

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Fuera de banda

Autor/es:
Vilar, Nelo; Mestre Pérez, Domingo

Citar como:
Vilar, N.; Mestre Pérez, D. (1995). Fuera de banda. Banda aparte. (3):1-12.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42158>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Fuera de banda

El otoño de 1995

Suplemento artístico-deportivo coordinado por Nelo Vilar+Domingo Mestre Pérez

22535946 V

Nº 0 Includido en *banda aparte* nº3. Ediciones de la mirada C/ Rosario, 76 46001 Valencia

También colaboran en este número

Paco Aix, Santi Barber, Luis Contreras, Valentí Figueres, Raúl Gálvez, Jose M^a Giro, Manolo Maciá, JoseJuan Martínez, Miguel Molina, Pepa L. Poquet, Helena Sánchez

Gestos salvajes

A modo de presentación

Iniciamos nuestra andadura

ocupándonos de esas discretas intervenciones, más o menos toscas y de dudoso carácter artístico que, en ocasiones, alteran la monotonía de los espacios públicos.

Todas ellas gravitarían, sin excesivas pretensiones y con órbitas muy diversas entre sí, alrededor de lo que Pierre Loubier denomina *signos salvajes*.

Puede que alguno de estos *signos* contenga, en realidad, una propuesta de desorden, un gesto conscientemente utópico y libertario, impropio de estos tiempos tan posmodernos y, tal vez por ello, extrañamente conseguido: más utópico aún, más libertario, más desordenado, más... contracorriente.

Puede que algunos *signos salvajes* operen, a veces, literalmente como tales, exiliándose del sistema del arte.

Puede que sea este aspecto -cuando se da- el que le otorga su carácter de experiencia ajena al devenir artístico, operación fuera de los ismos y de la moda,

fuera de todo territorio conocido.

Como la *maniobra*¹, en el espectro de la cual se hallaría, el *signo salvaje* puede no ser un poema.

Puede que sólo comparta un espacio etimológico con la poesía en su estricto sentido del "hacer".

Puede que, incluso, carezca de antecedentes formales.

Puede que el *signo salvaje* ocupe aún algunas parcelas de vida.

Puede que, al margen del Régimen Artístico, aún queden lugares para la subversión, para el gesto personal, público y salvaje, que a su vez -y por ello mismo-, deviene proyecto de investigación artística

(puede que esta expresión sea un pleonasma).

Puede que no.

Pero que nadie se llame a engaño,

el *buen salvaje* -como el salvaje malo- no es más que otro mito concebido para complementar la gran mitificación de nuestros tiempos: la Razón Ilustrada.

Y la promoción institucional de ciertos *salvajismos* puede que no produzca sino la más grotesca de las falsificaciones, el *salvaje doméstico*.

Podría ser.

Al fin y al cabo, también podría ser que estas páginas nuestras, tan salvajemente deportivas -aunque tal vez algo rudas o sumamente necias-, acabasen, contra todo pronóstico, haciendo lo que todas: Ilustrar, Educar, sacar a pueblos y personas de su estado salvaje*.

*Salvaje es, figuradamente, *aquello sumamente necio o rudo*.

Sus sinónimos: *montaraz, abrupto, insociable*. Un antónimo: *civilizado* (participio de *civilizar*: *sacar del estado salvaje a pueblos o personas*. Educar, ilustrar.

"...La vida de los hombres parecía semejante a una aglomeración de gentes como la que se reunía en la convocatoria de los mayores juegos y con la renombrada asistencia de toda Grecia. Pues allí unos acudían, con sus cuerpos bien entrenados, para conquistar la gloria y el honor de la corona, otros se congregaban para vender y comprar con afán y ánimo de lucro, y había también otra clase de individuos, y éstos eran los más ingeniosos, que no iban en pos del aplauso ni de la ganancia, sino que se presentaban allí tan solo para mirar y observaban vigilantemente lo que allí se hacía y cómo..."

Vida de Pitágoras, Jámblico [XII, 58]



Olimpica Universitat.
Circuito Cerrado de Televisión de la
Universidad
Politécnica de Valencia Mayo 1993

¹ Alain-Martin RICHARD, "Matériau Manœuvre". *Inter* nº 47. Québec 1989. Sobre el concepto de Maniobra Artística apareció un extenso ensayo de Richard MARTEL en el nº 7 de la revista *MARINA D'ART*. Valencia 1992.

² Citado por Pepa L. Poquet, que a su vez está citando a Carlos García Gual. "Los que iban a mirar". *Revista de Occidente*, nº 134-135, Madrid, 1992, pp. 5-6.

fuera de banda

El otoño de 1995

BABLE. Barcelona, Julio de 1992.

A propuesta de un taller sobre arquitectura en Barcelona, durante la celebración de las inevitables

Olimpiadas, planteo una performance que consista básicamente en increpar al vian-dante con el propósito de construir/conquistar mi propio espacio vital (la alusión fascista no es, aquí, inocente), en medio de la tromba humanitaria y conciliadora. Durante poco menos de una hora recorro arriba y abajo una céntrica calle de Barcelona dejando fluir mi deseo incívico a través de mi lenguaje oral y corporal con la sola compañía de un traje negro y una pequeña grabadora de mano en la que registro toda esa verborrea que, tras el éxtasis de la acción, todavía no he tenido el coraje de escuchar (me).

JoseJuan Martínez.



Luis Contreras. El performer ocupa el paso de peatones sentado en su silla durante 60 minutos. Cruce Vía Layetana-Jaume I. Barcelona 1992.

Abajo: Manolo Maciá, performance y reparto de folletos. Elche. Alicante.



DEMUESTRE QUE NO ES USTED RACISTA

Fotografíese dando la mano
a un auténtico gitano por sólo 500 pts
(Abraza por sólo 1000 pts)

Estamos en
la Plaza del
Congreso
Eucarístico



Estamos en
la Plaza del
Congreso
Eucarístico

Es una producción M.A.E.
(Museo de Arte Extemporáneo)



DEL SIGNO SALVAJE. Notas sobre la intervención urbana. Patrice LOUBIER

Traducción de Nelo Vilar

Publicado originariamente como *Du signe sauvage* INTER N° 59 1995

El rasgo característico del signo salvaje es la intrusión sin anuncio ni distintivos, sin "modo de empleo": su sola aparición perturba local y temporalmente la economía funcional de los signos y de los objetos del espacio urbano. A menudo se trata de una iniciativa personal -emprendida con los medios de fortuna propios de los jóvenes artistas que inician su carrera- que hace patente la distinción entre *producto* (concebido según la finalidad y las normas de una práctica específica que la anclan en un consenso social) y *gesto* individual, aislado, lateral.

Desorden introducido en el espacio público y caos en las convenciones de difusión del arte: la intervención se realiza extramuros y sólo tiene una relación distante (o ninguna en absoluto) con instituciones como la galería o el museo. La originalidad del signo salvaje radica en la extensión del proceso moderno de disolución crítica de los marcos más allá de la misma obra, y en el cuestionamiento de *las condiciones de exposición del arte como tal*: una postura distinta a la membrana determinante del museo (como filtro y encuadramiento) en tanto que el signo salvaje circula sin llamar la atención. Está dotado idealmente de una visibilidad "inmediata", próxima a la de la *maniobra* tal como nos la presenta Alain-Martin RICHARD: "...la maniobra escapa de los márgenes de producción de las "artes artísticas": salas especializadas, museos, galerías, teatros, festivales, veladas, coloquios, etc. Los espacios de la maniobra no tienen las funciones específicas del campo del arte. Sus lugares son las vías de circulación, las zonas comerciales de la ciudad, los centros nerviosos de comunicación, [...]".

DE LO ATÓPICO

El signo salvaje es un dispositivo extraviado, y ello por dos razones.

En primer lugar por que se presenta sin autor, sin firma; sólo aparece como producto o medio de expresión de una persona o de una causa.

Por otra parte, su presencia parece desprovista de proyecto, se resiste al reconocimiento de un uso o de una finalidad. El signo ha de permanecer mudo sobre la intención de su instigador, se ha de presentar sin modo de empleo y huir de las cadenas según las cuales los objetos se dejan comprender mediante los *sistemas de objetos* de los que forman parte. Su presencia es una intrusión subrepticia, apuesta por el parasitaje y la creación de ruido, la perturbación local discreta, modesta. El signo salvaje evita la oposición brutal, el gesto radical, brillante; quiere huir de la recuperación que puede acechar bajo la acción demasiado sensacional. La ruptura, el desorden público, dada la fuerza de los precedentes y la cultura sensacionalista, devienen una especie de código: haced algo muy grande, muy fuerte (como ciertos embalajes espectaculares de CRISTO) y caeréis en la provocación: código salvaje pero código al fin y al cabo, frente al cual el público, aguerrido por un siglo de vanguardia, está inmunizado.²

Esta intencionalidad, que se define sobre todo por la negativa, es lo que podríamos llamar el carácter atópico del signo salvaje.

Pero maticemos algunas cosas: en la práctica el signo salvaje puede aparecer a los ojos del que pasa como un objeto perdido, un acto de contestación o, simplemente, aquello que es: un "truco", una invención artística más. El carácter atópico de la intervención, aun marcando la especificidad de esta práctica, es una propiedad de alguna manera ideal y asintótica, inducida a partir de manifestaciones concretas en las cuales siempre es relativa, nunca absoluta (menos, posiblemente, en ese breve instante en que el pasante que lo percibe no ha descubierto nada conocido).

El signo salvaje es, pues, anónimo, presentado sin anuncio ni distintivos a un público "inocente", no prevenido. Está disociado de su título y, sobretodo, de ese conjunto de signos y de indicadores culturales (la tarjeta que identifica a la obra en el museo, el marco o el pedestal, la localización del mural, la promoción e invitación del público y, globalmente, de la relación con un espacio institucional), que confieren a la obra su estatuto artístico y que, por carambola, dan al sujeto que la ve la función de "espectador".

La intrusión del signo salvaje crea una situación en la que no hay roles o conductas culturales predeterminadas. El pasante que lo percibe no lo ve por que haya decidido ir a una galería para disfrutar del arte: simplemente lo encuentra al azar en su ruta, y este acontecimiento lo convierte en un espectador involuntario. La presencia anónima y sin aviso elimina la doble conexión que la ligaba a un autor o a un determinado espacio institucional, es decir, los mismos factores de una caución y de una enunciación social que hacen que la proposición expuesta, comunicada, mediatizada esté siempre provista de una didascalía implícita para el público. En este sentido los términos de una situación de comunicación convencional son abolidos: ya no hay *espectador* al que se le presenta una *proposición artística* mediante el rodeo de la *mediación institucional*, sino simplemente un individuo que hace frente a una manifestación inédita, desconcertante, y en la que ha de inventar su propia respuesta. El campo de acción del signo salvaje se refiere de nuevo al de la maniobra: "La maniobra supone un campo de acción. Supone que sobre este campo hay multitudes o individuos que, mayori-

tariamente, no han venido a ver o a participar en la maniobra. La maniobra será salvaje.”³

DEL CONTRA-SUCEDÁNEO

En este sentido, la práctica artística del signo salvaje se parece a la *creación de situaciones* (Debord): quiere oponerse al régimen del espectáculo sustituyéndolo por la *experiencia viva* de una confrontación *privada de código*.⁴ Sus medios participan de una anarquía limitada e intentan quebrar la pasividad del sujeto contemporáneo: se trata en definitiva de restaurar la experiencia directa, suplantada por el reino de la representación (o, según otro léxico, de la reificación de las relaciones, de la alienación).

El descubrimiento del signo por los pasantes es, por otra parte, del orden de la sorpresa, del acontecimiento que rompe la uniformidad de los trayectos cotidianos y la funcionalidad de la calle. La maniobra fuera de marco, la iniciativa realizada sin autorización o pasando sobre la mediación institucional de una galería es un acto de subversión, no tanto por la magnitud del desorden que provoca (bastante limitado como hemos visto), como por las propias condiciones de ejercicio. De esta manera se distingue, sobre el plano cualitativo, de la transgresión que el arte expuesto, en tanto que arte, no puede realizar (o sugerir) más que en el orden simbólico, en el marco restringido de la obra identificada como tal.

La propiedad del signo salvaje es que su potencial de choque y de ruptura no está contenido entre los límites del marco institucional, es decir, en un horizonte restringido de recepción en el que el público previamente ha *consentido* (y por tanto neutralizado) la transgresión. El signo salvaje afecta al territorio indiferenciado de la calle: su realidad compensa el carácter modesto, discreto, siempre imperfecto en lo que respecta a la audacia de la transgresión.

DE LA SORPRESA

Su función sería no tanto la de instruir o maravillar (aún menos permitir al autor afirmar cualquier posición ideológica o plantear una causa), sino, más modestamente, avivar la perplejidad, suscitar una curiosidad durable, inducir sensaciones confusas, inquietar. El registro retórico del signo salvaje será la sugerencia enigmática. No da para ver una imagen, comprender una proposición o un sentido; como el signo saussuriano, se caracteriza por su forma antes que por su contenido, funciona catalizando la actividad mental del pasante.

La utopía de esta práctica sería la de un encuentro vertiginoso, una fulminación, una sorpresa fuera de norma, una liberación momentánea de la cárcel de las mediaciones. (Este objetivo va al encuentro de una regla canónica de la epistemología moderna: no hay observación sin marco teórico, no hay objeto percibido sin una mirada que organice la realidad. El signo salvaje será, antes o después, recuperado para el sentido.)

La elaboración de signos salvajes y proposiciones de intervención mostraría una estética de la sorpresa vacía, del síncope, de la prescripción paradójica, de la pérdida momentánea de la inteligibilidad. El choque reposaría sobre el retraso en el reconocimiento de una hipotética intención artística (o expresiva) del objeto. Objetivo que puede recordar a la práctica del desplazamiento surrealista, en tanto que se trataría de llevar la intensidad y el extrañamiento al espectador (André BRETON propone en alguna parte fabricar y poner en circulación objetos vistos en sueños).

DE LA DIVULGACIÓN

La práctica del objeto fuera de sitio implica consentir lo fragmentario, lo incompleto, la disipación del sentido y de la energía, y el riesgo de la dilapidación de los esfuerzos. El instigador abdica de todo control *a posteriori* sobre la recepción y la interpretación del espectador; el gesto no pretende imponer una significación objetiva, unívoca, que el artista transmitiría al público mediante una obra teleológicamente portadora de sentido; por el contrario, el sentido no puede ser más que inventado, postulado, azaroso (y posiblemente adivinado, más que deducido) por parte del pasante a partir de la interpretación del objeto encontrado. (Imposibilidad también de aprehender la maniobra completamente; tener una visión total sería substraerse a la intensidad de los acontecimientos únicos e imprevisibles que pretende generar.)

La recepción, cuantitativa y cualitativamente, es forzosamente aleatoria. El objeto fuera de marco puede ser visto o no visto, puede ser mal apreciado, incapaz de suscitar ningún interés o despertar apenas una atención distraída, apenas distinta del olvido. Toda certeza sobre la importancia del gesto no puede ser más que de orden estadístico (“dado un número X de elementos dispersos sobre una superficie Y, la maniobra habrá sido vista por un número mínimo Z de pasantes”). De ahí la tendencia a la dispersión y a la saturación táctica del territorio elegido: los artistas trabajan con grandes escalas (BUREN, por ejemplo, puso su papel rallado en 140 estaciones del metro de París en 1970; y Jenny HOLZER declaraba en una entrevista, sobre sus carteles de la serie *Truisms* colocados a principio de los años 80 en Manhattan: “I tried to keep every neighborhood more or less covered so it wouldn’t be just one poster in one place. There’d be a whole bunch, because people would see them again and again”⁵). La saturación del espacio en vistas a la repetición de la experiencia en el curso del tiempo maximiza de esta manera la visibilidad de la operación. El factor cuantitativo compensa la ausencia de mediación, de “cobertura” promocional; la ubicuidad virtual de los elementos diseminados, la falta de inscripción en el Archivo; y el régimen iterativo de la maniobra, el carácter discreto de cada elemento aislado.

El cúmulo de experiencias individuales puede dar lugar a una forma oral de transmisión y de memoria; mediante una densidad suficiente éstas pueden entrañar -siempre desde el modo caótico del *efecto mariposa*- la formación espontánea de rumores. Pero cuando el acontecimiento se beneficia de una suerte de reconocimiento público, no premeditado, cuando se hace objeto de un eco colectivo, los media no están demasiado lejos (lo atestigua la entrada en el mercado del arte y en las galerías *high art* de Jean-Michel BASQUIAT y de Keith HARING, que debutaron como graffitistas a finales de los años 70 en el metro de Nueva York). En cierto sentido, el signo salvaje es paradójico de punta a punta: su éxito

es portador de riesgo y la eventualidad de un "reconocimiento oficial" le impone un campo de acción necesariamente restringido.

Desde los años 70 Braco DIMITRIJEVIC sitúa en espacios públicos grandes retratos fotográficos de individuos ordinarios que se cruza por la calle, elegidos arbitrariamente como modelos: es la serie *Casual Passerby*. Aunque ostensiblemente notables por sus grandes dimensiones y su situación, se trata de retratos sin identidad, lo que puede causar la perplejidad del pasante, confrontado a un tipo de representación generalmente consagrada a personajes públicos importantes (líderes políticos, vedettes, etc.), mientras que aquí se muestra perfectos desconocidos.

Entre 1968 y 1973, Daniel BUREN realiza en diversas ciudades, al margen de sus exposiciones, lo que llama "empapelados salvajes": papeles rallados con bandas verticales blancas y de color pegadas sobre vallas, paneles publicitarios, etc. Entre 1970 y 1973, por ejemplo, ocupa así 140 estaciones de metro de París, pegando en cada una un rectángulo de papel rallado sobre un panel publicitario. BUREN elabora así un "mimetismo mudo", reproduciendo el efecto de repetición del medio publicitario pero con un signo vacío, sin contenido, sin mensaje, sin prescripción. La mayor parte de estos trabajos están realizados, precisa BUREN, "sin galería, sin autorización, sin invitación".

Jenny HOLZER comenzó hacia 1978 a pegar carteles de todas las tallas en las calles de Manhattan. Portaban declaraciones breves clasificadas por orden alfabético. Estos *Truisms* (título del proyecto con el cual HOLZER ponía en marcha una serie de trabajos extramuros continuado a lo largo de los años 80) expresaban opiniones y creencias sobre temas variados (moral, política, sexualidad, sentimientos, éxito social, etc.). HOLZER los ha concebido así para simular las fórmulas estereotipadas que reflejan diversas actitudes y valores transmitidos en la sociedad ("AN ELITE IS INEVITABLE", "CATEGORIZING FEAR IS CALMING", "PRIVATE PROPERTY CREATED CRIME", etc.). La acumulación de estos aforismos, sobre un mismo cartel y la de estos recubriendo el territorio urbano, debe reflejar una *impresión* de la diversidad en contraste de las voces en sociedad: se neutralizan mutuamente. Los carteles de HOLZER no son una forma de tomar la palabra (no expresan sus ideas propias): se trata de un repertorio de ideas (neutro en cuanto tal) recibidas como un sociólogo podría hacerlo, y dadas fragmentariamente sobre los mismos lugares en los que se pueden oír: la calle.

Estos trabajos de BUREN, HOLZER y DIMITRIJEVIC tienen en común ser intervenciones anónimas que se dirigen al "hombre de la calle", que no está prevenido de su estatuto artístico. Son la ocasión para hacer algunas *consideraciones intempestivas* sobre la práctica original y que se pueden inducir a partir de ellas: un arte del *fuera de marco*, del *signo salvaje*.

¹ Alain-Martin RICHARD. "Matériau Manœuvre". *Inter* n° 47 (1990). Québec, p. 1.

² Esto excluye que el objeto situado en la calle, por ejemplo, sea explícitamente identificable como una obra de arte en el sentido tradicional del término -en ese caso el pasante no hará más que encontrarse un cuadro o una escultura "extraviada" y no un objeto curioso en sí mismo. (Exponer un cuadro en la calle no sería más que una forma original de hacer publicidad para su obra: pero esto no supone hacer una obra original.) El objeto, a partir de su identificación como obra, aparece como tal inteligible: se presenta al individuo que lo percibe dotado de sentido y de función. El signo salvaje, precisamente por ser "salvaje", tiene que contar con la *indiscernibilidad del estatuto artístico* que caracteriza buen número de obras de arte contemporáneas (indiscernibilidad de la cual el ready-made de DUCHAMP y las alineaciones de ladrillos de Carl ANDRÉ son buenos ejemplos, pero cuya carga crítica está precisamente neutralizada por su situación de objetos *expuestos*). Esto explica que las "obras de arte" realizadas por BUREN o DIMITRIJEVIC operen a partir de propiedades miméticas que les permite camuflar su estatuto artístico a fin de negociar mejor su inscripción (su intrusión) en el registro urbano. Para un análisis de esta estrategia mimética en un proyecto de BUREN ver mi artículo "Du ready-made inversé chez Daniel BUREN: Wacht the Doors, Please", publicado en la revista *Imposture*, n° 6 (1992).

³ Alain-Martin RICHARD, *op. cit.*, p. 1.

⁴ "1. Toda la vida de las sociedades donde reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que era directamente vivido se aleja en una representación". "30. La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no le pertenecen a él, sino a otro que le representa. Por eso el espectador no se siente en su sitio en ninguna parte, ya que el espectáculo está en todas." (Guy DEBORD. *La Société du spectacle*. París, Gérard Lebovici, 1987, p. 21).

⁵ Bruce FERGUSON. "Goldsmith. An interview with Jenny HOLZER". *Art in America*. Vol. 74, n° 12 (December 1986), p. 111.

Confesiones de una máquina de guerra con vírgenes, mártires y amantes enamorados

A propósito del Interminable Proceso para la Beatificación de un Barrio Martirizado.
Valencia. El Carmen. (1993-...)

En la sociedad Postindustrial y Postcapitalista -o del Espectáculo Integrado- la lógica del Dinero se encarga de marcar las directrices generales que, diligentemente, el Aparato-Administrativo del Estado-Capital se ocupará de llevar a la práctica con rigor y eficacia demostrada. En la actualidad es posible orientar desde cualquier remoto despacho aspectos tan íntimos de nuestra vida como la propia elaboración de subjetividades -tanto individuales como colectivas- y ello, sin que seamos totalmente conscientes de lo que está entrando en juego. Si así lo hacemos, inmediatamente deja de resultar paradójico que, junto a la promoción más exasperante del Individuo -y de su sacrosanta Libertad- como instancia legitimadora del Discurso Capitalista Tardío, se propicie la total uniformización de los comportamientos y actitudes de hombres y mujeres mediante la acción combinada de los Medios de Formación de Masas y de los diferentes Aparatos de Gestión del Estado.

En este contexto la reclamación del derecho a la diferencia, tanto individual como colectiva, frente al colonialismo espectacular que nos domina, aparece como algo no sólo deseable sino necesario para hacer frente al paulatino embrutecimiento propiciado por los intereses de ese nuevo Ente -real pero inexistente- al que Felix Guattari denominaba CMI (Capitalismo Mundial Integrado).

Ahora bien, tras algunas exaltadas rBAD BAD BAD BAD BAD BAD BAD BAD BAD BAD BAD BAD BAD BAD BAD BAD casos- a constituir pequeñas réplicas -en nada Diferentes- del Modelo que ayer denunciaban como insufrible. A otros niveles, pero con intención similar, se puede invocar la Diferencia Personal, tanto para la sutil propaganda del consumo más desaforado "*Especialistas en ti*", como para legitimar las diferencias que la "*Igualdad de derechos de todos los Hombres, sin distinción de raza, sexo, religión...*" provocan en los muy Democráticos Estados Desarrollados.

Al parecer, esta reificada Diferencia que hoy está tan de moda -y que llena tantos discursos vacíos- estaría sufriendo un acelerado proceso de desgaste que muy pronto acabará vaciándola de contenido. Y el objetivo no sería otro que el de neutralizar su revolucionario potencial creativo, tal como ya se hizo con la Institucionalizada Igualdad de los Hombres, las Mujeres y las Razas o Pueblos del Mundo. Presentados como irreconciliablemente opuestos e incompatibles entre si, ambos conceptos, convenientemente, instrumentalizados, devienen excelentes Aparatos de masificación y sometimiento. Es decir, articulados como dualismos excluyentes, Diferencia e Igualdad cristalizan sin problemas en una Identidad. Esta fórmula se adapta perfectamente a una superestructura que propicia la representación Ideal de lo Personal como desligado autárquicamente de lo Social (y lo Social-Local como enfrentado a lo Social-General y...), obviando con ello la insoslayable interdependencia en la que hoy se dan todos los fenómenos.

Es en este entorno interactivo en el que se debe ubicar nuestro trabajo "*Carta a la virgen del CARMEN y... Proyecto para la Beatificación de un Barrio Martirizado*". En él, ni la individuación pasa necesariamente por el Individuo, ni lo social por la Sociedad -por supuesto tampoco por un Estado o País. Ambos aspectos serían sólo momentos diferentes de agenciamientos múltiples de subjetivación-intersubjetivación y desterritorialización-reterritorialización que no pueden contemplarse de forma aislada.

Consecuentemente, una propuesta que se impone como tarea la búsqueda de la "presuntamente perdida" Identidad del Pueblo Valenciano no puede desligarse del proyecto destructor de nuestra propia Identidad como Individuo (que iniciamos hace ya algunos años y que, por el momento, no lleva trazas de concluir). Intentar definir la Identidad del Pueblo Valenciano implica, por tanto, abordar el problema desde una perspectiva múltiple que, evitando predeterminados privilegios proceda a su desconstrucción efectiva. No obstante, inmersos en el panorama descrito anteriormente, no podemos ignorar la demostrada habilidad del Aparato Cultural del Estado-Capital para instrumentalizar, en su propio beneficio, lo que en principio fueran críticas o reivindicaciones de carácter emancipador. Como ocurre, además, que nuestro proyecto es algo que surge desde la esfera del Arte, sección de las Artes Plásticas y Decorativas, el riesgo de acabar contribuyendo a consolidar aquello que queríamos cues-

¹ "En 1967 yo distinguía dos formas sucesivas y rivales del poder espectacular: la concentrada y la difusa (...) Con posterioridad ha aparecido una nueva forma, fruto de la combinación razonada de las dos anteriores (...) Se trata de lo espectacular integrado (...) se manifiesta a la vez como concentrado y como difuso..." Guy DEBORD, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama 1990, pp. 18-19.

² "...El individuo a quien ese pensamiento espectacular empobrecido ha marcado profundamente, y más que cualquier otro elemento de su formación, se coloca, ya de entrada, al servicio del orden establecido en tanto que su intención subjetiva puede haber sido totalmente contraria a ello..." Guy DEBORD, *op. cit.*, p. 44.

³ Felix GUATTARI. *Las tres ecologías*. Valencia, Pre-Textos 1990, pp. 41-43.

⁴ "...La exterioridad y la interioridad, las máquinas de guerra metamórficas y los aparatos de identidad de los Estados, las bandas y los Reinos, las megamáquinas y los Imperios, no deben entenderse en términos de independencia, sino de coexistencia y competencia, en un campo de interacción..." DELEUZE-GUATTARI, *Mil Mesetas*. Valencia, Pre-Textos 1988, p. 368.

tionar aumenta espectacularmente pues no debemos olvidar la labor autopromocional y paradigmática que -desde el Aparato de Propaganda del Moderno Estado Liberal- se hace del multimillonario baile de cifras que en la Actualidad mueve el Mercado del Arte y de la Cultura.

Sin embargo, jamás debiera ser la autoconciencia de los problemas -que cualquier Discurso arrastra consigo al devenir público- un obstáculo que impida el despliegue de una auténtica *máquina de guerra*; más bien al contrario, probablemente se pueda hacer la Guerra sin autoconciencia de lo que se está haciendo, pero sin ella será imposible diseñar una máquina de guerra cuyo objetivo no fuera la guerra misma, pues -siguiendo a Deleuze-Guattari- ésta debería tener por objeto: "...no la guerra, sino el trazado de una línea de fuga creadora (...) un movimiento artístico, científico, ideológico, puede ser una máquina de guerra potencial, precisamente, porque traza un plan de consistencia (...) sólo pueden hacer la guerra si crean otra cosa al mismo tiempo, aunque sólo sean nuevas relaciones no orgánicas...". Así pues, planeando cuidadosamente la estrategia, hasta el propio Agustín García Calvo -uno de los interlocutores más críticos frente al Aparato Cultural que nos ha tocado en suerte- admitiría la posibilidad de que algo pueda surgir hoy del territorio de lo Artístico.

Puesto que resultaría pretencioso reclamar para nuestro proyecto ese valor de uso que Agustín García Calvo echa a faltar en la mayor parte del Arte Contemporáneo, nos contentaremos con el fracaso reiterado y metódico de cada una de las tentativas de concreción de la Identidad del Barrio del Carmen, presunta glándula pineal del Pueblo Valenciano y paradigma de la incompetencia de nuestros Gobernantes. Con esta sana intención hemos desviado nuestra atención de aquello que más pudiera interesarnos, centrándola en la -¿imposible?- Beatificación del Barrio o en la infructuosa búsqueda de su "perdida" Identidad, esperando conseguir así de nuestra impotencia, virtud; y de su evidente inutilidad práctica, testimonio poético de su miseria.

Para intentar cumplir estos objetivos ha sido necesario pertrechar a nuestra máquina de guerra con un sólido -aunque nomádico- posicionamiento que, pese a constituirse en un solo plano de immanencia, convendría atender por separado.

En el terreno socio-político rechazamos tanto los gestos de rebeldía como las reivindicaciones concretas (que en el mejor de los casos no servirían para nada), limitándonos a mostrar, de la manera más conveniente, el actual *estado de las cosas* -y de las *casas*-. Nuestra opción pasa, necesariamente, por el acatamiento escrupuloso de la Ley, sea ésta del orden Humano o Divino (según algunos las dos caras de la moneda), destacando el paralelismo existente entre dos modos Diferentes de encauzar la Fe en lo mismo -el Dinero y su Interés- llegando, si fuera el caso, a utilizar nuestra sumisión como única arma de protesta.

En el campo poético-artístico nos situamos en el desterritorializado marco del quehacer procesual, intentando desplazarnos por ese mítico entredós que, separando las Disciplinas y los Códigos, abre las puertas a todo tipo de contaminaciones e interferencias -y que el Aparato Institucional no cesa de reificar, centrando reiteradamente aquello que pretendía colocarse al margen-. No obstante cada desplazamiento provocará la aparición de nuevos entredoses que, cada vez más desterritorializados, debieran facilitar el trazado de múltiples líneas de fuga. Desde este no lugar conceptual nuestras intervenciones atraviesan, indiscriminadamente, espacios públicos y privados, adaptando su estrategia tanto a las características del territorio por el que transitan como a las de su hipotético destinatario. Consecuencia de este flujo interactivo nuestro proyecto sufre una metamorfosis continuada que llega a cuestionar su propio carácter proyectual. Quien no tiene cabida aquí es ese Artista Creador, paradigma del Individuo Fundador, sobre el que asienta su Dominio Espectacular el viejo mito Liberal. Consecuentemente, si la poesía surge en este proyecto, brotará de la interacción entre el trabajo (el nuestro y el de nuestros colaboradores) que conlleva la tarea que nos hemos propuesto y el poderoso influjo del entorno en el que se desarrolla.

En el aspecto afectivo-personal sólo quisiéramos alegar lo siguiente: todo el proyecto nace de una vieja relación amorosa con el Barrio (por tanto un juego de poder en el que se mezclan la pasión con el interés), que con el inicio de la investigación hemos actualizado. En ella, como en todas, se alternarán los mejores momentos con la manipulación interesada del Otro por cada una de las partes, resultando mezquino establecer valoraciones a priori sobre el saldo de este intercambio mutuo.

Domingo Mestre Pérez
22535946 V

⁵ DELEUZE-GUATTARI, *op. cit.*, p. 421.

⁶ "...si sientes que sabes hacer algo con esas manos y con esos ojos, algo que a la gente del común le sirva de algo, pues hazlo, hombre, y véndeselo si puedes a la gente (total, pa lo que vale el dinero...), y no te vendas: sábetete (lo que ya sabes) que el arte no lo hace ni el Mercado Oficial ni el camelo literario de los críticos, sino la utilidad, y que hacer cosas que a la gente no le sirven para nada, sino para el nombre y la Cultura, eso es contribuir al camelo del Dominio...". Agustín GARCÍA CALVO, *Noticias de abajo*. Zamora, Lucina 1991, p. 39.

⁷ Sin embargo, a pesar de estos buenos propósitos, la brutal desconstrucción que está sufriendo el barrio y la rabia que suscita la hipocresía con que se aborda el tema -y no sólo a nivel Oficial- nos ha colocado ante un desagradable e inesperado conflicto personal que, aún hoy, está sin resolver.



Foto: ANDA / Manfred Karremann.

Llegán al matadero tan débiles o heridos para andar que han de ser arrastrados.

Afortunadamente para nuestros políticos, las ovejas, los cerdos y las vacas **no pintan**

Cada año millones y millones de animales de granja son transportados a través de Europa durante muchos días, sin descanso y sin ser abrevados ni alimentados. Muchos llegan heridos, otros mueren antes de llegar al matadero después de un terrible calvario.

La normativa actual autoriza a los transportistas a viajar durante 24 horas sin preocuparse por atenderles. Esta normativa, por sí misma es ya inaceptable, pero lo peor es que muy a menudo ni siquiera se cumple por falta de control.

Los defensores de los animales piden que los responsables políticos adopten medidas para poner fin a este sufrimiento, limitando la duración del viaje. Más de dos millones de europeos, artistas, parlamentarios, personali-

dades políticas y culturales han firmado una petición en este sentido. En España también hay un gran clamor popular por evitar que los animales sufran, tanto durante el transporte como en los mataderos.

El Parlamento Europeo ya se ha pronunciado por una limitación de 8 horas. En manos de nuestro Ministro de Agricultura está conseguir que se de este paso adelante. Le pedimos se una a la propuesta de otros países miembros, favorable a una duración máxima del viaje de 8 horas.

ACABEMOS CON EL SUFRIMIENTO INUTIL DE LOS ANIMALES QUE NOS SIRVEN DE ALIMENTO. ES PRECISO LIMITAR A 8 HORAS LA DURACION DE LOS TRANSPORTES.



EUROGROUP FOR ANIMAL WELFARE, Bruselas. ASOCIACION NACIONAL PARA LA DEFENSA DE LOS ANIMALES (ANDA), 28013 MADRID GRAN VIA, 31 Teléfono 522 69 75.



Ayúdanos a defenderlos, únete a ANDA

**LLEVAMOS 70 AÑOS
TRANSPORTANDO ARTE**



HA LLEGADO LA HORA DEL



El Corte Inglés

TE REGALA

Todo lo que te puedas llevar
puesto



ESPECIALISTAS EN TI.

EL DOMINGO 17
DE OCTUBRE
DE 13 A 15 HORAS

El muerto vivo.
Mailing directo.
1995



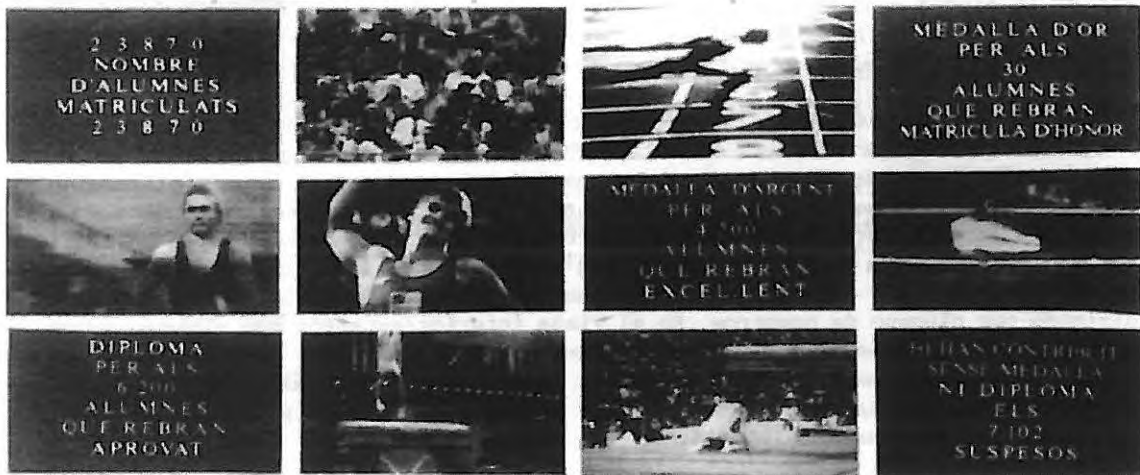
Preiswert ha desmentido la noticia publicada en el País de que el saqueo de El Corte Inglés fuera efectuado por gamberros anarquistas. Según informaciones de Preiswert, el saqueo fue preparado por la organización Tendero Luminoso, brazo armado de las PYME. Extraído del Catálogo del III FESTIVAL DE PERFORMANCES DE MADRID, 1993.

Cohabitación de dos *signos* diferentes. "Proyecto 1 de diciembre" y "Carta a la virgen del Carmen y...". Barrio del Carmen, Valencia 1992



Miguel Molina. "Happy family". Intervención en un edificio en construcción. Urb. Playa Patacona. Valencia 1991.

Olímpica
Universitat.
Segunda
Fase.
U.P.V.,
junio 1993.



ST. PETERSBURG TRANS-PORT LISBOA. HELEN BEL UN PERSONAJE MENTAL

Fragmento, salvajemente mutilado, del cuaderno de bitácora de la expedición

Helena SÁNCHEZ

"...El proyecto [de Valentí Figueres] consistía en la búsqueda y construcción de un personaje imaginario que vivió el periodo de las dos grandes guerras europeas viajando de una a otra ciudad [ST. PETERSBURG-LISBOA], mediante objetos personales, fotografías, su diario, grabaciones de voces y dos instalaciones hechas con maletas que mostraron plásticamente el resultado de esta búsqueda...

...Necesitábamos alrededor de 300 maletas para hacer la instalación y, en San Petersburgo, hacer una compra de esa magnitud es, como poco, indecente... de modo que decidimos alquilar las maletas a particulares mediante unas cuartillas que repartimos en el metro, en los mercados, y en cualquier punto con un grado de afluencia de gente suficientemente interesante...

...El escrito, que un amigo tradujo de nuestro casi lenguaje de signos al ruso, rezaba así:

¡MUY URGENTE! ¡MUY URGENTE! ¡MUY URGENTE!

VALENTÍ - CARLES - HELENA - GUIDO

Necesitamos alquilar 300 maletas para un proyecto que se llama Helen Bel.

Las necesitamos para cinco días y pagamos 4000 rublos por cada una.

Si tienes alguna maleta antigua, ¡¡¡ayúdanos!!!

Puedes ponerte en contacto con nosotros por teléfono o viniendo a esta dirección...

срочно нужно! срочно нужно! срочно нужно!
GRACIAS

ВАЛЕНТИ КОРДЕС ЕЛЕНА ГИЙЕ
...Llegamos a saber la traducción que hizo, ni qué enseñaron los que lo hicieron, pero lo cierto es que Helen Bel empezó a correr de boca en boca con un resultado de 150 maletas conseguidas en cuatro o cinco días y una historia para comentar por toda la ciudad: parece ser que había una tal Helen Bel a la que cuatro españoles buscaban para contar la historia de su vida y para ello necesitaban unas maletas...
Испанские художники и редакторы газеты в поисках маletas и предмета для выставки, как они encontraron a Helen Bel?; pero antes de saberlo ocurrieron varias cosas interesantes y que de verdad crearon personajes
ЧЕМОДАНЫ для художественной акции.

...La que más nos impactó fue la de una mujer muy mayor que llamó varias veces diciendo que tenía una maleta que darnos, pero que no podía ir a la ciudad para traerla. Era de las primeras personas que se ponía en contacto con nosotros...

Позвоните, помогите междиносному художественному проекту
...De allí salimos convencidos de que sin duda habíamos encontrado a Helen Bel, una persona, viva y, ahora ya, con 83 años... Todavía hoy nos preguntamos cómo le debió llegar la información a esta mujer... Lo curioso fue que en los tres o cuatro días siguientes aparecieron todas las maletas que necesitábamos como por arte de magia, como si todo el mundo se hubiera enterado de golpe...
Галерея 21, Пушкинская 10

...Otra de las noticias que se expandieron fue la de que nos acompañaba en secreto la princesa de España apoyando nuestro proyecto... Al final nos vimos convertidos en el grupo más estrafalario de la ciudad que, con un lote de maletas de época y bajo la protección de una princesa española, pretendía contar la historia de una mujer anarquista que había vivido en el periodo de las dos grandes guerras y que, al parecer, ahora residía en la ciudad...

...La obra finalmente conocida se reduce a las exposiciones, las fotografías y el diario; pero lo que de verdad fue el proyecto estaba formado por multitud de experiencias y descubrimientos que hicimos a lo largo de la búsqueda del personaje. Arte mental fue una interacción real, con la que se conformaron universos venidos de todas partes y de todas mentes. Fue además un proceso y una actividad que superaba con mucho las expectativas, y tuvo como resultado un personaje al que casi podíamos tocar. No podría decir que todo fuera completamente involuntario, en ocasiones decidimos no desmentir los rumores y esperar a ver que ocurría, pero en absoluto estuvo premeditadamente preparado ni dirigido por ninguno de nosotros. En el viaje interior/exterior que vivimos colaboraron artistas, críticos, patrocinadores, periodistas, un cazador de heráldicas y orígenes nobles y hasta el Vicecónsul alemán que también se unió a la aventura. Pero lo más divertido, y creo que definitivo, fue la participación de toda la gente que trajo sus maletas, bien fuera por el dinero prometido o llevados por la curiosidad de nuestra historia.

Helena SÁNCHEZ es autora de los diarios de Helena Bel



Raúl Gálvez. Doble performance: pedir y dar limosna: Facultad de Bellas Artes y Calle del Miguelete, respectivamente. Valencia, febrero 1991. Fotos: Carmela Mayor



Santi Barber, Paco Aix y Jordi Claramonte. Intervención en ciudad de México, mayo 1995.

L'art és patrimoni de tots. Tocar les obres pot produir un dany irreversible. Per favor col·laboreu en la seua perfecta conservació mantenint la distància recomanada pels vigilants o marcada per les cintes.

El arte es patrimonio de todos. Tocar las obras puede producir un deterioro irreversible. Por favor colabore en su perfecta conservación manteniendo la distancia recomendada por los vigilantes o marcada por las cintas.



Nelo Vilar, Toni Quintero y Rafel Zaldibar, "Artista Tortuga", Calle D. Juan de Austria hasta el Corte Inglés, Valencia, 1993.