascinación provocada por los nuevos medios que ofrecía el arte de acción. Aun cuando estos no se comprometen en la creación específica de una red formal, sí se resisten en cambio a integrarse en la institución o a trabajar desde ella, como hacen los artistas de la acción de la década precedente.

Los trabajos que levantan el vuelo y se alejan también del indiferenciado bullicio marginal parten en un principio de la *metaperformance*, que pretende distanciarse mediante la ironía y el humor de los excesos de la performance como “moda” que proliferaba en todo tipo de eventos autocomplacientes. Su principal exponente podría hallarse en el *ABC de la performance* (1994) de Rafael Lamata, Jaime Vallaure y Daniela Musico, una de las obras mayores de la performance española de los 90, que se concreta en un trabajo en vídeo de gran calidad.

En el margen de las convenciones performativas se hallan también algunas acciones parateatrales (Rafael Lamata), *maniobras*, intervenciones en espacios no artísticos, etc. El ámbito de las intervenciones urbanas es particularmente fructífero, y en la actualidad es practicado por grupos como la *Fiambarrera*, que opera en varias ciudades, *Preiswert Arbeitskolleguen*, la *Figuera Crítica de Barcelona* (FCB, las mismas siglas que el omnipotente Fútbol Club Barcelona) y otros colectivos cercanos al arte sociológico y al “terrorismo artístico”. Precisamente en este terreno causó gran expectación el trabajo de artistas de la acción como Nieves Correa, Hilario Álvarez, la *Fiambarrera* y otros compañeros en el equipo de trabajo llamado el *Lobby Feroz*, que desde 1998 trabaja en Madrid codo con codo con distintas asociaciones y movimientos sociales en el barrio de Lavapiés, opuestos a un plan de rehabilitación desarrollista e insolidario de este barrio histórico y que entra en cuestiones de urbanismo y democracia radical. Al margen de las acostumbradas performances hechas en eventos reivindicativos, una de sus acciones mayores fue un “Concurso de Ruinas”: un público-jurado recorría los edificios más deteriorados del barrio donde sus habitantes iban mostrando el estado de las viviendas y “corralas” en un escalofriante relato de cotidianidades y miserias oficiales. Finalmente se daba un premio a la finca más ruinosa. La belleza vivencial de esta maniobra, la inexistencia de “espectáculo” o “espectadores”, que no pudo dejar indiferentes a ninguno de los que asistimos, su certera ubicuidad tanto para la denuncia tanto como para el arte y la comunicación entre el vecindario y el público participante, resultaron modélicas para un floreciente “arte sociológico”. La práctica de éste por parte de artistas desencantados de la performance ofrece nuevas vías

para la investigación, pero no debe hacernos perder de vista las tentaciones “asistencialistas”, supeditadas al servicio de movimientos sociales, que suelen reducir el arte a una función “políticamente correcta”. Por otra parte tampoco parece que el simple traslado de los trabajos artísticos de la galería a la casa okupada o al centro social del barrio aporten nada nuevo, a no ser que se insista en el sentido de su ubicación. De cualquier modo, el encuentro en el Lobby Feroz de artistas interesados por un arte “puro” y de otros tantos activistas de un arte “comprometido”, y el intenso trabajo teórico-práctico desarrollado ha de ser tenido en cuenta como un hito importante.

A pesar de tratarse de caminos bien diferenciados y a menudo opuestos, la mayor parte de los activistas del arte de acción implicados en estas investigaciones lo hacen sin perjuicio de la práctica de la performance en festivales y eventos de todo tipo, en lo que podríamos denominar una línea más “afirmativa”. A pesar de algunos rechazos radicales, el arte de acción “alternativo” entendido como movimiento colectivo y abierto continúa su camino, y publicaciones como la revista *Fuera de* recoge de algún modo este espíritu: desde 1995 y hasta la fecha han habido números para el Signo salvaje, la performance, la poesía, la maniobra, la intervención pública en colaboración con movimientos sociales, etc., siempre con un espíritu de análisis y contando con los textos de los propios artistas en activo, a menudo radicalmente opuestos entre sí.

6. ¿QUIÉN TEME AL ARTE PARALELO?

Todos estos trabajos, que podemos llamar “paralelos”, se cruzan sin llegar a tocarse con el de “clásicos” de una generación anterior que, si bien es la propiciadora de ésta a la que nos referimos y a menudo comparte escenario, se resiste a integrarse en esta vía paralela o a participar de estos procesos colectivos para continuar insistiendo en la justa demanda de su reconocimiento institucional. La etapa de los Artistas “alternativos” recuperados lentamente por la institución, a la que aspiran muchos de los que se sitúan en una vía histórica, fluxus, etc., está ingresando en los dominios de la amalgama institucional, en la historia oficial del arte, y su futuro es la indeterminación en ella y en el formalismo.

Pero pese a todo lo visto, tanto el propio concepto de arte paralelo, alternativo, independiente, o como se le quiera llamar, como la existencia de un colectivo homogéneo que pueda ser englobado con este calificativo, a manera de movimiento, resulta problemático para los propios artistas, muy conscientes de la disparidad de motivaciones, objetivos y maneras. Intervienen en este descrédito el uso abusivo que se ha hecho de palabras como “alternativo” o “paralelo”, ya insertas en el lenguaje del “consumo de solidaridad”, que ha situado la práctica individual de la caridad en el lugar que habría de ocupar la justicia social.

También interviene en el rechazo a un movimiento paralelo la institucionalización en la marginalidad, contra un pensamiento nómada, que se ha hecho entre las tribus de artistas peróformers, entre los poetas visuales, etc.

Finalmente, la existencia de un colectivo con características comunes que diera cuerpo a un posible arte paralelo resulta difícil de creer para los propios artistas implicados. Querría defender este concepto desde diversos aspectos; en primer lugar, sin entrar todavía en si existe o no un movimiento tal, el uso de un término genérico funcionaría como maniobra de cuestionamiento productivo: hacer visible la posibilidad de operar *fuera de o contra* las instituciones, no sólo de forma reactiva, como resistencia deconstructivista a menudo heroica, sino proactiva, creando *estructuras en red* descentralizadas según el ideario de Robert Filliou y tal y como se pone en práctica en las redes de colectivos autogestionados del Quebec. Con el término de “arte paralelo” se trata aún de la cuestión de dar sentido a un trabajo fuera de la institución, con todo lo de marginal, desconocido, etc., que puede resultar y que a menudo se puede sentir como inútil. La difusión mediante revistas especializadas o el debate tal como se ha hecho en la RAG y otros ámbitos, muestra que es viable y necesario el funcionamiento paralelo.

Pero, ¿cuáles serían los rasgos definitorios del arte paralelo, una vez que el carácter colectivo y heroico se ha enquistado en farragosos festivales autosuficientes plagados de grandes egos y trabajos escolares? “Arte paralelo”, ¿significa “institución paralela autosuficiente”, como se nos ha planteado en alguna ocasión? Y en caso contrario, ¿existe realmente un contingente de artistas “paralelos”, o se trata de algo totalmente difuso, de una suerte de “sueño utópico”? En mi opinión, la estructura del arte paralelo sería similar al de los movimientos sociales: la existencia de movimientos se produce en forma de círculos concéntricos en los cuales en el centro se hallarían los activistas y las organizaciones, pero que incluirían también en los anillos exteriores a los simpatizantes desmovilizados, etc. Estos anillos se cruzarían con los artistas que sólo ocasionalmente participan en eventos de los primeros y viceversa, con las redes de los performers puros o de los poetas visuales, con ciertas instituciones, etc., etc., ofreciendo un *rizoma* o mapa complejo en el que cada cuál diseñaría su itinerario. Todo esto, lejos de negar la existencia de un arte paralelo, nos sitúa ante un escenario que posibilita el *nomadismo*, la desaparición de las identidades rígidas, la fragmentación positiva sin renunciar a un ideario transformador sino más bien accediendo a él de este modo. El arte paralelo comporta una exigencia de necesaria resingularización, de acuerdo con el pensamiento de Félix Guattari, en un mundo globalizado en el que, a pesar de la aparente diversidad, los procesos sociales y mentales, tanto como los medioambientales, se empobrecen aceleradamente.

Una característica importante de la nueva generación será el intento de consolidar unas redes paralelas en el interior del Estado, el trabajo en contexto real, la creación de infraestructuras locales, regionales y estatales más que la escapada a los micro-medios artísticos internacionales especializados en los que todo estaba dado; de aquí el escaso interés de la nueva generación por unos contactos internacionales que a menudo tenían más de turísticos que de nómadas, y cuyo sentido parecía dudoso.

En los últimos años se han realizado algunos intentos de concreción a manera de manifestos, entre los cuales el más notable podría ser el Manifiesto Minimedia (MMM), redactado por destacados colectivos de Madrid y Barcelona y que ha hallado en la pobreza de medios tecnológicos “un” lugar común de su acción. Es dudoso que la pobreza de medios sea querida por todos los que la practicamos en el Estado español, y algunos trabajos

en vídeo de alta calidad vendrían a negar este extremo; la aceptación tácita de la falta de recursos a fin de no depender de los medios técnicos o financieros de las instituciones no debería confundirse con el rechazo moral a toda tecnología compleja.

No sería difícil encontrar otros denominadores comunes del arte paralelo en la investigación en el seno del arte de acción, el rechazo a la profesionalización y sobre todo en su situación dialéctica, más o menos explícitamente *fuera de* o *contra* las instituciones culturales del Estado tanto como de la propia Institución Arte.

7. ARTE PARALELO Y NUEVOS MOVIMIENTOS SOCIALES

Con el apelativo “arte paralelo” nos referimos a un proceso artístico radical de crítica a la institución arte y al modelo hegemónico que lo ocasiona. Su contexto institucional es el expresado por un crítico inteligente como Juan Antonio Ramírez cuando hablaba de forma un tanto apocalíptica de cómo el arte actual se enfrenta a una *desmultiplicación* de argumentos contrapuestos a pesar de la apariencia generalizada de proliferación infinita de argumentos débiles¹². O el del profesor David Pérez, que escribía que la diversidad de opciones de esta especie de multiculturalismo no muestra más que su propia uniformidad de procesos¹³, entre los que se han de incluir a menudo los de las voces disonantes. El diagnóstico de David Pérez es extremadamente pesimista a este respecto: *todo* fenómeno artístico está aquejado forzosamente de formalismo, mercantilización y falta de trascendencia, y no existen espacios fuera de la institución arte ni siquiera para su crítica, etc.

En este paisaje de final de la historia, pensamiento único, uniformidad de procesos y desmultiplicación de argumentos, las actitudes tomadas por sus voceros apocalípticos no van más allá del cinismo y un fastidioso “estar de vuelta” que reacciona airado y soberbio ante los ensayos “vanguardistas”. Aquí es donde el arte paralelo se ofrece como proceso singular, ajeno a cualquier “pensamiento único”; su itinerario es nómada y de nuevo “histórico” en un sentido distinto al que daba la Modernidad; expresa una utopía de resingularización en consonancia con los nuevos movimientos sociales.

A las teorías postmodernistas inmovilistas tenemos que oponer la perspectiva de la aparición de una postmodernidad crítica de la que, a partir de los años 70, aparecen una serie de Nuevos Movimientos Sociales (NMS) y de propuestas “alternativas”.

¹² Ramírez, J. A. *Ecosistema y explosión de las artes*. Barcelona: Anagrama 1994, p. 142-143. Ramírez hace una completa descripción del sistema del arte institucional en el que, paradójicamente, no cabe ninguna de las actividades que hemos dado en llamar “arte paralelo”. Ello nos ofrece la sugerente “posibilidad” de que existan o puedan existir otros “ecosistemas” artísticos distintos al institucional.

¹³ Pérez, D. De l’art autorreflexiu a l’art transitiu, de l’art transitiu a l’art recíproc. En: Pérez, D. (Coord.), *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*. Conselleria de Cultura, València 1997, p. 25.

Mientras la mayor parte de los teóricos de los años 80 se lamentaban de (o se complacían con) la falta de “alternativas”, se estaba produciendo una “revolución” en los movimientos sociales, una afloración de movimientos de supervivencia y emancipación (la ecología y el feminismo serían ejemplos de uno y de otro), cuyo análisis sociológico escapó a la mayor parte de los teóricos de la postmodernidad que podíamos leer en el Estado español, de manos de unos grupos editoriales que seguían la moda postmoderna de un arte “vitalista”, neoexpresionista, acrítico, “moderno” en la línea del que se estaba haciendo en toda Europa y a cuya izquierda no se quería que hubiera nada. La mayor parte de esta literatura ha devenido obsoleta en muy pocos años. Durante mucho tiempo los estudios se han realizado desde la perspectiva de la modernidad, ajenos a las novedades que aportaban los NMS desde la crítica a esta modernidad, en cuanto a autorreflexividad, racionalidad estratégica y fórmulas organizativas. La “Era Reagan-Tatcher” y la ascensión al poder de los partidos socialdemócratas europeos, con todos los ajustes ideológicos en el seno de la izquierda, serían corresponsables de la nube de humo ante la realidad “transformadora” de los NMS.

De esta manera, mientras la cultura parecía girar hacia la derecha, la irrupción de los NMS ya era un hecho; una “vanguardia” social estaba trabajando y consiguiendo avances importantes en el interior de las relaciones sociales, c ontra la modernidad, por el derecho a la diferencia (sexual, racial...), etc., en una etapa de activismo posterior al pensamiento del “68”.

Pero, ¿qué traducción ha tenido en el campo artístico el desplazamiento que han sufrido los movimientos sociales? Jorge RIECHMANN nos da una caracterización detallada de los NMS en ocho puntos¹⁴ que vamos a parafrasear de forma necesariamente breve desde la perspectiva del arte, a fin de demostrar la novedad del proyecto utópico que recogen los artistas y agrupaciones de artistas llamados “alternativos” desde finales de los años 70.

I. Orientación emancipatoria (con ramificaciones de supervivencia, como decíamos más arriba), con una ideología abierta, plural, que aproximadamente podríamos calificar de “nueva izquierda”, que lleva a desafiar muchos de los objetivos que gozan de consenso en las sociedades occidentales, a adoptar nuevas tácticas políticas y a utilizar una nueva estructura de organización como extensión de sus ideales de reforma social. Se correspondería con aquella “tercera fase” de la “vanguardia” de la que hablaba Richard MARTEL: *“parce qu'elle voit la justification théorique des regroupements. Il est question d'alternatives dialectiquement critiques par rapport à l'art d'institution et en même temps une compréhension et une justification des pratiques de provocation et de transgression”*¹⁵.

II. “Tipológicamente, los NMS se encuentran en un punto intermedio entre los movimientos con orientación de poder y los movimientos con orientación cultural. (...) El obje-

¹⁴Riechmann, J., y Fernández Buey, F. *Redes que dan libertad. Introducción a los nuevos movimientos sociales*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 61-67.

¹⁵Martel, R. Editorial. *Inter*, 39, primavera de 1988.

tivo es... desarrollar *formas de contra-poder 'de base'* para transformar profundamente la vida social”.

Los artistas, ubicados en la periferia de los centros artísticos, sin ningún tipo de infraestructuras culturales, se han tenido que organizar por sí mismos para, simplemente, existir, y su forma de organización varía desde la estructura fuerte hasta a los individuos desligados, pero siempre dando prioridad a la diversidad de los individuos respecto de los lazos grupales, merced a la particular estructura de la red.

La denostada expresión “alternativa” implica en realidad la creación de una *institución alternativa*, paralela, autogestionada por los propios artistas (“de base”) y con criterios propios¹⁶. *L’alternative communique sa volonté de déterminer des pratiques autonomes, qualifiées de low art par rapport au high art des institutions. Cette dernière période, qui prévaut actuellement, s’intéresse aux “signaux faibles” de la communication et production de cassettes, livres, disques, vidéos, festivals et événements de toutes sortes, permet de valider les expériences par rapport aux acquis formels de l’art d’institution*

III. Una orientación antimodernista, encaminada más bien hacia una descentralización y una “recomunalización” de la vida, y una desinstitucionalización de la vida político-social y cultural. En el campo del arte se recuperarían para una dinámica artística parcelas de legitimidad arrebatadas por la tríada institucional galería-crítica-museo; una desprofesionalización de la práctica artística; un modelo alternativo de producción, distribución y recepción del arte; y un proceso de desdiferenciación funcional en el que, en particular, la autonomizada esfera económica sería parcialmente reabsorbida por otras esferas sociales (dígase arte-vida, arte del comportamiento, concepto ampliado del arte, dimensión antropológica...).

IV. Composición social heterogénea, en la que predominan nítidamente un grupo social: los profesionales de los servicios sociales y culturales, trabajadores pertenecientes a las “nuevas capas medias”. Se mantiene la dialéctica con la “profesionalidad” del artista, por esto a menudo es un “pluriempleado”: *Todos los performers que conozco practican el pluriempleo, ninguno vive de esto y casi lo salvaguardan como única posibilidad de independencia.*¹⁷

V. Objetivos y estrategias de acción muy diferenciadas: “Pensar globalmente, actuar localmente”. Tendencia al *site specific*, a la diferenciación de las regiones (*Eternal Network*, como vamos a ver), pero también al nomadismo, al intercambio.

VI. Estructura organizativa descentralizada y antijerárquica, en forma de red (o conexión de redes, “red de redes”) con un nivel bajo de institucionalización y profesionalización. Este cambio estructural en el sistema del arte encuentra su referente “teórico-

¹⁶ Como explica Peter Burger en *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987, p. 173.

¹⁷ Torrens, V. Algunas respuestas de..., *Fuera de banda 3*. Monográfico sobre la Performance. Otoño de 1996. València.

poético” en el artista fluxus Robert Filliou y su propuesta de *Eternal Network*, la Red de artistas en Fiesta Permanente, que supone la organización de un circuito “paralelo” o “alternativo” del arte, de un intento de autogestión artística contra el centralismo que exigía la vanguardia (un centralismo geográfico, de los grandes centros internacionales: New York, París..., pero también de ideas, llámese “Pensamiento Único” o, lo que es lo mismo, imperialismo...), y en favor de la resingularización, y que será un concepto fundamental para la aparición de colectivos en todo el mundo.

VII. Politización de la vida cotidiana y del ámbito privado (público/privado). En la esfera del arte nos dirigiríamos hacia una desmaterialización del objeto artístico en la dirección de una mayor penetración en la vida, hacia una integración de una en la otra según formas que se habrían de crear, no heredadas. Acrecentada reflexividad de los procesos de formación de identidad.

VIII. Métodos de acción colectiva no convencionales, como la desobediencia civil, la resistencia pasiva, la acción directa con fuertes elementos expresivos... No es casual que a menudo algunos colectivos sociales incluyan la “performance” entre sus prácticas de protesta, o que sus manifestaciones tengan sobre todo un carácter expresivo (y, como la mayor parte de los NMS, mediático). La “Maniobra” podría ser un buen ejemplo de métodos de acción no convencionales, artísticos en nuestro caso.

Proponer que el ecosistema artístico paralelo sea un movimiento social arroja algunas complicaciones teóricas de las que no nos vamos a ocupar. Sin duda la singularidad del trabajo artístico, el estar basado en el individuo, nos distancia de cualquier MS al uso, aunque podamos hablar de *poetización de la protesta* e incluso de MS basados en gestos individuales a menudo de extremada creatividad, como la insumisión en el Estado español. Nos hallamos ante una crisis de civilización en la que los cambios hacia la resingularización son formas de resistencia a un capitalismo mundial integrado. La existencia de un arte paralelo en un proceso de crecimiento físico y discursivo es coherente con este ideario, y se ofrece como una *máquina de guerra* alternativa al agotamiento del arte de la institución, teorizado por sus propios intelectuales orgánicos. En palabras de F. Guattari, *las conmociones contemporáneas reclaman sin duda una modelización más orientada hacia el futuro y la aparición de nuevas prácticas sociales y estéticas*¹⁸.

¹⁸ Guattari, F. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996, p. 23.