



Performance, escritura y espacio público en la construcción de la ciudad democrática¹

Juan Albarrán²; Rosa Benítez³

Recibido: 31 de agosto de 2017 / Aceptado: 28 de enero de 2018

Resumen. Este artículo explora algunas estrategias de resignificación urbana desarrolladas por artistas y poetas experimentales en las postrimerías del franquismo. Desde esta perspectiva, nos interesa estudiar cómo —en el contexto del último franquismo— algunos artistas, a través de distintas propuestas en las que se entrecruzan la *performance*, la prácticas *factográficas* o la escritura experimental, generaron una serie de trabajos que trataban de visibilizar la dimensión represiva del espacio público, controlado por el Estado, al tiempo que producían nuevos dispositivos con los que recuperar la ciudad a través de usos que podríamos calificar como democráticos. Estas iniciativas consiguieron producir prácticas que permitían pensar nuevos espacios de libertad en los que fuese posible satisfacer las necesidades de los individuos de una manera integral. La ciudad de Madrid fue uno de los principales escenarios de acción de estos artistas y campo de batalla contra la normalización de las conductas y relaciones sociales de sus habitantes.

Palabras clave: Conceptualismos; escritura experimental; espacio público; *performance*; Transición española.

[en] Performance, writting, and public space in the construction of the democratic city

Abstract. This article explores some urban resignification strategies developed by artists and experimental poets in the last years of the Franco's regime. From this perspective, we are interested in studying how —in the context of the late Francoism—, some artists, through different proposals in which performance, factographic practices or experimental writing are intertwined, generated a series of works that tried to make visible the repressive dimension of public space, controlled by the State. At the same time, these practices produced new dispositifs designed to recover the city through uses that could be described as democratic. These initiatives succeeded in producing practices that allowed to think of new spaces of freedom to satisfy the needs of individuals in an integral way. The city of Madrid was one of the main stages of action of these artists, battlefield against the normalization of the behaviors and social relations of its inhabitants.

Keywords: Conceptualisms; experimental writing; performance; public space; Spanish transition to democracy.

¹ Este artículo recoge parte de los resultados obtenidos en el marco de la residencia de investigación disfrutada en el curso académico 2014-2015, en el Centro de Estudios del Museo del Reina Sofía, con el proyecto Ensayo/Error. Tentativas interartísticas en el estado español, residencia concedida por CRUMA, Santander Universidades y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Parte de esta investigación ha recibido el soporte del proyecto Modernidad(es) descentralizada(s). Arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra Fría II (HAR2017-82755-P).

² Universidad Autónoma de Madrid (España)

E-mail: juan.albarran@uam.es

³ Universidad de Salamanca (España)

E-mail: beneitezr@usal.es

Sumario: 1. 1973: poder político y espacio social. 2. Madrid-Pamplona. 3. Espacio público. 4. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Albarrán, J.; Benítez, R. (2018) Performance, escritura y espacio público en la construcción de la ciudad democrática. *Arte, Individuo y Sociedad* 30(2), 329-341.

1. 1973: poder político y espacio social

En 1959 un joven pintor llamado Isidoro Valcárcel Medina reparte unas octavillas en las calles del centro de Madrid⁴. En una entrevista inédita realizada en 2010, el artista nos explicaba:

Si no recuerdo mal, la primera acción que hice fue “política”, aunque yo no me enteré de que lo era. Creo que fue en el año 59, coincidiendo con una campaña de vacunación de la DGS, Dirección General de Sanidad. Pero todo el mundo identificaba las siglas DGS como la Dirección General de Seguridad. Yo hice unas octavillas que repartía por la calle con un texto en el que indicaba *adscrito a la campaña de la DGS*. (...) En otra ocasión repartí octavillas en blanco. Evidentemente hay una intencionalidad de hacer arte en el espacio público (Valcárcel Medina, 2010).

Ese mismo año de 1959, la Ley de Orden Público de 30 de julio establecía una serie de medidas que el Gobierno franquista podía tomar para el correcto mantenimiento de la paz social. La restricción de algunas de las escasas libertades públicas recogidas en el Fuero de los españoles (mediante la declaración del estado de excepción) se detallaba como sigue en los artículos 28, 29 y 30 de dicha ley⁵:

Artículo 28. Las Autoridades Gubernativas asumirán las siguientes facultades con arreglo al Decreto o Decretos-Leyes que se dicten.

- a) Prohibir la circulación de personas y vehículos en las horas y lugares que en el bando se determinen; la formación de grupos o estacionamientos en la vía pública, y los desplazamientos de localidad, o bien exigir a quienes lo hagan que acrediten su identidad personal y el itinerario a seguir.
- b) Delimitar zonas de protección o seguridad y dictar las condiciones de permanencia en las mismas, así como prohibir en lugares determinados la presencia de personas que puedan dificultar la acción de la fuerza pública.
- c) Detener a cualquier persona si lo consideran necesario para mantener el orden.
- d) Exigir que se notifique todo cambio de domicilio o residencia con dos días de antelación.
- e) Disponer el desplazamiento accidental de la localidad o lugar de su residencia de las personas que por sus antecedentes o conducta infundan sospechas de actividades subversivas.

⁴ Como en tantos otros trabajos de Valcárcel, no se conserva ningún ejemplar de las octavillas, ni fotografías que documenten una acción que no pudo ser incluida en el catálogo editado, en 2002, por la Fundació Tàpies de Barcelona (Díaz Cuyás y Enguita Mayo, 2002).

⁵ La declaración del estado de excepción se produjo en once ocasiones durante la dictadura (con duraciones, ámbitos de vigencia y restricciones de los derechos variables), casi siempre como respuesta a huelgas, atentados o alteraciones de la “paz social”, que visibilizaban un descontento de la ciudadanía.

- f) Fijar la residencia en localidad o territorio de la Nación, a ser posible adecuado a las condiciones personales del individuo, de aquellos en quienes concurren las circunstancias del párrafo anterior.

Estas medidas cesarán con las circunstancias que las motivaron.

Artículo 29. La Autoridad Gubernativa podrá ejercer la censura previa de la Prensa y publicaciones de todas clases, de las emisoras radiofónicas o televisadas y de los espectáculos públicos o suspenderlos en cuanto puedan contribuir a la alteración del orden público.

Artículo 30. Las Autoridades Gubernativas podrán disponer inspecciones y registros domiciliarios en cualquier momento que consideren necesario (B.O.E., 1945, pp. 358-360).

Las implicaciones políticas de la acción de Valcárcel (en apariencia tan simple) resultan obvias cuando ésta se valora a la luz de la legislación que regulaba el uso de los espacios públicos de la ciudad franquista. Durante la dictadura del General Franco (1939-1975), los lugares de lo común fueron férreamente controlados con el fin de mantener el orden social, invisibilizar cualquier crítica dirigida contra el régimen y dificultar los movimientos de la disidencia; pero también como un modo de forzar el confinamiento de los sujetos en espacios privados en los que resultaba mucho más difícil tomar conciencia de los problemas colectivos. En esa coyuntura, la acción de Valcárcel aprovecha una campaña oficial de vacunación para subrayar el control que la policía y otras instituciones ejercían sobre la población. Y lo hace, precisamente, jugando con los límites del lenguaje en el espacio público, desde el único ámbito en el que el ciudadano podría manifestar su disenso en un sistema que respetase las libertades fundamentales. Cualquier “espectador”, cualquier paseante, estaba capacitado para comprender el doble sentido de las siglas DGS (Dirección General de Sanidad / Seguridad) y las implicaciones de su puesta en circulación en la calle. La acción, sin embargo, no violaba la legalidad vigente: aprovechaba los escasos espacios de libertad y grietas en la legalidad de un Estado en el que la Dirección General de Seguridad (dependiente del Ministerio de Gobernación, al mando de todos los servicios policiales del Estado) y la Brigada Político-Social fiscalizaban la cotidianidad de los españoles. El Gobierno debía constituirse en dueño y señor del espacio público y de los cuerpos que lo habitaban con el fin de mantener una higiene social necesaria para la supervivencia del Cuerpo-Estado. Valcárcel, como otros artistas a los que nos vamos a referir a continuación, trataron de recuperar esos espacios, arrebatados de sus usos públicos por el poder dictatorial, a través de sutiles estrategias basadas en la articulación de acciones espaciales y lingüísticas, que perseguían la activación de la conciencia y responsabilidad ciudadana.

Para abordar experiencias como la que se acaba de describir con Valcárcel, convendría apoyarse en las ideas puestas en juego por Henri Lefebvre entre 1968 y 1974, quien ya en aquel momento proporciona herramientas de análisis muy útiles para la comprensión de determinados fenómenos artísticos recubiertos de cierta excepcionalidad y muy ligados al contexto histórico aludido. En esos años, al tiempo que se desarrollaban las prácticas a las que nos vamos a referir, el marxista francés produjo un original pensamiento sobre el espacio y la ciudad en trabajos como *El derecho a la ciudad* (1968); *De lo rural a lo urbano* (1970); *La revolución urbana* (1970); *Espacio y política* (1972) y *La producción del espacio* (1974). En esta última obra, considerada por los especialistas como el colofón de su itinerario sobre la cuestión urbana, Lefebvre teoriza el espacio como un producto social que,

en consecuencia, puede ser construido y resignificado a través del lenguaje, de los actos cotidianos, de las relaciones sociales, de las actividades que, en definitiva, sus habitantes despliegan en la ciudad. El espacio no es una entidad geométrica abstracta, no es un simple medio vacío que preexiste a la actividad humana. Las relaciones sociales construyen el espacio que las cobija. Así, la ciudad puede ser el lugar de una cotidianeidad alienante o el escenario de una creatividad liberadora. Sin duda, la Internacional Situacionista también supo tomarle el pulso a esta circunstancia aunque con objetivos desiguales. Tanto con las “derivadas” como con la “construcción de situaciones”, los miembros de este colectivo de artistas y/o intelectuales franceses de talante revolucionario trataron de comprender los efectos que la estructuración del espacio, en especial del urbano, tiene en las emociones y el comportamiento de las personas para, de este modo, combatir la normativización estética y, al mismo tiempo, acabar con la práctica artística (Andreotti, 1996).

Desde esta perspectiva, en el contexto del último franquismo y la transición a la democracia⁶, nos interesa estudiar cómo algunos artistas, a través de estrategias en las que se entrecruzan *performance*, prácticas *factográficas* y escritura experimental, generaron propuestas que trataban de visibilizar la dimensión represiva del espacio público, controlado por el Estado, al tiempo que producían nuevos dispositivos con los que recuperar la ciudad a través de usos que podríamos calificar como democráticos. Como veremos a continuación, algunos artistas consiguieron producir prácticas que permitían pensar espacios de libertad en los que fuese posible satisfacer las necesidades de los individuos de una manera integral. Necesidades sociales que, en su diversidad, tendrían un fundamento antropológico, y que “comprenden la necesidad de seguridad y de apertura, la de certidumbre y aventura, la de organización del trabajo y la de juego, las necesidades de previsibilidad y de improvisación, de unidad y de diferencia, de aislamiento y de encuentro, (...) de acumular energías y de gastarlas”, pero también necesidades, a menudo no atendidas “de actividad creadora, de obra, de información, simbolismo, imaginación y actividades lúdicas” (Lefebvre, 1969, p. 123).

La manifestación más obvia y contundente del carácter represivo del Estado franquista era la ubicuidad de la prohibición. El poder absoluto sobre los cuerpos en el espacio, explicitado en el artículo 28.º de la referida Ley de Orden Público, se concretaba en un sinnúmero de prohibiciones a las que los españoles estaban tristemente habituados. Si cada sociedad produce un espacio, el de la ciudad franquista es un espacio intimidatorio, restrictivo y, de suyo, violento. La artista Paz Muro, vinculada a los círculos experimentales de la capital y siempre interesada en problemas discursivos (Tejeda e Hinojosa, 2011; Hinojosa, 2013), trató de visibilizar esa realidad en el proyecto *Análisis imposible de localización de las señales de prohibición situadas en territorio nacional. La prohibición agradece* (1973). El trabajo se formalizó en un conjunto de cuarenta fotografías (55 x 35 cm.) de carteles de prohibición que Muro había tomado en las calles de Madrid: “prohibido el paso”, “prohibido, Patrimonio Nacional”, etc. Según relata la propia autora en una entrevista inédita, “algunas tomas me podían haber costado muy caro, como la foto que saqué en la puerta de El Pardo,

⁶ Entendemos por transición democrática el periodo histórico comprendido entre el asesinato del almirante Carro Blanco, Presidente del Gobierno y “heredero político” del dictador (1973), y la victoria del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en las Elecciones Generales de 1982, proceso que desembocó en el establecimiento y consolidación de una monarquía parlamentaria en el Estado español. Sobre las relaciones entre arte y política en ese contexto, puede verse el volumen compilado por Albarrán (2012).

por la que los soldados que hacían guardia en la puerta casi me confiscan la cámara. Todo estaba prohibido” (Muro, 2010). El conjunto, del que sólo se conservan dos imágenes, constituye un archivo incompleto, y por tanto “imposible”, de carteles y placas de prohibición fotografiado en primerísimos planos; ilocalizables, por tanto, al sustraerse la información referida al contexto en el que se encuentran. La documentación obtenida por medio de una acción arriesgada (caminar por la ciudad, observar y fotografiar) visibiliza toda una serie de prohibiciones que limitaban la libertad cotidiana de los ciudadanos. Su descontextualización a través de esas imágenes con un encuadre cerrado insiste en la omnipresencia de la prohibición. La fotografía captura la dimensión textual (“prohibido”) del poder político así como su proyección *performativa* sobre el espacio urbano. El texto fotografiado es casi un icono del poder que mantiene la paz social del franquismo, fundada sobre la violencia cotidiana. La palabra (“prohibido”), rotunda y aparentemente atemporal, *hace*, o, mejor, pone límites a lo que puede hacerse.

Sin embargo, la restricción de los usos del espacio tiene una dimensión temporal. Es la acción, el hacer en el tiempo, la que queda prohibida. A lo largo de ese mismo año 1973, Valcárcel Medina desarrolla, con un proceder similar al que acabamos de ver en Muro, el proyecto *Relojes*: una caja libro integrada por 365 fotografías, tomadas a diario durante un año (entre el lunes 1 de enero y el lunes 31 de diciembre de 1973) de distintos relojes-calendarios encontrados en las calles de Madrid. Las fotografías, contenidas en un dispositivo archivístico (una pequeña caja de cartón blanco), tan del gusto de Valcárcel, carentes de un valor estético, modelan la acción. “Las fotos de los relojes obligan a que una persona, durante un año, vaya a un sitio a hacer una foto que, en sí misma, no tiene un valor fotográfico” (Valcárcel, 2010). Pese a que en el interior de la tapa del libro-caja se reproduce una fotografía del artista con una cámara colgada del cuello como ejecutante de este conjunto de imágenes, la obra constata el debilitamiento de la autoría (cualquiera podría realizar el ejercicio propuesto) y la necesidad de asumir una responsabilidad ciudadana anónima (pero personal: acción de un sujeto consciente) en un proyecto de reapropiación del tiempo-espacio de la ciudad. La fotografía es, por tanto, un mecanismo de concienciación que obliga a adquirir un compromiso diario con la ciudad y con aquellos dispositivos que, situados en el espacio público, determinan la ordenación del tiempo.

Valcárcel pasea por las calles con su cámara buscando un reloj-calendario: la Plaza Cánovas del Castillo, la Glorieta del Pintor Sorolla, la Plaza de Oriente, la Puerta del Sol, la Calle Conde de Peñalver, la Plaza de Salesas, etc., son capturadas desde distintos ángulos y en diferentes momentos del día, atrapadas en tomas de apariencia descuidada y casual. El artista observa el paso del tiempo, mapea la topografía visual de un país que ha experimentado un ambivalente milagro económico, “ficha” (en un Estado en el que tantos sujetos estaban fichados) todos y cada uno de los días del año. Pero, antes que nada, Valcárcel establece un método para explorar la ciudad a través de paseos que dibujan nuevas rutas sobre ella. De este modo, rompe con la rigidez geométrica que determina la cotidianeidad de los ciudadanos y genera nuevas formas de transitar el espacio y, quizás, también de vivir en una realidad fuertemente administrada. Frente a una cotidianeidad programada, Valcárcel trata de habitar las calles de un modo más libre, lúdico y azaroso mediante una práctica que aúna dos estrategias interrelacionadas: “dar realidad al testimonio y trazar itinerarios alternativos a los comúnmente consabidos” (Benítez Andrés, 2011, p. 773). El artista propone una práctica espacial mediante la cual apropiarse del tiempo en una

cotidianidad que eluda tanto las prohibiciones ya referidas como los criterios de productividad propios del desarrollismo franquista. En *La producción del espacio*, Lefebvre explica que “el tiempo desaparece en el espacio social de la modernidad. Ya no se escribe sino mediante instrumentos de medida, aislados y especializados como todo. He ahí los relojes. El tiempo vivido pierde forma e interés social salvo por lo que respecta al tiempo de trabajo” (Lefebvre, 2013, pp. 150-151). Valcárcel recurre a esos instrumentos de medida, convenientemente especializados, como pretextos en torno a los cuales recuperar el interés social del tiempo-espacio urbano. El tiempo que invierte en su acción es, no obstante, un tiempo no productivo, un tiempo-espacio abierto a otros usos: tiempo para el arte, para el juego, para la lectura del tiempo escrito en la urbe, para habitar la ciudad mediante un errabundeo que escapa a las restricciones del poder.

Tanto en Muro como en Valcárcel, el acto de caminar permite replantear el lugar del cuerpo en el espacio-tiempo que se genera al recorrer la ciudad. El paseo se concibe como estrategia de escamoteo frente a la rígida disciplina que reglamentaba la praxis diaria de los ciudadanos españoles. Por pequeñas que fueran, cada una de las transgresiones operadas por estos y otros artistas con respecto a los códigos de conducta que había implantado el régimen político y cultural vigente comportaban una nueva configuración de las relaciones del individuo con lo público, con sus conciudadanos y, muy especialmente, con el poder. En último término, se trataba de producir una discontinuidad y generar, dentro del medio artístico, experiencias alternativas a las trayectorias diseñadas desde lógicas muy lejanas al interés común; poner en práctica aquellas “artes de hacer” examinadas por Michel de Certeau y su equipo de investigadores

El caminante transforma en otra cosa cada significante espacial. Y si, por un lado, sólo hace efectivas algunas posibilidades fijadas por el orden construido (va solamente por ahí, pero no por allá); por otro, aumenta el número de posibilidades (por ejemplo, al crear atajos o rodeos) y el de las prohibiciones (por ejemplo, se prohíbe seguir caminos considerados lícitos u obligatorios). Luego, selecciona (De Certeau, 1999, pp. 110-111).

De manera similar a como se veía con Lefebvre, para De Certeau las prácticas espaciales de los individuos, con la ciudad como absoluto protagonista, determinan tanto en su lado represivo como imaginativo el conjunto de la vida social. De ahí, que la experiencia espacial sea siempre una experiencia significativa en la que resulta posible introducir discontinuidades ajenas al itinerario preescrito, es decir, se puede alterar la trama y abrirla al arbitrio del ser humano. Literalmente, es una toma de posición. Por eso, también, para De Certeau, el caminar, como forma de intervenir en el espacio urbano, es asimilable a la escritura (1999, 105). De este modo, la acción urbana se torna en acto de enunciación:

Al vincular acciones y pasos, al relacionar sentidos y direcciones, estas palabras operan como un vaciamiento y un deterioro de su primera aplicación. Se convierten en espacios liberados, susceptibles de ser ocupados. Una rica indeterminación les permite, mediante un enrarecimiento semántico, la función de articular una segunda geografía, poética, sobre la geografía en sentido literal, prohibido o permitido. Insinúan otros viajes en el orden funcionalista e histórico de la circulación (De Certeau, 1999, p. 117).

Quizá esto ayude a explicar la recurrencia de lo discursivo, y más concretamente de la poesía y su inherente ambigüedad, en estas prácticas urbanas del contexto transicional. Como en los casos de *Adscrito a la campaña de la DGS* y *La prohibición agradece*, acción y palabra serán firmes aliados en la liberalización simbólica del espacio urbano. Si en estas particulares *derivadas* de Muro y Valcárcel el tiempo se volvía improductivo, era tiempo que generaba un espacio alternativo, la escritura “inoperosa”, esa que para Agamben desvincula toda praxis de la tiranía de los fines con el objetivo de lograr la apertura a nuevos usos posibles (Agamben, 2016, p. 44), insistirá igualmente en la virtualidad del discurso artístico y su potencial transformador.

2. Madrid-Pamplona

Los trabajos de Muro y Valcárcel tuvieron lugar pocos meses después de su participación en los Encuentros de Pamplona (junio-julio de 1972). Ambos artistas han declarado en repetidas ocasiones que su experiencia en la capital navarra les marcó profundamente. Este festival de arte experimental aparece en la historia reciente del arte español como un evento equívoco, tan aislado como arriesgado, que dio a conocer en ciertos círculos el trabajo de algunos de los nombres más destacados de la neovanguardia (cine, música, *performance*, artes visuales, etc.) internacional (Díaz Cuyás, 2009). El mismo año en que se produjo la aceptación institucional del arte conceptual (Documenta 5, 1972), propuestas experimentales de muy diversa índole irrumpieron en España como una chispa que apenas encontró yesca que prender. Dadas las carencias del contexto de recepción, resulta difícil rastrear su influencia en nuestra escena artística invertebrada. “Fin de fiesta del arte experimental” o ventana a un mundo diferente para aquellos que quisieran asomarse a él, los Encuentros (parece evidente en el caso de Muro y Valcárcel) contribuyeron a replantear la relación entre el artista y el espacio público. En la evolución de Valcárcel, los Encuentros de Pamplona marcaron un punto de inflexión. De hecho, Díaz Cuyás (2002, pp. 14-16) señala dos grandes etapas en su trayectoria: una anterior y otra posterior a este evento. La intervención urbana de Valcárcel en Pamplona, *Estructuras tubulares*, se formalizó en una gran estructura metálica (más de cien metros de longitud) compuesta por varios módulos geométricos que reconfiguraban el espacio del Paseo de Sarasate y alteraban los recorridos habituales de los viandantes, que, a las pocas horas de la inauguración de la pieza, comenzaron a darle diversos usos a la misma hasta que algunos de ellos procedieron a su “destrucción”. De algún modo, la instalación “impositiva” y la acción del público pamplonés terminaron por reorientar el trabajo de Valcárcel hacia un arte de carácter sociológico no invasivo con el que llevar a cabo una activación reflexiva del espacio, el tiempo y el público a través de la acción. Muro, por su parte, intervino en los Encuentros junto a Nacho Criado y Alberto Corazón (que no pudo viajar a Pamplona) con el trabajo *Documento. Encuentros de Pamplona*, una suerte de propuesta postal participativa. Sobre una hoja con el membrete de la serie Documentos diseñada por Alberto Corazón podía leerse: “1) La propuesta debe expresarse a través de la utilización de un sistema gráfico, tomando como soporte la parte cuadrículada de esta hoja. 2) propuesta: represente un proyecto que contribuya a la modificación de la realidad. 3) entendemos como realidad a estos efectos, los sistemas de relaciones de las personas entre sí y/o de las personas con las

cosas. 4) doble por la mitad la hoja, grape los cuatro lados y envíelo a la dirección indicada” (recogido por Díaz Cuyás, 2009, p. 259). En ambos casos, se interpela a la situación pragmática con el objetivo de contribuir a la generación de procesos de socialización diferentes; no necesariamente mejores, pero desde luego sí alternativos a una situación vital excesivamente normalizada.

También en Pamplona tuvieron una presencia destacada el poeta belga Arias-Misson y el poeta y filósofo Ignacio Gómez de Liaño, un agente clave en el desarrollo de la escritura experimental y, en concreto, de la poesía pública desde mediados de la década anterior. Gómez de Liaño había conocido a Arias-Misson en Madrid a mediados de los sesenta en el contexto de Problemática 63, el grupo aglutinado en torno al uruguayo Julio Campal. En Madrid, con la complicidad de Gómez de Liaño y otros miembros de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, Arias-Misson realizó dos poemas públicos. El primero, a finales del 69, llevaba por título *A Madrid*, y tuvo lugar en varias calles y plazas de la capital. A partir de los significantes del signo Madrid, varios *performers* permutaban letras de gran tamaño con las que configuraban palabras como “riada”, “árida” (frente a una iglesia), “maría” (en un urinario del metro), “rima”, “dada” (ante el Café Gijón) o “amar” (Arias-Misson, 2013, s/p). La irrupción de la palabra “arma” en la Carrera de San Jerónimo, frente al Congreso de los Diputados, precipitó la intervención de la Guardia Civil y el fin de la acción (Gómez de Liaño, 2015, s/p). En abril del 71, Arias-Misson realiza un segundo poema junto a la galería Seiquer

consistente en tender dos amplias franjas de película transparente de retractilar que cruzaban la calle de una acera a otra. Cada una de las franjas lleva inscrita un vocablo, en una se leía “palabras” y en otra “frágiles”. Estas palabras frágiles, atravesadas en la calle, fueron rotas con el paso del primer automóvil (Maderuelo, 2014, p. 90).

Las propuestas de Arias-Misson rompen de este modo con el espacio habitual de la poesía moderna, el papel, y su marco de recepción, privado, al tiempo que desafían los códigos de conducta cívicos y artísticos de la ciudad “predemocrática”. Junto al elemento lúdico y provocativo, subyace a estos poemas públicos un amplio cuestionamiento del proceder lingüístico-literario. Frente a la perdurabilidad de lo escrito surge una poética de lo efímero que trata de hacer hincapié en la provisionalidad de los significados: el sentido es contextual y está en tránsito; depende por completo de los recorridos efectuados con los actos de habla y las infinitas posibilidades que estos ofrecen. Se trata, pues, de una comunicación “frágil”, como anunciaba la pieza del 71, que asume su contingencia, y trabaja desde ese lugar, para escapar de lo normativo. “Nos proponemos el diseño estético de la sociedad”, afirmaban los integrantes de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana en su «Declaración de principios» de 1967: “Rehabilitamos los signos, cuando destruimos los signos, cuando les imponemos otro número de revoluciones, haciéndoles entrar en un campo de relaciones que les era extraño” (CPAA, 2005, p. 55). De nuevo la resignificación de lo textual —verbal, urbana, visual— depende de la intervención activa sobre el espacio de producción semántica y su continua reactualización.

En los Encuentros, Arias-Misson realizó *La puntuación y anotación de Pamplona*. Un nutrido grupo de improvisados *performers* puntuaron las calles de la ciudad con grandes signos ortográficos de poliespán. El poeta belga describía su acción en estos términos:

Se trata de hacer lecturas o expresar lexies de la ciudad. De hecho creo que el lugar de la poesía es la ciudad, que la ciudad es la poesía: un conjunto, una totalidad y un posible que se ofrecen a una práctica poética. (...) La ciudad como textos(s) que hay que iluminar en ciertos nódulos. (...) Estas manifestaciones aparentemente caóticas de la ciudad son legibles. (...) Una manifestación del texto propio de la ciudad, una praxis urbana...: lo esencial: lo que puede escrito aparecer frío, se vuelve fiesta, ruptura en las actuaciones (Barber y Palacios, 2010, p. 20).

Es decir, la ciudad se concibe como un texto susceptible de ser decodificado (leído) y recodificado (reescrito, resignificado) a través de la acción y el lenguaje. La acción consciente del cuerpo modifica el espacio urbano, que nace políticamente connotado. El lenguaje poético, lúdico y emancipador, puede romper con las actuaciones, alterar los ritmos dados, los papeles asignados, las experiencias mecanizadas. Se trata de ahondar en esa relación apuntada con De Certeau entre prácticas espaciales y prácticas significantes.

Ignacio Gómez de Liaño, por su parte, además de coordinar las acciones poéticas de los Encuentros, contribuyó a los mismos con el poema público *Lectura de una ciudad*. Globos de helio fueron liberados elevando letras que configuraban posibles palabras de manera azarosa. En esos momentos, Gómez de Liaño llevaba varios años reflexionando intensamente sobre las relaciones entre poesía y espacio urbano. En un texto publicado en la revista *Tropos. Creación, arte y pensamiento*, exponía su concepción de la ciudad y el sentido de las acciones que preparaba para el evento pamplonés:

Una ciudad es un conjunto de reglas para usar el espacio, para moverse en él, para orientarse o desorientarse en él. Una ciudad es, también, un conjunto de dispositivos materiales en los que el espacio se hace concreta consistencia. (...) / Para conocer una ciudad lo mejor es, me parece, conocer las posibilidades que el usuario tiene de romper lo que de impositivo, autoritario y ordenancista hay en esos sistemas de reglas para el adecuado uso de la ciudad. De la ciudad heterónoma, a la gestión autónoma y creativa de la ciudad. / Yo creo que la guerrilla urbana tiene mucho que ver con el arte, tal como algunos al menos lo entendemos. Yo no llegaría a comprender cabalmente las poesías de acción y públicas si no las considerase un tipo de guerrilla urbana. En ambos casos se trata de colapsar el todopoderoso funcionamiento de algunos de los sistemas de uso que ahogan a la ciudad. Pues cualquiera puede ver fácilmente que la ciudad es ese tejido cada vez más tupido de órdenes y estrategias del Poder y del Sometimiento: que nadie se sienta libre (...). Con la guerrilla urbana y con las más libertarias poesías de acción y públicas, hacemos estallar las rutinas con que se encadena la vida diaria a la máquina del rendimiento económico y a la funcionalidad burocrática. / (...) A finales de junio, en Pamplona, se producirá un intento, una acción a gran escala, que hará posible la aparición de esos tejidos frágiles de la creación, de la poesía, en la vida de una ciudad (Gómez de Liaño, 2013, p. 113).

Influido por sofisticadas teorías lingüísticas tanto como por manifestaciones populares (pasacalles, procesiones religiosas, etc.), Gómez de Liaño, como Muro o Valcárcel, es perfectamente consciente de la ambivalencia del espacio urbano como espacio social: autoritario en su naturaleza reglada, se ofrece a su vez un enorme campo de experimentación poética y vital. En esos momentos, el filósofo acababa de ser expulsado por motivos políticos de la ETSA (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Madrid), donde impartía Estética y Composición.

Quizás esa circunstancia pueda ayudar a comprender la aparente radicalidad verbal con que Gómez de Liaño presentaba sus propuestas. Ciertamente es que los primeros años setenta representaron, en nuestro contexto y a nivel global, un momento de intensa efervescencia política en el que la utopía parecía al alcance de la mano. Ahora bien, equiparar su poesía pública con la guerrilla urbana resulta, desde la distancia, un tanto exagerado. En cualquier caso, sus palabras demuestran la centralidad de la cuestión urbana y la concepción de lenguaje y acción como elementos transformadores del espacio social.

3. Espacio público

Díaz Cuyás ha llamado la atención acerca de cómo los Encuentros pusieron el problema de “lo público” en la agenda de los artistas experimentales (2009, pp. 20-21). En la imperiosa necesidad de pensar el espacio de lo común en el tiempo presente “confluyen esas dos prácticas del límite tan características de los años sesenta, las de lo medial, vinculadas a la materialidad o a la fenomenología del medio, y las de lo *performativo*, vinculadas al acto o a la fenomenología del acontecimiento” (Díaz Cuyás, 2009, p. 21). En el cruce entre lo neomedial y lo *performativo* se sustentan algunos de los más interesantes trabajos de Alberto Corazón. A mediados de los setenta, Corazón ya era un diseñador y editor muy conocido. Su actividad como editor tuvo un impacto considerable en círculos críticos, pues en las series de la editorial Comunicación aparecieron traducciones de estructuralistas franceses, formalistas rusos y teóricos del arte, la literatura y la comunicación, entre cuyos títulos destaca el imprescindible *Del arte objetual al arte de concepto* (1972 y 1974) de Simón Marchán Fiz. Además, Corazón se convertiría en una especie de puente entre los grupos conceptuales de Barcelona y Madrid (Parcerisas, 2008, p. 14), desarrollando, al mismo tiempo, un intenso trabajo que partía del análisis de imágenes extraídas de los medios de comunicación. Una de las obras más interesantes de esta etapa es *Plaza Mayor. Análisis de un espacio* (que en un primer momento recibió el título *El hombre como señal, el espacio como cultura*), desarrollada en colaboración con Simón Marchán Fiz, Juan Manuel Bonet, Miguel Gómez y Esther Torrego, y expuesta en su versión final en los Ciclos de Nuevos Comportamientos Artísticos de Madrid y Barcelona (1974). En este caso, las imágenes que configuran el conjunto no fueron apropiadas de los medios de comunicación, sino que fueron producidas por el propio artista. Corazón documenta con su cámara fotográfica los movimientos de los individuos en la Plaza Mayor de Madrid. Siempre desde el mismo punto (su estudio, situado en una esquina de este espacio), toma imágenes en intervalos regulares de tiempo que muestran las pautas de comportamiento de los grupos humanos que se mueven en el espacio público.

No podemos obviar los significados políticos de la Plaza Mayor de Madrid, emblema del poder de la Corte, espacio escenográfico barroco y sede del Ayuntamiento, muy próximo a su vez a la Dirección General de Seguridad en la Puerta del Sol. El estudio de los comportamientos humanos en la plaza arrojaba interesantes resultados acerca de la construcción social del espacio urbano a partir de las relaciones de los cuerpos, pero también sobre el clima político derivado de los usos restringidos de los ámbitos de lo común, sobre todo si nos fijamos en

Las escenas de ciertos encuentros casuales o convenidos, de carácter sospechoso en ocasiones según los temores propios del momento, y en las concentraciones anómalas de gente, como la secuencia referida a un hecho supuestamente político, cuando irónicamente tenía como protagonistas a unos seguidores de un predicador protestante, pero que fue dispersada sin contemplaciones por las fuerzas antidisturbios que entraron en acción para la ocasión. La dispersión de la multitud y sus evoluciones fue precisamente lo que quedó visualmente registrado en los heliogramas (Marchán Fiz, 2009, p. 26).

En efecto, en nuestro contexto, estas imágenes de grupos humanos moviéndose en espacios siempre vigilados adquirirían de inmediato connotaciones políticas (manifestaciones, huelgas, cargas policiales, citas clandestinas, etc.). La referencialidad conecta la fotografía con un movimiento de “agitación social” a la vez que permite inscribir las reflexiones de los artistas en el ámbito de los medios de comunicación de masas, ese otro espacio público controlado por el poder en el que se producía una lucha por visibilizar la información acerca del creciente malestar que la ciudadanía intentaba expresar en la calle.

Si la ciudad aparece como un ámbito moldeado mediante las restricciones impuestas por quienes ostentan el poder; si, pese a ello, ciertas prácticas producen fisuras en la superficie consensual de un espacio social cuyos sentidos pueden ser modificados; si “el espacio entero (social) procede del cuerpo” (Lefebvre, 2013, p. 434), el cuerpo mismo (del artista, del ciudadano) tendrá que visibilizarse en el espacio como un canal en el que dar cauce a la libertad de expresión. En *Hombre anuncio* (1976) Valcárcel brindaba al viandante la posibilidad de elevar sus opiniones a la categoría de obra de arte:

Le ofrecemos la sugerencia de presentarse en la calle de Madrid que ud. prefiera siendo portador sobre sus hombros de nuestro tablero de anuncios en el que previamente habrá escrito la comunicación que desee transmitir. Por nuestra parte sacaremos documentación gráfica de lo sucedido; a la vez, le agradeceríamos que nos comunicara sus experiencias durante el mismo, para que todo ello pudiera ser exhibido posteriormente en la galería (recogido por Díaz Cuyás, 2002, p. 149).

La práctica artística se presenta como un medio con el que expresar cualquier mensaje a través de un “arte ambulante”, pero también como matriz de nuevas formas de vida. En un momento espinoso del complejo proceso de desmontaje del régimen franquista, atizado por la voluntad de construir una nueva ciudad democrática en la que el disenso fuese una práctica tan cotidiana como el pensar o el andar, Valcárcel invita a decir (escribir) y hacer (caminar) de una manera totalmente libre gracias al paraguas “protector” del arte. La experiencia participativa sería documentada fotográfica y textualmente para ser trasladada a un ámbito artístico, si bien la potencia de la acción en modo alguno se reduce a su innegable dimensión simbólica: uno de los hombres anuncio escribió en su cartel la palabra “amnistía” y paseó por las calles de Madrid con esa palabra sobre su cuerpo.

Todas estas acciones insisten, pues, en un mismo propósito, aunque cada una desde lugares y con medios bien distintos: el sentido no es, se construye. Las propuestas de estos artistas imaginan y ponen en práctica nuevos modos de relacionarse con el espacio, subrayando con ello una problemática hasta el momento ciertamente olvidada, esto es, que la configuración y organización del entorno no sólo determina el medio de la experiencia posible, sino que afecta muy especialmente a las formas

de socialización existentes y, más importante aún, abre la vía para la subversión de tales órdenes. La brecha abierta por el uso facilita esta multiplicidad de escenarios. Si el habla actualiza el sistema lingüístico, estas acciones sobre el espacio de lo común pueden abrir caminos alternativos a los ya pautados. Se trata de la diferencia, ya planteada por Saussure, entre lengua y habla, es decir, entre el sistema y su uso, que aquí sirve para mostrar todos esos casos en los que la actualización de un lenguaje (y debe entenderse este término desde una perspectiva amplia, como la semiótica, y por tanto más allá del lenguaje verbal, tal y como hacen Lefebvre o De Certeau) se muestra inherente a esa puesta en práctica del sistema abstracto; todas las “hablas” descritas: caminar, escribir, fotografiar, etc. Parecería, por tanto, que todos estos artistas han asumido el gesto poético por excelencia: hacer decir al lenguaje, o lenguajes-sistemas. Que el contexto, la situación, la costumbre vacíe de significado la comunicación no impide que un nuevo espacio *performativo* renueve y amplíe los sentidos.

4. Conclusiones

Tal y como se ha tratado de exponer hasta aquí, la principal conclusión que estas prácticas artísticas nos enseñan es que las estrategias de resignificación empleadas en sus acciones son completamente dependientes del contexto, y a él van dirigidas. El significado es el uso, y nuevos usos, aunque sea dentro del restringido ámbito de lo artístico, pueden dar lugar a diferentes significados-escenarios para la vida social. No obstante, y pese al empeño de estos y otros agentes del campo experimental, entre muchos otros por supuesto, ese cambio en los usos del espacio público nunca llegó a la España “democrática”. El siempre agudo Manuel Vázquez Montalbán describió a la perfección —ya en 1992, década culminante en la consolidación de nuestro actual modo de vida, regido por los mercados— este proceso: “Todos los gérmenes de la modernidad están en la sociedad española de los años setenta, aunque entonces no éramos del todo conscientes desde el subjetivismo de posiciones vanguardistas, en política y cultura, que nos hacía creer que todo el monte era vanguardia y orégano. Pero la mayoría social determinante iba por una lógica de mercado, cultura, política, verdades de mercado decantarían la transición hacia lo inevitable y lo política y culturalmente correcto”, y resuelve: “Vivíamos esquizofrénicamente, hay que reconocerlo, en una ciudad a medio camino entre la ciudad franquista y una ciudad democrática total que nunca llegaría” (Vázquez Montalbán, 2001, p. 98).

Así, la ciudad continuó siendo un lugar en el que imponer la lógica de las administraciones y de un poder político que jugaba a la democracia pero, más drásticamente, afianzó su posición como medio de consolidación del nuevo orden ciudadano: una economía neoliberal que coartaba cualquier posibilidad de escamoteo o exterioridad. Incluso, el propio sistema económico-social llegó a promocionar las alternativas desde el campo cultural para, de este modo, seguir controlando los espacios de disenso. La ciudad de Madrid nos lo vuelve a mostrar con la Movida. Una apariencia de libertad, de participación, de elección que terminó siendo intervenida por los intereses de mercado (Carmona, 2009). El caminar, fotografiar, decir y hacer volvieron a vaciarse de su potencial emancipador hasta la llegada, siempre cíclica, de otros usos disconformes del espacio público.

Referencias

- Albarrán, J. (2012). *Arte y transición*. Madrid: Brumaria.
- Andreotti, L. Et. al. (1996). *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. Barcelona: MACBA.
- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso.
- Arias-Misson, A. (2013). *Form the Cutting-Floor of the Public Poem*. Gent: MER, Paper Kunsthalle.
- Barber, LI, Palacios, M. (2010). *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Sociedad General de Autores.
- Benítez Andrés, R. (2011). La experiencia estética de Isidoro Valcárcel Medina. En, *Artigrama*, 26, 769-780.
- BOE (1945). *Fuero de los Españoles*. Madrid: BOE, 18 de julio de 1945.
- Carmona, P. (2009). La pasión capturada. Del carnaval underground a La Movida madrileña marca registrada. En Romero. P.G. (Ed.), *Desacuerdos 5. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español* (pp. 147-158). Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA.
- CPAA (2005). Declaración de principios. Estética y sociedad. En Carrillo J. (Ed.), *Desacuerdos 3. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español* (pp. 54-56). Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA.
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de Hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Díaz Cuyás, J. (2002). *Ir y Venir de Valcárcel Medina*. Barcelona: Fundació Tàpies.
- Díaz Cuyás, J. (2009). *Encuentros de Pamplona: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Gómez de Liaño, I. (2013). *En la red del tiempo. 1972-1977. Diario personal*. Madrid: Siruela.
- Gómez de Liaño, I. (2015). Entre la poesía pública y el teatro chamánico. En s.n., *Arias-Misson. Poesía de calle y poesía de transparencias* (pp. 10-21). Madrid: Galería Freijo.
- Hinojosa, L. (2013). Paz Muro (1980-1983). Teatralidades de una identidad proyectada. *Concreta*, 3, 21-31.
- Lefebvre, H. (1969). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Maderuelo, J. (2014). *Escritura experimental en España, 1963-1983*. Santander: Ediciones La Bahía.
- Marchán Fiz, S. (2009). Plaza Mayor, una instalación conceptual. En s.n., *Plaza Mayor y otras obras conceptuales de los años 70* (pp. 12-34). Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Martínez, M., Mancebo, J. (1994). La memoria propia es la mejor fuente de documentación. Entrevista a Valcárcel Medina. *Sin Título*, 1, 31-42.
- Muro, P. (2010). Entrevista inédita con la artista, Madrid, 21 de enero de 2010.
- Parcerisas, P. (2008). Palabra e imagen. En, *Alberto Corazón. Obra conceptual, pintura y escultura (1968-2008)*. Valencia: IVAM.
- Tejeda, I; Hinojosa, L. (2011). Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los años 60 y 70. *Artigrama*, 26, 781-794.
- Valcárcel Medina, I. (2010). Entrevista inédita con el artista, Madrid, 20 de enero de 2010.
- Vázquez Montalbán, M. (2001). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Mondadori.