

Arte y activismo urbano en los ochenta: El proyecto *Sin Larios* de Agustín Parejo School*

MAITE MÉNDEZ BAIGES

Profesora Titular. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga
mendez@uma.es

Resumen

Esta comunicación propone un análisis de algunas obras del colectivo Agustín Parejo School, activo durante los años ochenta y principios de los noventa en la provincia de Málaga. Su producción artística nos procura un ejemplo de activismo ciudadano en el Estado Español durante los años inmediatamente posteriores a la Transición. Los Agustín Parejo School convirtieron la calle y la participación colectiva en herramientas imprescindibles de su actividad, mediante acciones, pintadas, intervenciones en monumentos públicos, o la teatralización en el espacio público. En este sentido, aquí se analiza una de sus propuestas más significativas: el traslado transitorio de la escultura del Marqués de Larios desde su pedestal a la acera en *Sin Larios* (1992). Junto a la parodia de candidatura política en la acción *Caucus* (1986), y la reivindicación de una vivienda digna en *Sin vivienda* (1991), constituye un ejemplo pionero de arte urbano en la España democrática –así como de la polémica con los detentadores del poder político que puede acarrear. Ironía, polémica, poesía visual, activismo, participación colectiva, la calle, en fin, como lienzo, son los ingredientes de la actividad artística del colectivo Agustín Parejo School, previa a la reactivación generalizada de este tipo de prácticas artísticas en los noventa.

Palabras clave: Arte de los ochenta en España, Agustín Parejo School, arte público, arte urbano, arte contextual.

* Quiero expresar mi agradecimiento a Antonio García, Rogelio López Cuenca, Juanjo Fuentes y Tecla Lumbreras por la información y ayuda proporcionadas.

Art and urban activism in the eighties: The project Sin Larios of Agustín Parejo School

Abstract

This paper analyses selected works by Agustín Parejo School, a group of artists active throughout the eighties and early nineties in the province of Malaga. Their artistic production provides us with an example of citizen activism in Spain after the "Transición". Agustín Parejo School turned street and collective participation into indispensable tools of its activity, through actions, graffiti, interventions in public monuments, or the dramatization in public space, etc. Here we analyze specially one offer: the transitory movement of the sculpture of the Marquess of Larios from his pedestal to the sidewalk in the work called *Sin Larios* (1992). Along with the parody of political candidacy in the *Caucus* action (1986), and the decent housing claim in *Sin vivienda* (1991), a pioneering example of urban art in the democratic Spain --and of the possible polemic they may cause with political power detainers. Irony, polemic, visual poetry, activism, collective participation, and the street as a canvas, are the ingredients of the artistic activity by the collective Agustín Parejo School, preceding the reactivation of this kind of artistic practices that took place on the nineties.

Key words: Spanish Art of the 80s, Agustín Parejo School, public art, urban art, contextual art.

Sumario: 1. Arte y activismo urbano en los ochenta: el proyecto *Sin Larios* de Agustín Parejo School. 2. El desplazamiento de las estatuas: el proyecto *Sin Larios* (1992). 3. El contexto, la política cultural del PSOE en los 80 y a principios de los 90. 4. Referencias bibliográficas.

1. Arte y activismo urbano en los ochenta: el proyecto *Sin Larios* de Agustín Parejo School

En la biografía del folleto que presentaba su proyecto de *Intervención sobre el Monumento al Marqués de Larios*, en 1992, el colectivo Agustín Parejo School se definía así: "APS es un grupo de acción artística, cuyos trabajos han sido realizados en diferentes medios (vídeo, instalación, acción, carteles...); desde finales de los 70 intenta hacer visible la naturaleza conflictiva del espacio físico donde se desarrolla su actividad, Málaga". Así pues, en esta "biografía" ya es posible detectar la vinculación entre arte y ciudad, y, en concreto con el

entorno local, como el parámetro fundamental de la producción artística de este grupo, activo durante la década de los ochenta y la primera parte de los noventa en la joven España democrática, en un momento en el que la institución-arte del país sentía preferencia por el lenguaje de la pintura.

Con las calles como nuestros pinceles, nosotros luchamos; con las plazas como nuestras paletas, decía la consigna de Maiakowsky en 1918 (Rogelio López Cuenca ha incluido posteriormente en alguna de sus obras), que bien podría aplicarse a este colectivo que hizo de la calle su campo de acción y herramienta privilegiadas, y que en numerosas ocasiones acudió precisamente a la iconografía y eslóganes célebres de las vanguardias soviéticas como componentes de sus obras. En realidad, a aquellas vanguardias que se encargaron de “inocular el veneno del nuevo espíritu”, las más radicales, las consideradas “auténticas” vanguardias por Peter Bürger¹. “Die Kunst ist tot! Es lebe die mörderische Kunst der Agustín Parejo School!” (¡El arte ha muerto! ¡Viva el arte asesino de Agustín Parejo School) reza una de las pintadas del colectivo, emulando la consigna dadaísta a favor del arte maquinista de Tatlin en su primera feria internacional, en Berlín 1920 (Fig. 1).

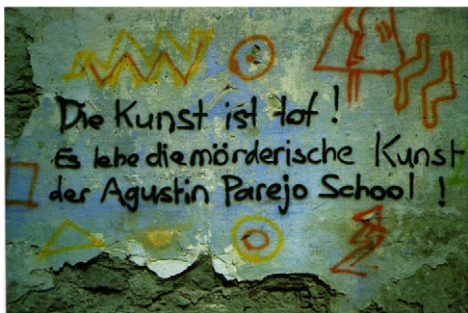


Fig. 1. Pintada callejera de Agustín Parejo School

En una fotografía de 1985 reproducida en unos de sus fanzines, así como en la prensa generalista malagueña, vemos a algunos de sus miembros tocados con cascos y corriendo por la calle delante de un muro en el que se lee el nombre del colectivo en cirílico junto a un plantillazo con el rostro de Lenin (Fig. 2). Tras la tapia, una imagen del todavía hoy desvencijado centro histórico de Málaga, que deja adivinar el potencial conflictivo de semejante escenario urbano. En esta

¹ Esta relación de APS y ese tipo de vanguardias la ha puesto de manifiesto Esteban Pujals (1989: 61). Recordemos que las dos condiciones de la vanguardia según Bürger son: la búsqueda de síntesis entre arte y praxis vital, y el ataque a la institución-arte, entendido como aparato de producción y distribución del arte, así como las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obra (Bürger, 1987: 61).

imagen, se les puede ver con su *look* semejante al de grupos de música industrial como *El Aviador Dro y sus obreros especializados* o *Esplendor Geométrico*; los APS, habituados a la simulación de autoría, representaron el papel de un grupo de artistas soviéticos que, familiarizados con un barco soviético que fondeaba periódicamente en el puerto de Málaga, se dirigían entusiasmados a darle la bienvenida al enterarse de la feliz noticia de su nuevo arribo.



Fig. 2. Miembros del colectivo APS corriendo por la calle ante una pintada con el nombre del grupo en cirílico y un plantillazo con la imagen de Lenin, Málaga, 1985. Pintada callejera de Agustín Parejo School.

Todo ello formaba parte de *Du côté de l'U.R.S.S.*, bajo cuyo proustiano título cabe tanto lo anterior, como una exposición (celebrada en el Colegio de Arquitectos de Málaga ese mismo año), postales, o varios *collages* –el más conocido, hecho de una combinación de recortes del *Pravda*, del mapa de la U.R.S.S. y de rectángulos rojos representando las banderas de los estados de la Unión Soviética, con su invariable “logo” formado por el cruce de una hoz y un martillo de color amarillo (Fig. 3)–. Cualquiera proclive a seguir (irónicamente o no) consignas como las de Maiakowsky sabe a ciencia cierta que el contexto, tanto desde el punto de vista geográfico como cronológico, es determinante. La “obra” de APS supuso una forma temprana de activismo urbano en el Estado Español, previa a su reactivación generalizada a mediados de los noventa y fue, como apuntábamos, lo contrario del arte más vistoso o mediático del momento, y, sobre todo, de la política cultural oficial: ante ella, esgrimía una práctica basada en la participación colectiva, el cuestionamiento de la autoría y de la categoría “obra de arte”², el desprecio del enclaustramiento

² La definición de obra de arte y de autoría de APS quedan perfectamente plasmadas en el folleto del proyecto de taller del Monumento: *Considerando que APS no es un artista o grupo artístico sino solo relaciones entre individuos donde 'lo artístico' se da por añadidura, los asistentes al taller son APS, la actividad es APS, la obra es APS. El objetivo del taller es dejar huella de este proceso de interrelación entre las personas, que es propiamente la obra artística.*

del arte en lugares especializados, el recurso a la acción en el ámbito local en sus dimensiones sociales, históricas, antropológicas, políticas. Planteaba, con todo ello, demasiadas cuestiones incómodas, puesto que su actividad sacaba a la luz la construcción de sentidos y el fortalecimiento de la *doxa* que tienen lugar constantemente en el espacio público, y lo hacía de la forma que más puede molestar a lo institucional, con un tono festivo, irónico, irreverente, con un decidido sentido del humor.

Fig. 3. Agustín Parejo School, *Du côté de l'URSS*, collage sobre cartón, 1985.

Una parte de su actividad artística tomó la forma de pintadas callejeras, como esas muchas que invadían los muros de las ciudades españolas desde antes de la muerte de Franco, pero, que, al contrario que estas, podían no tener un contenido explícitamente político ni coyuntural. En ellas se leían, por ejemplo, la palabra *Poesía*, o frases con connotaciones situadas a medio camino entre lo punkie y lo pictórico, como en *Never mind the Pollocks*. Jugaban a camuflarse de pintadas como las de la época, y, sin embargo, cualquiera que se detuviera a examinarlas esperando desentrañar su sentido político inmediato, habría quedado defraudado. En su condición de arte urbano, tampoco se presentaban de un modo instantáneamente reconocible como tal arte. Encajarían bien en la categoría de “signos salvajes” de acuerdo con la definición que procura Patrice Loubier:



El trazo característico del signo salvaje es hacer intrusión, sin cartel ni anuncios, sin manual de instrucciones: su sola aparición perturba local y temporalmente la economía funcional de los signos y de los objetos del espacio urbano. (Patrice Loubier cit. en Ardenne, 2006: 76).

2. El desplazamiento de las estatuas: el proyecto *Sin Larios* (1992)

Casi todas las acciones de APS se dirigían contra algo o contra alguien, “sobre todo, contra la ciudad, que nos parecía cutre y cateta”, confiesa uno de sus miembros. Fijemos nuestra atención en la acción *Sin Larios*, un proyecto de intervención de 1992 sobre el monumento al Marqués de Larios, situado en la plaza de la Marina, el centro de Málaga, saludado en el momento de su inauguración de este modo: “Málaga cumplió anteayer al erigir una estatua al ilustre Marqués de Larios con el más ineludible deber de los pueblos cultos; honrar las memorias de sus héroes y bienhechores...” (*El cronista*, 3-I-1899). Una propuesta paradigmática de los modos de proceder del colectivo, y, sobre todo, de sus efectos, como el de desvelar la naturaleza oculta de los signos que pueblan la iconosfera urbana, mediante técnicas de choque que arrancan a distintos agentes (a las propias estatuas, a los políticos, a las instituciones o los ciudadanos) secretos inconfesables. Se ve aquí cortocircuitado el régimen establecido del significado, utilizando como diana un monumento que es uno de los símbolos estables en la ciudad de Málaga. Se ha definido este modo de trabajar como un proceso alegórico: en el sentido en el que si el símbolo es una estructura cerrada y aprisionada sometida a la dictadura de una única interpretación, la alegoría busca romper este monopolio, fragmentándolo, confundiéndolo y otorgando nuevos contratos de sentido en función del contexto en donde se exprese. Pues bien, se podría decir que este proyecto proponía la reconversión del símbolo en alegoría.

Y la intervención ha de darse en la ciudad porque el espacio público es fundamental para crear sentidos de la realidad, y por eso mismo para ejercer el monopolio del orden del discurso. El espacio público, como dice Foucault, es el espacio donde el poder se expresa y ejerce: aún no se ha escrito una historia de los espacios, que sería también una historia de los poderes (Foucault cit. en Kastner y Wallis, 1998: 202). Es el espacio donde el poder encuentra su propia legitimación. Los monumentos y estatuas son sus vehículos ideales para estos fines.

El monumento erigido en honor a Manuel Domingo Larios, Il Marqués de Larios (1836-1895)³, obra de Mariano Benlliure, de 1896-99, es el conjunto

³ En el momento de erigirse la estatua era un título muy reciente, otorgado por Isabel II en 1865 a Martín Larios y Herreros de Tejada.

escultórico más emblemático de la ciudad de Málaga, por algo ocupa el centro urbano. Tiene una composición escalonada, jerárquica: sobre un alto pedestal se eleva la figura solemne del Marqués, en bronce, acompañado por una figura femenina semidesnuda con un niño, de mármol, y una masculina de bronce, también desnuda. Situadas muy por debajo de la altura de los pies del marqués, son, respectivamente, la alegoría de la Caridad y la Gratitude de la ciudad de Málaga al personaje (en forma de madre con gesto de ofrenda de uno de sus hijos), y la del Trabajo, representada como una figura masculina, de cuerpo fornido, plantada con aplomo y que lleva al hombro pico y azada; y cuyo modelo fue un torero célebre de la época, Mazzantini (Fig. 4)⁴.



Fig. 4.
M. BENLLIURE,
Monumento al
Marqués de Larios en
la plaza de la Marina,
Málaga, 1896-99.

La propuesta de *Intervención en el Monumento al Marqués de Larios, Plaza de la Marina, Málaga*, se enmarcaba dentro del proyecto *PLUS ULTRA* comisariado por Mar Villaespesa para el Pabellón de Andalucía de la Expo'92, que comprendía otras siete intervenciones⁵ y tres exposiciones para ser desarrolladas entre mayo y octubre. El colectivo proponía una intervención

⁴ Una exhaustiva información sobre esta obra en Sánchez López, 2005: 149-166.

⁵ Las otras intervenciones corrían a cargo de Francesc Torres (Sevilla), Soledad Sevilla (Almería), Agencia de Viaje (Córdoba), Adrian Piper (Huelva), Alfredo Jaar (Cádiz), Dennis Adams (Jaén) y James Lee Byars (Granada).

temporal y de carácter reversible sobre el mismo, que supusiera el análisis del lugar y de su significado, y que permitiera recuperar y entender los momentos de su evolución histórica, por medio de un “desplazamiento de las estatuas” consistente en que la figura del marqués se colocara durante un tiempo sobre la acera, y que el lugar que dejaba vacío en el pedestal fuera suplantado por la figura del trabajador. Se conmemoraba con ello los hechos acaecidos el 14 de abril de 1931, con la declaración de la II República, cuando la estatua del marqués fue arrojada al mar y se colocó en su lugar, primero, la bandera republicana y a continuación la estatua del Mazzantini. Esta descripción es la que figura en el folleto del proyecto de intervención después de que fuera presentada la propuesta al Ayuntamiento, que no concedió permiso para la intervención, y se optara por limitar la propuesta a su documentación y exposición en el Colegio de Arquitectos de Málaga, como *Sin Larios*, jugando con el logo y la tipografía de la marca de la ginebra, que los Parejo imprimirían sobre una fotografía del Mazzantini encima del pedestal (Fig. 5). “El juego de palabras –dice un aforismo de Karl Kraus– puede resultar el medio más noble de una intención artística en la medida en que sirva para una visión humorística de las cosas. En tal sentido, puede llegar a ser un epigrama socio-crítico” (Kraus, 2011:19-20); y así lo fue en nuestro caso. Camisetas, cajas de cerillas y carteles que forraron la ciudad contenían esa imagen.

APS advertía que el “descolque” de las estatuas era temporal, moderado si se comparaba con los disturbios sucedidos durante la república cuando la estatua del marqués fue decapitada y arrojada al puerto, pues ahora “se le permite dar un paseo por la ciudad y mezclarse con los malagueños amistosamente, como debe ser”, y que “siempre supone una gran novedad que una estatua ‘baje’ de su monumento y se mezcle con el público; eso la humaniza enormemente (...) En esta actuación, es mucho más significativo y novedoso que el marqués baje a la calle que el Mazzantini vuelva a subir al sitio del marqués, cosa que ya había hecho, y, por lo tanto, no extrañará demasiado”⁶.

⁶ Extracto del proyecto de intervención sobre el Monumento al Marqués de Larios que figura en la hoja de sala de la exposición que finalmente se presentó en el Colegio de Arquitectos en Málaga entre el 3 y el 17 de julio de 1992.



Fig. 5. APS, *Sin Larios*, postal, 1992. Fotografía de 1931 que muestra el efecto de la intervención popular en el Monumento al Marqués de Larios.

Y, en efecto, como había escrito ya en 1927 De Chirico sobre las estatuas: *en las plazas públicas su aspecto es excesivamente sorprendente, sobre todo si su pedestal es bajo, pues en ese caso parece confundirse con la agitación de los hombres y con la vida cotidiana, o bien: la estatua en una habitación, sola o acompañada de personas vivas, podría provocarnos sensaciones nuevas, sobre todo si tenemos la precaución de hacer que sus pies no se apoyen sobre un pedestal sino directamente en el pavimento* (De Chirico, 1990: 119-120). La clave, ya sea en una habitación o en la calle, la da sin lugar a dudas el pedestal, y el encuentro de la estatua, despojado del mismo, con los hombres. Hacia esta confusión de una estatua con la agitación y la vida cotidiana de los humanos era hacia lo que apuntaba la acción de APS sobre el monumento al Marqués de Larios. La pérdida del pedestal, la metáfora que utilizamos para referirnos a la condición de la escultura contemporánea, es aquí una propuesta literal, con todos los efectos que ello conlleva.

La propuesta de APS estimula, como pretendía, un análisis; tiene un efecto deconstructivo, es decir, propicia una relectura del conjunto monumental, de la historia y de los entresijos de las decisiones y móviles políticas del

momento por medio del procedimiento consistente en deshacer analíticamente los elementos de esa estructura. Favorece su desmontaje como construcción intelectual para mostrar una miríada de contradicciones y ambigüedades (por remitirnos a la definición de deconstrucción que ofrece el Diccionario de la RAE). El gesto y los atributos del marqués --la levita, el sombrero de copa y el bastón-- combinados con su ubicación en lo alto de un elevado pedestal, son signos de dignidad, riqueza y poder; la desnudez, el carácter fornido del cuerpo, el pico y el azadón del trabajador lo son de no tener nada más que la fuerza del propio trabajo, y su ubicación supeditada, en la parte inferior del monumento, tanto su condición de subalterno como el amparo que le procura la benevolencia del aristócrata. Por no hablar de que el carácter semidesnudo y simbólico de la figura femenina, repite una fórmula claramente patriarcal en los monumentos decimonónicos (incluso en los del siglo XX): que las mujeres representadas en la escultura pública de nuestras ciudades a menudo aparecen desvestidas y casi nunca responden a un nombre propio sino que son símbolos de valores generales (caridad, gratitud, como aquí, por ejemplo), en contraste con las estatuas públicas de “hombres ilustres”, que responden invariablemente a nombres propios y que, desde luego, nunca aparecen despojados de ropa alguna, al contrario, visten elegantemente. En el caso de aparecer con un varón, la mayoría de las veces también están en posición subalterna⁷. ¿No parecen estos significados algo anacrónicos en un país europeo democrático a finales del siglo XX? Ya lo sospechaba Lewis Mumford: *si es monumento, no es moderno; si es moderno, no es monumento*. O anacronismo o documento histórico, cualquiera de las dos opciones parecen incompatibles con la presencia del pedestal y con su tamaño: signo inequívoco de su condición de “monumento”, esto es, celebración, reconocimiento de algo ejemplar para el entorno local, como lo

⁷ En el espacio público apenas hay monumentos a mujeres ilustres concretas, lo cual significa que apenas se concibe la posible existencia de tal categoría en el ámbito de lo real, y mucho menos su celebración pública. En la polémica a la que dio lugar la propuesta de APS, Álvaro García, en un artículo del *Sur* titulado “Relevo frustrado” apuntaba en la dirección de reivindicación del género femenino: *No sólo creo que se equivocan al no permitir el relevo temporal, sino que yo vería saludable que al obrero estilizado le sustituyese, a su vez, la mujer con niño que completa el grupo de homenaje, sólo por unos días* (*Sur*, 03-07-1992).

ha sido siempre todo pedestal a lo largo de la historia y en todo lugar, hasta que el arte contemporáneo empezó a cuestionarlo y dislocarlo.

La intervención consistía por lo tanto en un desplazamiento de las piezas del conjunto escultórico que resulta funcionar como un potente generador de nuevos discursos, que brinda la posibilidad de percibir en esas piezas otros sentidos, como lo demuestra el hecho de que suscitara no poca polémica y no llegase a recibir el beneplácito municipal para llevarse a cabo. Es más, como buena obra de arte conceptual el proceso artístico se convirtió en una polémica que quedó puntualmente recogida en los medios de comunicación, generando una documentación que, actualmente y desde una perspectiva histórica, hemos de considerar parte del propio proyecto artístico. Son, al principio, artículos de periódicos (*El País* y *Diario16*) que dan cuenta del proyecto, y, a continuación, de la denegación del permiso por parte del ayuntamiento, su negativa “a ceder el espacio”, con títulos que recogen la noticia de un modo altamente significativo: “Málaga deniega que cambien la estatua del marqués de Larios por un obrero” (donde el estilo telegráfico del titular periodístico confunde Málaga –la ciudad, el conjunto de sus habitantes— con el Ayuntamiento, *El País*, 21 junio de 1992), o “El colectivo Parejo quería cambiar la estatua de Larios por un obrero” (*El Diario de la Costal del Sol*, 26-06-1992), o bien, el deliberadamente ambiguo “El marqués se queda sin paseo” (*Sur*, 4-7-1992). En los dos primeros se informa de que la negativa del Ayuntamiento se basa en que “removería la memoria histórica de la ciudad respecto a la Guerra Civil”, y en el artículo del *Sur* se recoge una declaración del concejal de cultura, Francisco Flores, que confesaba no saber si el proyecto estaba fechado el 28 de diciembre y añadía: “no estoy en contra del ingenio de nadie, pero me parece que cambiar una escultura de sitio es una ocurrencia, una broma, pero nunca un motivo de una actuación concreta del Pabellón de Andalucía de la Expo en Málaga, porque no tiene el tono adecuado y el respeto que se merece la ciudad” (*Sur*, 04-07-1992, p. 16).

Las noticias recogen asimismo la alternativa que encontró el colectivo APS: su exposición y documentación en el Colegio de Arquitectos. A finales de junio, una noticia de *ABC* informando de los problemas de otras intervenciones, aparte de la de Málaga, en concreto las de Córdoba y Granada, permite comprender que las administraciones no acababan de sentirse cómodas o tranquilas con las propuestas de intervención en el espacio público de las ciudades. Y todo ello conduce a percibir, igualmente, que se trata de un conflicto sobre la autoridad para el uso de ese espacio público, es decir, sobre la

flicto sobre la autoridad para el uso de ese espacio público, es decir, sobre la autoridad para copar o monopolizar con el propio discurso la escena pública. En el fondo, un debate sobre la legitimidad de la imposición del discurso en el espacio público (en las democracias, espacio de la ciudadanía). El propio proceso artístico favorecía el desvelamiento de este conflicto, como estamos viendo; también se hizo explícito en el debate cruzado entre el alcalde del momento, Pedro Aparicio Sánchez (PAS) y APS (Fig. 6). En "Risum teneatis" (*Sur*, 8-07-1992: 13), el alcalde informaba de que ante su negativa, el colectivo le había propuesto situar en las calles del centro dos réplicas de las estatuas, a lo que tampoco accedió, e incluso se daba cuenta de que era altamente probable que *esta carta forme parte, a partir de ahora, de la exposición del proyecto frustrado, como prueba fehaciente de la 'incomprensión de las instituciones'*, que nunca dio razones como la Guerra Civil para prohibir la intervención y que todo le parecía un "bodrio" "cutre" indigno de figurar en las páginas de "arte", que despertaba su hilaridad, pasmo y estupor. Hacía incluso la siguiente reflexión histórica: "A lo mejor dije no a todo un símbolo de la España vanguardista: sustituir marqueses por toreros", para añadir una afirmación sobre la historia de España que personalmente considero bastante enigmática: "¿Acaso ha sido otra nuestra historia, después de la Ilustración?" Se puede dudar, pero si así fuera, razón de más a favor de la intervención, pues en el caso de que efectivamente hubiera consistido en eso nuestra historia, nuestros monumentos deberían encargarse de registrarlos, algo que no parecen hacer; y el alcalde habría perdido la oportunidad de apuntarse un buen tanto propiciando ese registro.



Fig. 6. Caricatura sobre la polémica desatada por el proyecto de intervención del monumento al Marqués de Larios de APS (*Diario16*, Málaga, 14 de julio de 1992).

La respuesta, por parte de Alberto López Cuenca y de APS en sendos artículos, denunciará la arbitrariedad de una decisión consistorial, o sea, pública, tomada desde un punto de vista absolutamente subjetivo, por eso el artículo de los Parejo acababa diciendo: *Una cosa es que el poder se ejerza en ocasiones con una medida de arbitrariedad, pero algo mucho más inquietante sucede cuando los electores [...] toleran que esto mismo, que su poder es arbitrario, se lo diga en voz alta y con megáfono precisamente quien lo ejerce* (APS, "El gusto es mío", *El Diario*, 14 de julio de 1992, coincidiendo precisamente con el aniversario de la toma de la Bastilla, suponemos que debido a un mero azar objetivo).

Como es bien sabido, numerosos episodios de la historia están marcados por una intervención colectiva (hoy en día la consideraríamos parcialmente artística) sobre los monumentos: la Bastilla, el ataque a las estatuas del zar, la de Saddam Hussein en Bagdad, o incluso la remoción bien tardía y a hurtadillas de los monumentos a Franco desperdigados por la geografía española. Todas esas intervenciones producen una resemantización de los símbolos, y en eso era precisamente en lo que parecía consistir la intervención propuesta por el colectivo APS, que en el proyecto presentado ante el consistorio malagueño tenía buen cuidado de señalar que su propuesta no era violenta (o sea, no estaba dictada por afán violento alguno) como había sido la de la República, ni pretendía dañar para nada la estatura del marqués, aparte de presentarse en todo momento como reversible y temporal.

Dice Georges Bataille que en los monumentos arquitectónicos –y añadamos por nuestra cuenta que también en los escultóricos de carácter público– se expresa el ser ideal de la sociedad, el que ordena y prohíbe con autoridad:

De esta manera, los grandes monumentos se elevan como diques, oponiendo la lógica de la majestad y de la autoridad a todos los elementos turbios; es bajo la forma de catedrales y palacios que la Iglesia o el Estado se dirigen e imponen silencio a las multitudes. Es evidente que los monumentos inspiran un buen comportamiento social y muchas veces hasta un verdadero temor. La toma de la Bastilla simboliza este estado de cosas: es difícil explicar este movimiento de la masa de otra manera que no sea la animosidad del pueblo contra los monumentos que son sus verdaderos amos. (Bataille, 1969: 135).

De ahí que el arte contemporáneo haya sentido predilección por fomentar, como explica Wodicko, "la memoria asustada de los monumentos". Según

Armajani, en un estado democrático los monumentos que celebran figuras individuales, o especiales, son una anomalía. El monumento, que por definición ocupa el espacio público, y por lo tanto un espacio común, debería celebrar valores compartidos por todos, o al menos, por la mayoría, o deberían ser útiles a la colectividad.

El descenso del marqués pone en marcha un cúmulo de sugerencias que en su estado habitual pasan inadvertidas: sobre la democracia, sobre los símbolos políticos y espirituales de una comunidad, sobre el género y la clase social. También certifica que en la contemporaneidad la escultura no se puede identificar ya con un objeto, ni siquiera con un objeto plantado en un lugar determinado, sino con el cúmulo de relaciones reales, posibles y deseables entre objetos, sujetos, lugares, arquitectura, etc. Que, en realidad, siempre ha sido eso porque ha estado secularmente ligada al espacio público, cualificándolo, dotándolo de cierto carácter, favoreciendo ciertos discursos sobre lo real. De hecho, es uno de los elementos que más contribuye a la conversión del espacio urbano en lugar, no algo abstracto y positivista, sino medido en función de su vivencia, su historia, su antropología, su dimensión política ineludible.

En todo caso, los acontecimientos demuestran el logro de esta obra de acuerdo con los principios de sus autores, pues como ha afirmado Rogelio López Cuenca: *la obra no debería ser una declaración determinante sino una invitación a la discusión* (López Cuenca, 1994: 205).

3. El contexto, la política cultural del PSOE en los 80 y a principios de los 90

APS había puesto ya en práctica otras intervenciones urbanas con connotaciones políticas y sociales, como *Caucus* (una parodia de campaña electoral realizada en Fuengirola el 4 de enero de 1986), o bien *Sin Vivienda*, en 1991, en la que el colectivo se manifestaba con la Asociación de Vecinos sin Vivienda por las calles de Málaga.

Es importante tener en cuenta el contexto en el que tenían lugar estas acciones atendiendo a otro punto de vista, el de su inmersión en la política cultural de la España del momento, en manos del PSOE. Los ochenta fueron la década del triunfo de la pintura en la esfera de la cultura oficial, y se ha barajado la hipótesis de que con ello España habría buscado, en su recién

estrenado estado democrático, una imagen de modernidad que en la coyuntura artística del momento se habría inclinado por una vuelta (más) a la pintura, lo que, desde el punto de vista de otro tipo de prácticas artísticas no podía significar más que la entrega (de nuevo) del arte al mercado, gracias a su reconversión en objeto artístico de lujo o prestigio social. A la altura de la última de las acciones que hemos comentado, 1992, se estaba sin embargo diluyendo ese prestigio. Ángel L. Pérez Villén daba cuenta del proyecto *Plus Ultra* en el número de noviembre-diciembre de 1992 en la revista *Lápiz*, interpretando sus propuestas como una puesta en cuestión de la vacuidad celebratoria de la Expo mediante un arte proclive a las premisas del conceptual y sus secuelas políticas. Así, en su diagnóstico, escribía: “El foco de atención de la escena artística internacional está debatiéndose entre certificar el acta de defunción de la pintura o declararla incapacitada transitoriamente para desempeñar labores artísticas de vanguardia” (Pérez Villén, 1992: 70).

En todo caso, no era necesario siquiera ser un colectivo artístico algo punkie y tan gamberro como APS para detectar y denunciar la pomposa y vacua política cultural que el PSOE desplegaba en los ochenta, y de la que dejaba buena cuenta ya en su momento Rafael Sánchez Ferlosio en sus artículos, sobre todo, en uno de los más sonados: “La cultura, ese invento del gobierno”, de *El País*, 22 de noviembre de 1984, en el que escribió: *si éste (Goebbels) dijo aquello de que cada vez que oigo la palabra cultura amartillo la pistola, los socialistas actúan como si dijeran ‘cada vez que oigo la palabra cultura, extiendo un cheque en blanco al portador’*, (Sánchez Ferlosio, 1992: 241). En *El País*, el 3 de febrero de 1985 (el mes y año de *Du côté...*), Sánchez Ferlosio comparaba en concreto la política cultural del PSOE andaluz, con el *arrogante, aplastante, insultante monumentalismo de la Italia de Mussolini*, asegurando incluso que *el achulapado triunfalismo de los socialistas (...), ha venido a juntarse, de una parte, con el ya acrisolado despendolamiento estético de los andaluces, y, de otra, con el estrepitoso horterismo cultural que han desencadenado las autonomías, dando así pábulo a mamarrachadas culturales mucho más estridentes ...*, (Sánchez Ferlosio, 1992: 198). Arremetía, a continuación, contra lo que llamaba la “actomanía”, cuyo epítome sería, precisamente, la Expo’92.

Era, en efecto, un buen retrato del momento: un momento de apotesosis de celebraciones culturales, de la cultura espectáculo en ciernes en nuestro país,

por la cual el ciudadano iba a verse progresivamente convertido en consumidor-administrado-televidente (como afirma A. López Cuenca, 2008).

Según Cristina Moreiras, se trataría de un momento en el que tanto el Estado como los ciudadanos necesitaban renovar su imagen, y la estrategia pasó por convertir al propio ciudadano en objeto de consumo: “España necesitaba ‘venderse’ a Europa para llegar a formar parte de ella, no sin antes venderse a sí misma; para olvidar ese pasado nefando que todavía pesa sobre ella, se privilegia un presente sin historia”. La inmersión en el simulacro y la apariencia permitían a los españoles creer que habían alcanzado nuevas señas de identidad (Moreiras, 2002: 74).

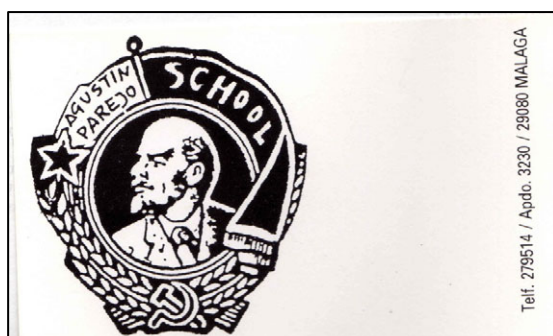


Fig. 7. Tarjeta de visita de APS con logo que emula los escudos de los estados de la Unión Soviética.

En *Sin Larios*, en el despliegue irónico y serio al mismo tiempo de iconografía soviética (Fig. 7), en sus otras intervenciones, APS venía a recordar, de una forma

desenfadada, insolente y burlona, ese pasado que oficialmente se intentaba reprimir a toda costa⁸. Ha explicado Bradley que la política cultural del PSOE para el “gran año” (V Centenario, Expo de Sevilla, Olimpiadas) provocó que “Los proyectos artísticos que de algún modo cuestionaban el ‘Spain year’ fueran anulados de un plumazo”, como sucedió con la propuesta de APS y

⁸ Para Pujals, la profusión de hoces y martillos, del perfil de Lenin, de consignas frentepopulistas y de elementos gráficos evocadores tanto del arte de propaganda relacionado con 1917 como con el que asociamos a 1936, tiene el sentido de incidir mordazmente en un momento en el que la clase política y la ciudadanía de la España posfranquista parecían haberse conjurado en una actitud de olvido militante en relación con el conflicto de culturas de clase en el que consistió la Guerra Civil española, (Pujals, 2004: 155). Kevin Power explica el recurso a la iconografía revolucionaria en APS como un modo paradójico de nostalgia de un pasado revolucionario, un uso irónico para poner de manifiesto la seriedad de su reclamación, única alternativa posible (Power, 1986).

otras intervenciones semejantes. El país andaba sumido en una desmemoria generalizada, lo cual supone, al fin y al cabo, y como demuestra la propuesta de *Sin Larios*, la preferencia de una forma de memoria histórica sobre otras⁹. *Sin Larios* proponía tantas cuestiones de reflexión o debate saludables para una comunidad y una ciudad (sobre la democracia, la función de los monumentos, la memoria del pasado, la conciencia de la historia o la noción de arte), de un modo, a la postre, tan inofensivo, que pone de manifiesto que así como el PSOE no consiguió en todos sus años de mandato liberar a las instituciones culturales de la manipulación política, tampoco supo aprovechar una oportunidad, como la que aquí le brindaba APS, de mostrar una nueva cara, verdaderamente moderna, de la joven España democrática: la del ejercicio del debate, las libertades y los placeres recién descubiertos.

Las propuestas de APS para la ciudad representaban, en suma, formas de impedir que el espacio público quedara convertido en Espacio Público®, de acuerdo con la definición de Rem Koolhaas: *Espacio Público®*, lo que queda de la ciudad después de haber suprimido lo imprevisible, esto es, un sustituto de la vida pública (Koolhaas, 2007: 42). Lo que dentro del museo resulta inofensivo, en la calle –o en lo que Rogelio López Cuenca llama los *espacios no certificados como espacios artísticos a priori* (López Cuenca, 1994: 204)– siempre causa alerta. El binomio arte-ciudad de APS suponía, en definitiva, el intento de acotar un espacio de la ciudad en el que propiciar lo imprevisible, lo azaroso, lo conflictivo y distinto.

4. Bibliografía

- AREDENNE, P. (2006): *Un arte contextual*. CENDEAC, Murcia.
- BATAILLE, G. (1969): "Arquitectura". *Documentos*. Monte Ávila, Venezuela.
- BÜRGER, P. (1987): *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona.
- BRADLEY, K. (1996): "The Great Socialist Experiment – Spain's Cultural Policy toward the Arts". *Art in America*, febrero.
- CAMERON, D. (1994): "Madrid letter-art in Madrid, Spain". *Artforum*, septiembre.

⁹ Acerca de la pintura española de los ochenta, Daniel A. Verdú, que la ha estudiado a fondo, la considera un ejercicio de desmemoria orientado a la ruptura con los recuerdos del franquismo, lo cual, a su juicio, fue precisamente su condena. (Verdú, 2008: s.p.)

- EXPÓSITO, M. (2004): "Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado Español". VV.AA., *Desacuerdos. Sobre artes, política y esfera Pública en el arte español: Cuaderno 1*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, págs. 113-128.
- FOUCAULT, M. (1984): "Space, Knowledge and Power". En KASTNER, J. y WALLIS, B. (1998), *Land and Environmental Art*. Phaidon, Londres.
- KOOLHAAS, R. (2007): *Espacio basura*. Gustavo Gili, Barcelona.
- KRAUS, K. (2011): *La tarea del artista*. Casimiro, Madrid.
- LÓPEZ CUENCA, A. (2008): "Línea de fuerza, Arco y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta". En VV.AA., *Desacuerdos. Sobre artes, política y esfera Pública en el arte español: Cuaderno 1*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, págs. 83-110.
- LÓPEZ CUENCA, R. y TORRES, F. (1994): "Rogelio López Cuenca / Francesc Torres". *Lápiz*, año XII, nº especial 99-100-10, enero, págs. 202-209.
- MOREIRAS, C. (2002): *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Ediciones Libertarias, Madrid.
- PÉREZ VILLÉN, Á. L. (1992): "Un truco de la memoria". *Lápiz*, noviembre.
- POWER, K. (1986): *Andalucía, puerta de Europa*. Junta de Andalucía, Sevilla.
- PUJALS, E. (1989): "Poética de la renuncia". *Arena Internacional del Arte*, nº 3, 3 junio, págs. 60-63.
- PUJALS, E. (2004): "El arte de la fuga: modos de la producción artística colectiva en España, 1980-2000". En VV.AA., *Desacuerdos. Sobre artes, política y esfera pública en el arte español: Cuaderno 1*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, UNIA arteypensamiento, pp. 152-160.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (1992): *Ensayos y artículos I*. Destino, Madrid.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., (2005): *La voz de las estatuas. Escultura, arte público y paisaje urbano en Málaga*. SPICUM, Málaga.
- VERDÚ SCHUMANN, D.A. (2008): "Apología de la desmemoria: la pintura española de los ochenta". *Pre-actas Art i Memoria*, XVII CEHA Congreso Nacional de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, Barcelona.