El potencial crítico del arte: Agustín Parejo School

Revista: Pasos a la izquierda Nº4 (Abril 2016)

Por **JUAN BOSCO DÍAZ DE URMENETA**

1. Para empezar, un gran cartel pintado a mano: dieciséis rectángulos rojos, banderas de la Unión Soviética interrumpidas con bandas azules (a veces onduladas, como estilizadas olas) o verdes (¿andalucismo o alusión a los campos de golf, gérmenes de urbanizaciones dudosas?). Junto al cartel, un vídeo de mítines de la transición: muchas banderas rojas, muchas hoces y martillos. Pero esas herramientas dejan de pronto su apacible fondo rojo y se posan en otras banderas, las del Betis y el Málaga, sin perder por ello su intenso amarillo oro. La serie se completa con nuevos carteles: un pez, asimilado a misil, aparece bajo la palabra /sardina/ escrita en caracteres cirílicos.

Las salas del museo no enfrían la propuesta aunque, como recogen ciertos documentos, en origen la acompañó una pintada callejera. La hicieron, en 1985, unos jóvenes malagueños que enseguida corrieron hacia el puerto para dar la bienvenida a un supuesto barco ruso.

Finalmente, el título de la obra, *Du côte de l'URSS*, sintetiza con sorna el mito soviético (unos lo temen, otros lo añoran) y la publicidad de la Costa del Sol (el astro rey se hace hoz y martillo), aliñándolos con ecos de Proust.

Así es uno de los trabajos de la llamada *Agustín Parejo School* (*APS*)[1] que ahora expone el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo[2].

2. La historia empezó en 1981 y duraría hasta 1995. La protagonizaron once estudiantes que se reunían, si tenían algo que decir[3], en el piso que compartían algunos de ellos en la calle Agustín Parejo. De esas reuniones ocasionales (no eran un grupo de artistas: ni siquiera el número de participantes era fijo) surgieron otras iniciativas: el caucus de Fuengirola, el enigmático *Lenin Cumbe*, una línea de alta costura a partir de la Sábana Santa, la propuesta de retirar al prócer malagueño, II Marqués de Larios, de su pedestal o la denuncia de la muerte por la policía de Rafael Delas Aizcorbe.

3. El alcance de tales iniciativas se mide mejor si se sitúan en aquellos años, gozne de la transición democrática. Los ochenta abrieron grandes esperanzas al arte. Con la estabilidad institucional, propiciada por las elecciones del ochenta y dos, las diversas administraciones (central, autonómicas, provinciales, municipales) rivalizan entre sí en materia de cultura. Pocas tienen las ideas claras: unas inician colecciones acumulando firmas consagradas, otras fijan elementos que permitan trazar discursos más o menos fecundos, y las más se limitan a proyectar

edificios sin saber muy bien qué pondrían dentro. Algo empero queda claro: hay una demanda pública de arte desconocida hasta entonces. Se concretará en la creación de centros de arte contemporáneo, como el MACBA (formalizado en 1965), el IVAM y el Reina Sofía (ambos en 1986): son, además de puntos de partida, estímulos para otras administraciones. A esto se suma la iniciativa privada: colecciones de La Caixa, Unión Fenosa o Juan March, y la aparición de ARCO, feria internacional de Madrid, .

El reconocimiento comercial e institucional del arte contemporáneo llegaba tarde (en Europa y Estados Unidos comenzó treinta años antes) pero llegaba. Lo hacía además con prometedores horizontes: los acontecimientos del 92 y la incorporación a la Comunidad Europea anunciaban una tierra prometida a los autores y también a especialistas, críticos, coleccionistas, galeristas y en fin, a toda la *institución arte*.

En tal horizonte de *grandes esperanzas* aparecen los jóvenes de la *APS* pero, dada su idea de arte, aparecen para negarlas.

4. En efecto: ¿qué mercado iba a interesarse por los divertidos carteles alusivos a la URSS? La ironía con que señalaban a quienes desde la izquierda o la derecha pensaban que la transición iba a ser una reiteración de la II República apuntaba con acierto a ilusiones o temores vivos aquellos años (por absurdos que parezcan hoy), y conectaban así con la vida y la sociedad. Eran pues formas de arte pero *no* de la institución arte: quedaban fuera del entramado que tejían administraciones y mercado.

Lo mismo ocurría con el caucus de Fuengirola. En 1986[4], los *APS* deciden nominar para la alcaldía de la ciudad a uno de los del grupo, Moreno de apellido. En consecuencia, realizan los ritos de rigor: pegada de carteles, mítines en la calle, reparto de octavillas, coches con megáfonos que repetían el eslogan *¡Vota Moreno, vota con garbo*! Más sutil, pero igualmente extraterritorial a la institución arte, era la *performance* en la que cofraternizaban con una plataforma vecinal que pedía viviendas dignas. Se unían a sus manifestaciones semanales pero en actitud de cofrades: con cirios, tambores y a modo de insignias, pancartas con sus eslóganes: *Málaga, capital del Gran Magreb* o *Acabemos con la profesión de artista*.

La posición de los *APS* era inequívoca: si algo merecía el nombre de arte era cuanto estaba unido a la experiencia cotidiana, a la necesidad de pensarla y a la posibilidad de discutirla. El resto, el museo y la galería, el autor y su firma, el mercado y la prensa (especializada o no), no era sino un freno, cuando no un modo más o menos sutil de enajenación[5]. De ahí, que hicieran suya, como pintada, una opinión del dada berlinés, *¡El arte ha muerto! ¡Viva el arte asesino de Agustín Parejo School!*. El texto sirve de preámbulo a la muestra del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

5. Pero el alegato de *APS* contra la institución arte desbordaba la esfera meramente artística. Parte del malestar que hoy despierta la transición democrática se relaciona estrechamente con la

entonces llamada *política de consenso*. Más allá de aspectos concretos, el resultado de esa política fue algo muy próximo a lo que Foucault llamó *voluntad de verdad*[6]: poco a poco logró fijar como verdad que este país era moderno y demócrata. Merece la pena detenerse en ello.

De repente el país se hizo moderno y la modernidad en que nos vimos inmersos tuvo un componente de alcance (no el único, desde luego): el arte. La estrategia venía de lejos, al menos de 1958, cuando González Robles reunió en la Bienal de Venecia a los informalistas españoles. Un año después los llevó a París y dos años más tarde a Nueva York. Nadie pone en duda a estas alturas la calidad de Tàpies ni la de los autores de El Paso, pero tampoco cabe negar que tales *embajadas artísticas* lavaron la cara de la dictadura con obras actuales de indudable calidad. Coincidían además con otro desembarco, el del neoexpresionismo abstracto en Europa de la mano de Nelson Rockefeller, como contrapartida al realismo socialista.

Si el arte prestó rasgos modernos y aun civilizados al franquismo, con mayor razón los otorgaría a la joven democracia española. En la época de González Robles, el informalismo sólo tenía vida fuera del país. De puertas adentro, la enseñanza y la opinión mantenían que Zuloaga era superior a Picasso y que el arte español *serio* terminaba en Goya. En los años de la transición currículos académicos y opinión pública seguían estancados pero se multiplicaron centros y museos, y arte, para la mayoría, era *sólo* cuanto unos y otros encerraban. Había otras novedades: Picasso era ahora el más español de los artistas. Apenas se conocía su obra pero un proyecto, el museo de Málaga, iba a ser signo de la *modernización* (primera o segunda, igual da) del país.

En tal contexto las propuestas de *APS* eran un molesto guijarro en el zapato de la recién nacida España moderna. Es ahí donde cobran sentido trabajos como los grandes lienzos, supuestos fragmentos de la Sábana Santa, donde, dada su condición de sudario, serigrafiaron grandes mortuorias de la cultura, con textos como *Versailles, Postdam* (sic)*, Disneyworld*, o *El noventa y ocho, el veintisiete y el yes very well*. La función ideológica del arte, su utilización para justificar la desmemoria y enterrar el pasado quedaban así de manifiesto.

6. La súbita y desmemoriada modernidad iba unida a una respetable noción de democracia. La evidenciarían ciertos acontecimientos. Uno de ellos en vísperas del 92. Para esos fastos, Mar Villaespesa presentó el proyecto *Plus Ultra*, una intervención en cada provincia andaluza. La de Málaga se confió a *APS*, cuya propuesta fue retirar de su pedestal la escultura del II Marqués de Larios y sustituirla por otra figura del monumento, la de *El Trabajador*.

Isabel II creó en 1865 el marquesado de Larios para el financiero Martín Larios Herreros por sus intentos de industrializar Málaga. Su hijo, Manuel Domingo, mantuvo las industrias iniciadas por su padre e intervino además en el urbanismo de la ciudad, con la apertura de la calle que hoy lleva su nombre. Frente al arranque de esa calle, el ayuntamiento decidió, en 1899, levantarle un monumento (había fallecido en 1895). Lo encargaron a Benlliure que colocó la efigie de Larios sobre un alto pedestal y añadió otras dos figuras: delante de semejante podio, una mujer medio

desnuda eleva hacia el prócer su hijo de pocos meses, y en el lado opuesto, se alza un trabajador, pico y azada al hombro, para el que sirvió de modelo el torero Mazzantini. Durante la II República, la escultura de Larios fue desmontada, arrojada al mar y sustituida por la del trabajador. La intervención propuesta por *APS* iba en la misma dirección.

Es fácil imaginar la negativa del Ayuntamiento. La opinión municipal (que recoge el trabajo ya citado de Méndez Baiges) quizá pueda resumirse en que la propuesta de *APS no era* arte. Así se legitimaba la decisión de enterrar la memoria y evitar toda fricción con grupos conservadores. El trabajo de *APS* se redujo a exponer el proyecto en el Colegio de Arquitectos, hacer algunas pintadas con el perfil de *El trabajador* sobre el monumento y elaborar un material gráfico en el que la etiqueta de *Gin Larios* se transformaba en *Sin Larios*.

Menos ruidoso que ese proyecto pero mucho más audaz fue el desarrollado por *APS* tras la muerte de Rafael Delas Aizcorbe. Este joven, presunto miembro de los Comandos Autónomos Anticapitalistas, murió en 1984, en la bahía de Pasajes, tiroteado por la policía con cartuchos de caza. Los hechos nunca se esclarecieron y el proceso incoado no se había resuelto aún en 2014. Sí quedó patente que en el cuerpo de Rafael Delas había veintiún impactos de postas de los que doce eran mortales[7]. Los *APS* recogieron la silueta del fallecido con los impactos marcados, la llevaron a tamaño natural y la titularon *San Sebastián* (¿ejecución, mito de la historia del arte, alusión a la ciudad cercana a los hechos o todo eso a la vez?) exponiéndola con material gráfico extraído de la prensa.

7. Las aventuras y desventuras en relación al 92 y a la Expo no acabaron con el debate sobre la escultura del marqués de Larios. Como grupo, los *APS* imaginan un ecuatoriano *Lenin Cumbe* que rige una taberna llena de televisores en desuso y usa las pantallas para pintar. Invitado a España, al volver, pinta sus impresiones sobre la colonización y su conmemoración: un total de siete expresivas imágenes, revés de la trama de la expo y la colonia. Pero aún faltaba un contratiempo, aunque individual, porque lo padeció Rogelio López Cuenca, miembro del grupo pero actuando como autor individual. Ideó unos soportes, idénticos en forma e iconos a los de la señalética de la Expo pero con diferentes textos: un perfil policial, signo de seguridad, tenía suscrito, *Sous la plage, les pavés*, y bajo una señal de prohibido el paso podía leerse: *Abandonad toda esperanza, esto es un espectáculo*.

Estas alusiones al mayo francés y al infierno de Dante nunca las leyeron los visitantes de la Expo. Los veintitrés elementos se retiraron sin mayor explicación la víspera de la apertura. Hoy puede verse uno a la entrada del edificio Nouvel del Reina Sofía o y dos o tres en Sevilla, en el CAAC. Terminaron recluidos en el museo. Tal es la fuerza de los *dispositivos*: contextualizar y neutralizar cuanto pueda amenazar la voluntad de verdad.

_____

Juan Bosco Díaz-Urmeneta es Profesor titular de estética (jubilado) y crítico de arte. Ha comisariado exposiciones de Carmen Laffón, Soledad Sevilla, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, entre otros artistas. Autor de diversos textos de estética y teoría del arte.

1.- Hay al menos dos cuidados análisis sobre la ejecutoria de la *Agustín Parejo School*: Esteban Pujals Gesalí, “Po-ética de la Renuncia. Agustín Parejo School” (*Arena Internacional*. Núm. 3. Junio 1989. p.60-67) y Maite Méndez Baiges, “Arte y activismo urbano en los ochenta: El proyecto *Sin Larios* de Agustín Parejo School” (*Arte y Ciudad - Revista de Investigación*, 2013 (Junio) nº 3 (I) Extraordinario, 309-326). [1]

2.- La muestra permanecerá abierta hasta el 22 de mayo. [2]

3.- El grupo evitaba institucionalizar su actividad de un modo que recuerda a la renuncia a la periodicidad de una revista dadá, *The Blind Man*. [3]

4.- Para esa fecha se habían realizado en Andalucía dos elecciones municipales, una autonómica, tres referendos, tres elecciones generales y estaban cerca las de ese mismo año. [4]

5.- La posición parece digna del dadá u otra forma de antiarte, pero agudamente la señaló John Dewey en *El arte como experiencia*. [5]

6.- Foucault, M., *Lecciones sobre la voluntad de saber seguido de El saber de Edipo*, ed., D. Defert, F. Ewald y A. Fontana, trad. H. Pons, Madrid, Akal, 2015. [6]

7.- *El País*, 30, 05, 1984. [7]