

# Realidades colectivas en el arte español de los años 80

Jorge Luis Marzo

Soy Jorge Luis Marzo. Desde hace años me dedico a la investigación, especialmente en el ámbito de las políticas visuales; ya sea en el mundo editorial, en el mundo expositivo o en el mundo universitario.

Pensar las realidades creativas colectivas de los años 80, nos supone hacernos muchas preguntas. Una primera es que hasta qué punto las realidades creativas son artísticas, y hasta qué punto son simplemente sociales. Ahí ya o ponemos el filtro del arte y de la historia del arte, o ponemos otro filtro, que es, más bien, el de la construcción de ciertas comunidades sociales que se produjeron a finales de los 70 y en los 80.

Creo que es importante entender que en los años 80, con el triunfo de un determinado modelo de capitalismo semiótico, es donde a partir de ese momento empieza a triunfar una idea de un signo determinado que se convierte en un capital: en un capital político, en un capital económico, en un capital social, en un capital mediático. Nos olvidamos de que en los años 70 se constituyó, con una fortaleza extraordinaria, una dinámica colectiva que ha sido bastante despreciada dentro de este análisis que se hizo a partir de los años 80.

No tiene que ver con lo que pasó económica o socialmente en este país. Con unas ciudades que crecen desorbitadamente, sin ninguna planificación, que da pie a una juventud que está en paro, una juventud que ya ha accedido a ciertos niveles de

## Compartir

Fecha: 14/01/2020

Realización: María Andueza

Licencia: Creative Commons by-nc-sa 4.0

educación. Una juventud que no ha muerto en el camino, porque la Seguridad Social hizo posible que, donde antes morían cuatro de cada diez jóvenes, de repente no se muere tanta gente. Donde se da el famoso *boom* de la juventud. Ese *boom* de la juventud que, a diferencia de lo que se nos ha contado, no estaba tan vinculado a unas dinámicas colectivas marxistas, especialmente a aquellas que estaban más politizadas o a las que tenían un cierto componente político, que realmente hacían radiografía de su entorno sociopolítico, cultural, del franquismo, etcétera.

No es verdad. A la mayoría de estas prácticas, curiosamente, se les llamaba pasotistas, porque toda la gente que soñaba, tanto del régimen como la rama más liberal del antifranquismo, tipo Cebrián, El País, el Grupo Prisa y todos los medios de comunicación soñaban con una juventud que participara con este sueño liberal que se recuperaba después de cuarenta años.

Y, no. Fue un tipo de juventud que lo que hizo suyo fue una serie de prácticas como, por ejemplo, el feminismo; como por ejemplo, un descubrimiento no solamente de la homosexualidad sino de su potencial como competencia pública, como discurso público.

Tienes ahí como se manifiestan montones de personas que aprendiendo como había ido funcionado el tema de los ciclostiles, de las fotocopias, de los padres que habían trabajado en los sindicatos o en partidos comunistas. Ellos y ellas no están interesados en eso y forman colectividades completamente amorfas. Se dedican al comic, se dedican a la radio. En Barcelona se dedican a los primeros sistemas de videos comunitarios. Muchos de ellos y muchas de ellas tampoco están totalmente vinculados con la política. Todo ese sustrato fue lo que, de alguna manera, fue anulado en los años 80.

Es muy interesante ver lo que se produjo con el famoso movimiento autonomista italiano. El movimiento autonomista italiano fue una actitud de unas dinámicas y prácticas bastante radicales, que se produjeron en torno a Bolonia, pero también en Roma, en Milán, en Nápoles. Lo que hacían era cuestionar una serie de valores fundamentales que habían sido apoyadísimos por el Partido Comunista. El Partido Comunista era como el gran sostén del antisistema. Empezaron a cuestionar la idea del trabajo; en España pasó lo mismo. Empezaron a cuestionar la idea de autoridad y competencia, en el sentido de que por qué determinados formatos debo creérmelos porque me dan una sensación más de verdad que otros: la televisión, la radio, el alcalde que habla, el policía que me comenta.

Todo este cuestionamiento salvaje radical, en el sentido de raíz, no de extremo, creo que podemos encontrarlo también en España. A diferencia de Italia, es que esos movimientos estuvieron muy cerca de construir toda una teoría comunal, o bien de lo falso, o bien del nuevo feminismo, o bien de determinadas formas políticas de discurso público. Curiosamente, aquí esto no se produjo, quizás también porque las diferencias políticas son claras entre Italia y España.

Esas colectividades produjeron toda una serie de discursos y de fenómenos lingüísticos que fueron de alguna manera apartados, que no fueron atendidas por toda esta explosión cultural y artística de los años 80, pero que después, en los años 90 y especialmente en el año 2000, han sido muy recuperadas. Todos hemos puesto mucha atención en esas prácticas que se produjeron. Hoy, una enorme parte del mundo del arte, tanto la más oficial como la más oficiosa o la nada oficial, no nos estamos mirando en Miquel Barceló, sino estamos mirando otro tipo de prácticas radicalmente diferentes. Así que, realmente, no se puede comprender el presente sin mirar un pasado, que de alguna manera despeja, y tampoco se puede mirar un pasado sin despejarlo en el presente. De alguna manera, ha sido una construcción naturalmente interesada la de los años 80, ya que está ahí hay que lidiar con ella. También, naturalmente, refleja unas condiciones políticas, sociales y económicas que se produjeron en este país.

Yo creo que podemos –estoy convencido–, de que puedo entender, de entrada, mucho mejor lo que está pasando en el mundo del arte contemporáneo hoy, con todo lo que es el mundo de arte contemporáneo hoy, con un desdibujamiento general de disciplinas y fronteras, el hecho de que la estética ya no es el sol que ilumina un único planeta que es el arte. Hoy la estética es un sol que ilumina todo un sistema galáctico: en el mundo laboral, en el mundo del sexo, del género, de los deseos, de las emociones, del deporte, de la guerra. Hoy lo estético ya lo ilumina todo.

En ese sentido, también nos puede ilustrar bastante esas prácticas que no tenían la atención puesta en el arte, dado que el arte se conducía por unas condiciones burguesas que todos conocemos: de contemplación, observación, difusión, originalidad, bla, bla, bla. Y estaban pendientes más bien de otras cosas, de cómo determinadas prácticas pueden a mí ayudarme a construir un camino determinado respecto a mis deseos o a mis voluntades. Estamos hablando de una época de los 70, en donde había que pedir permiso al marido para abrir una cuenta corriente. Entonces, muchas mujeres podrán ver qué formas nuevas pueden desarrollar.

Entonces, aparecen acciones parateatrales, formas nuevas de hacer vídeo, revistas nuevas...

Yo creo que no podríamos decir, así, con un titular, que en los años 80 se produce una reflexión sobre el estadio público de manera extensa. No, eso no. Por una razón fundamental; primero, porque el mundo de la cultura queda restringido al mundo de lo cultural, el mundo lo de lo social queda separado, claramente separado. Tenemos un Ministerio de la Juventud, tenemos un Ministerio del Bienestar Social, en donde se ocupan de los problemas sociales, y en cambio, aunque sean problemas del mismo tono, pero se hace con una semiótica cultural determinada, ya vamos a una cultura. Ahí, digamos, se fija de una manera muy clara.

Lo que ocurre claramente es que después, con la vertebración de los nuevos barrios en Barcelona, en Madrid, en Bilbao, en Sevilla, en Valencia, con la construcción de museos, el proceso de gentrificación y de reurbanización. Todo eso da pie a que empiecen muchos artistas y muchas artistas a trabajar desde un punto de vista arquitectural, empiecen a adoptar metodologías antropológicas, documentalistas, de mediación con los entornos...

Muchas veces también se valoran los colectivos en relación a un supuesto éxito artístico y un reconocimiento. Pero, quizás, hay que valorarlos por modelos. La Parejo School fue un colectivo que abrió un camino y ciertas visiones, que después veremos cómo se materializan en los años 90. En Italia ya pasaba, un autonomista italiano, Luther Blissett, finales de los noventa, y posteriormente muchos grupos.

Qué característica tiene realmente: el anonimato, la infiltración, el camuflaje, el hecho de desartistizar la estética. Ellos y ellas son artistas, pero no tienen un carácter finalista. Es decir, no piensan en acabar sus procesos con algo que sea vivible como código artístico. Son capaces de infiltrarse allí, donde nadie les espera. Son capaces de interferir, son capaces de cuestionar las expectativas de una manifestación o de una campaña electoral. Es decir, se infiltran allí donde nadie les espera y nos revelan cuales son las fronteras de lo que es una producción social y cultural. Por otro lado, se deshacen de una mochila pesadísima del mundo del arte. Y por otra parte son capaces de conectar con un público que de ninguna manera les habría hecho caso en el mundo del arte. Me parece muy relevante ese grupo, que nació en Málaga, a principios de los años 80, y durante unos años hicieron unos trabajos que no sé cómo definirlos, pero en todo caso con una dinámica muy interesante.

Tenemos grupos que muy poca gente dio atención, como es Ua Crag, en Aranda de Duero, que dinamizaron toda una serie de *inputs*, de formas, de deseo, de relaciones incluso con Europa; que hoy parecen naturales, pero en su día no lo eran. De repente venían artistas de aquí y de allá y se convertían en un nodo. Es cierto que nunca cuajaron dentro de lo que se llama el circuito artístico nacional, aunque creo que tampoco era su intención.

Creo que otra cosa que ocurrió, por ejemplo, es en los 80, en Barcelona, se produjo también una sinergia de líneas que se materializan a finales de los 80, principios de los 90, y fue alrededor del Centro de Cultura Contemporánea. Cuando tienes la Fábrica de Cine Alternativo, la Ovni –Observatorio de Video no Identificado–, Danat Dansa, una serie de revistas, que de alguna manera empezaron a darse apoyo los unos a las otras y fueron generando todo un tejido que para mí es extraordinario. Fue un momento muy álgido lo que pasaba en Barcelona, y dio motivo después a muchas otras cosas. Todo el movimiento que hubo de poesía visual, con Sarmiento, a principios de los 80 aquí en Madrid, también creo que es muy relevante. El Espacio P, con Pedro Garhel, también aglutinó muchas experiencias, y no solamente españolas, o madrileñas, sino también de otros muchos lugares. En Valencia también se produjeron una serie de sinergias alrededor de todo el mundo de la performance...

En los años 90 esto se intensifica mucho más. En los años 80 es un tipo de práctica que no está buscando insertarse en el mercado. No está buscando insertarse en una autoría clara, definida, que dé un objeto, un producto cerrado, sino más bien intentan sumar dinámicas. Esas dinámicas quedaron visibilizadas en los años 80, con el cambio de época.



Grup de Treball. Film col·lectiu (Film colectivo), 1974.