

En torno de “La Acción. Una historia provisional de los noventa”

Creo que es muy importante señalar, como punto de partida, que todo el entramado que configura “La Acción” en los años noventa solo se puede explicar teniendo en cuenta el contexto general político y social de aquel momento sin olvidar el ecosistema específico del arte, que lógicamente estaba unido a aquellos.

Por supuesto ninguno de nosotros, ¡creo!, había leído por entonces las “Tesis sobre la filosofía de la historia” de Benjamin, pero intuitivamente sabíamos que algo no iba bien y que debíamos intervenir rápidamente puesto que todos, incluso los mas jóvenes, estábamos viviendo entonces tres historias superpuestas, dos de ellas, construidas consciente y expresamente para borrar el pasado, para dejarnos sin nuestra historia real.

Todos sabíamos de algún episodio del pasado familiar silenciado y oscuro y algunos, vosotros, incluso una lengua y una cultura prohibida. A todos nos habían educado en mayor o menor medida con una historia oficial y grandilocuente que colisionaba con esos recuerdos, o mejor, con esos silencios. Y cuanto parecía que todo iba a ser por fin resuelto nos encontramos con otra historia impuesta, impuesta por necesidad al aprobarse una ley de punto final, la Ley de Amnistía del año 1977, que nos dejaba no solo sin pasado sino también sin la posibilidad de un presente entonces y con un futuro más que incierto según hemos podido ir comprobando a lo largo de los mas de cuarenta años que han transcurrido desde entonces.

Nuestra llegada al mundo del arte, desde el aprendizaje primero y luego la profesionalización, coincide con esa plena imposición del olvido y el silencio a nivel político que continua en los ochenta y primeros noventa a nivel social y sobre todo cultural construyendo un decorado perfecto para esta nueva etapa de nuestra historia: un decorado postmoderno, un poco canalla, intrascendente y sobre todo profundamente amnésico.

Por otro lado en 1983 tuvo lugar la exposición Fuera de Formato en Madrid, comisariada por Rafael Peñalver y organizada por Teresa Camps, Concha Jerez y Nacho Criado que proponía una revisión a las prácticas conceptuales y una puesta en valor del trabajo de artistas como Ángels Ribé, Esther Ferrer o Pere Noguera entre otros; activos desde el final

de la dictadura. La exposición pasó sin pena ni gloria por el Madrid de los ochenta totalmente volcado en la pintura y en plena “Cultura de la Transición” que, como señala Juan Albarrán¹ con su concepción despolitizada del arte ocultó a todos aquellos artistas y producciones culturales que pudieran ser problemáticos para la estabilidad social y política o se salieran de los estrictos cánones marcados por la cultura oficial del momento.

Y es a partir de entonces y sobre todo a raíz de los talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes organizados a finales de los años ochenta en Madrid, cuando en mi caso, empiezo a descubrir a “Los Otros”, por el relato directo de Concha Jerez, de Isidoro Valcarcel Medina, de Antoni Muntadas, de Frances Torres, de Pedro Garhel,.. que me descubren no solo su trabajo, tan distinto del impuesto oficialmente, sino también toda una serie actividades auto-organizadas y casi clandestinas que habían estado, y estaban sucediendo todavía en la España de aquel momento, detrás o entre medias de los varios decorados de cartón piedra en los que nos hacían vivir.

Creo que aquella crisis de historias superpuestas nos catapultaron a todos, desde nuestros particulares contextos geográficos, sociales y políticos; del presente hacia el futuro conscientes de que si no escribíamos nuestra propia historia en tiempo real y urgentemente corríamos el peligro de desaparecer como habían desaparecido tantos otros en muy distintos contextos y circunstancias; y es en ese sentido es en el que considero que la práctica de “La Acción” fue una práctica fundamentalmente política y ética.

Creo de que todos sentíamos la responsabilidad difusa de construir una historia, otra, ajena a los tejemanejes del poder y basada en la realidad de nuestra propia experiencia, en lo cotidiano, lo personal, lo efímero, en la materialidad de nuestros cuerpos y la particularidad de nuestros contextos y no en la propaganda política. Como señala Maite Garbayu Maeztu en su libro “Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo”, nos hicimos presentes y con nuestro gesto contradecimos al silencio puesto que el gesto “*es la estrategia que usan quienes no pueden hablar para tomar la palabra. Es también la forma en la que aquello que no se puede decir, que no se puede nombrar, de pronto es dicho*”².

1 Martínez, Guillen, “CT, o 35 años de cultura española. Descripción, estupor, temblores y un ejemplo barcelonés de cómo fue desactivada la cultura de la Transición, en Albarrán, Juan (de.) Arte y Transición, Brumaria, Madrid, 2012.

2 Garbayo Maeztu, Maite, Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo, Editorial Consonni, Bilbao, 2019

Y en este sentido, y desde mi punto de vista la elección del cuerpo como soporte y discurso, y nuestro rechazo a la tecnología y las grandes instalaciones y proyectos tuvo que ver con una conciencia de clase y entiendo conciencia de clase en un doble sentido; primero como nuestra pertenencia a una clase “excluida” del discurso general de la historia del arte en aquel momento y antagónica a éste; pero también, y esto me parece importante, porque bastantes de nosotros proveníamos de familias humildes que no pertenecían a la élite cultural ni social ni económica del país. Y en este sentido no se puede proponer material de trabajo y reflexión mas universal, democrático y barato: cuerpo lo tenemos todos, menos los fantasmas.

La acción tuvo una faceta política y ética muy importante que nunca fue explícita sino implícita; implícita y visceral. Y aunque compartíamos muchos conceptos comunes con las prácticas artísticas colaborativas que se desarrollaron en el Estado Español a partir de mediados de los noventa, como son el trabajo en red, la búsqueda de una identidad de grupo, los procesos colectivos de creación de discurso o la relación con los medios de comunicación y con las instituciones como entornos “ocupables”; partíamos de premisas muy diferentes; mientras las prácticas artísticas colaborativas planteaban una alternativa al estancamiento, el individualismo y al discurso institucional, trabajando con los movimientos sociales, nosotros partíamos de la necesidad de reescribir la historia desde la experiencia de lo real en el presente y dar al pasado, como señala Miguel Ángel Hernández Navarro³ en su libro “Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)”, “...el soplo de aire necesario para que no muero del todo”; nuestro presente entonces fue también una actuación en el pasado.

Y nuestra batalla toma realmente sentido, o se gana, cuando la institución recoge ese otro relato, lo asimila y lo incorpora al resto de los relatos. En el caso de la memoria, la “institucionalización” de la historia no elimina su disentimiento, éste no se diluye en el proceso. Porque realmente en todo esto no era tan importante lo que decíamos, y por ello no tomamos una postura social o política explícita que, como señala Carol Becker⁴, pudiera ser absorbida y transformada en mercancía. Tampoco era fundamentalmente importante como lo decíamos; aunque no se puede negar que también en eso dejamos nuestro legado, sino el

3 Hernández-Navarro, Miguel Ál, Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano), Editorial Micromegas, Murcia, 2012

4 Carol Becker. “Private Fantasies Shape Public Events: And Public Events Invade and Shape Our Dreams”, en Art in the Public Interest, Nueva York: Da Capo Press, 1993.

hecho de decirlo, decirlo desde donde lo decíamos y sobre todo el hecho de hacernos oír, de dejar constancia de lo que hacíamos y decíamos de todas las maneras posibles.

Y en este contexto se circunscribe y solo en él se puede entender la necesidad de “permanencia” en lo efímero, de escribir, de teorizar, de crear canales y redes “alternativas”, formales e informales, de construir sistemas de pervivencia y de supervivencia diferentes y alternativos, y también de “infiltrarnos” y crear redes infiltradas en el sistema a través de las rendijas de la propia institución, fuimos topos y continuamos siendo topos.

Sería interesante analizar nuestras edades y los grados de “fidelidad” a la acción respecto a éstas, tengo la intuición de que los mas jóvenes, que se unieron ya hacia finales de los noventa y habían nacido cuando la década de los setenta llegaba a su fin, necesitaron pronto de otro discurso porque no habían vivido aquel momento “multihistórico-esquizofrénico” como nos sucedió a nosotros. Para cuando ellos se incorporaron al sistema del arte el olvido se había instalado definitivamente en el discurso institucional y en nuestras vidas y han sido necesarias mas de tres décadas para darnos cuenta de la necesidad de sacar a TODOS nuestros muertos de las cunetas.

*Nieves Correa
Agosto 2019*