

suelo encharcando las escaleras y descendiendo a la nave inferior, hasta salir a la calle por un canalón. El agua en movimiento se convertía en un espejo en el que se reflejaba bocabajo distintas escenas de la Biblia reproducidas en las vidrieras: santos y mártires bocabajo.

En la parte alta Espaliú dispondría diferentes plintos de arcilla, sobre los que depositó unos cojines de los bancos de la iglesia. Conforme los plintos de arcilla se iban deshaciendo con el fluir del agua -con el paso del tiempo- los cojines destinados a orar, se hundirían en el agua, quedando empapados.

Al igual que le sucediera a San Pedro en su intento por emular a Jesús andando sobre el agua, al perder su fe terminaría hundido. El fluir del agua -como el fluir del deseo- termina erosionando la arcilla. Y los cojines -como le sucediera a las fotografías depositadas en el río- caminarían a la deriva sin rumbo fijo y sin objeto al que anclarse.

e) En 1993 Espaliú es seleccionado por Valery Smith para el Festival del Arte de Sonsbeek<sup>345</sup>, que se desarrolla cada cinco años en la ciudad de Arnhem -durante los meses de mayo y junio- junto a Juan Muñoz<sup>346</sup>.

En esta ocasión presentó la acción "*El Nido*" (11.15) -que al igual que sucediese con "*Carrying*", venía a interpretar una serie de proyectos escultóricos sobre las muletas-. En lugar de permanecer dentro del recinto preparado para esta exposición -el Gemeentemuseum de Arnhem-, Espaliú decidió realizar su proyecto en unos de los

---

<sup>345</sup>Ver catálogo Sonsbeek 93, Arnhem, Holanda. 1993 y "Háblame, cuerpo. Aproximación a la obra de Pepe Espaliú", de J. V. Aliaga, en Rev. Acción Paralela, op. cit.

<sup>346</sup>Juan Muñoz utilizaría en su trabajo la radio como vehículo de expresión. Las ondas servían en este caso de soporte para construir una historia relacionada con la música, y en la que se reflexionaba sobre la presencia y fisicalidad de la obra. Muñoz pidió a las autoridades la creación de un programa de radio, para narrar un relato imaginario sobre la existencia ficticia de una sala de conciertos, en una de las naves abandonadas de la ciudad. Ver catálogo Sonsbeek'93.

árboles del parque circundante<sup>347</sup>. Fuera del espacio destinado a la institucionalización del arte, bajo la copa de un árbol instaló una plataforma octagonal que fácilmente podía observarse desde unos de los ventanales del museo. La imagen percibida desde el interior funcionaría a modo de espacio pictórico. Al igual que sucediera en la propuesta "*Lo que queda de la idea de Dios*", sólo desde allí podría acceder el espectador a la acción: acción en el espacio público, cuadro en el museo.

Durante ocho días consecutivos<sup>348</sup> Espaliú ascendería a la tarima octagonal, mediante una escalera que posteriormente era retirada. Quedaba sin más protección<sup>349</sup> en una tarima que había sido encerada para evitar que el viento desplazase la ropa. Espaliú giraba ocho veces sobre el tronco, como hiciera el hombre de arena que intentaba asir su sombra. Como le sucediera a él, Espaliú iba desprendiéndose de las ocho prendas con las que iba vestido en cada una de las vueltas, hasta quedar cada día desnudo. Así sucesivamente iba construyendo su propio nido<sup>350</sup>, compuesto por los residuos y despojos materiales que iba depositando.

El último día Espaliú escribiría alrededor del tronco en un papel: "*AIDS is around*", (en torno al SIDA) -concepto clave para entender las propuestas realizadas desde la enfermedad-.

Cada día Espaliú mostraba su desposesión y su cuerpo desnudado de toda protección. Espaliú lejos de mostrarnos su coraza nos plantaba ante nuestros ojos su

---

<sup>347</sup>Podríamos establecer cierta relación entre la elección del parque como lugar para llevar a cabo la acción y los parques como espacios de prácticas homoeróticas. En este sentido ver los artículos de J.V. Aliaga en *Bajo Vientre, Conciencia de un singular deseo e Identidad y diferencia*, ops. cit.

<sup>348</sup>Como nos indica Aliaga en el artículo "Háblame, cuerpo" (Acción Paralela, op. cit.), uno de esos días no se pudo llevar a cabo la acción por indisposición de Pepe Espaliú.

<sup>349</sup>Desprotegido, al igual que ocurriera al despojarse de los zapatos en la acción "Carrying".

<sup>350</sup>La idea del nido quedaba relacionada con la costumbre que existía en esta ciudad de colocar nidos para los pájaros.

única característica: la carne herida a esperas de su destino final. Su única tarea consistía en girar y girar sobre un mismo punto a una distancia del suelo que evidenciaba su separación del mundo; como si de la levitación de los derviche Giróvagos se tratase, como si quisiera emprender el vuelo<sup>351</sup>.

f) La última de las acciones que realizaría Espaliú -debido según Aliaga al encuentro fortuito durante su acción en Arnhem, con la obra de Pylie Koch "Nocturne"<sup>352</sup>- fue una intervención en el Pissoir del Boulevard Aragón, junto a la cárcel de la Santé en el XIV Arrondissement de París<sup>353</sup>. Espaliú contaría con la participación de ocho hombres -todos ellos homosexuales<sup>354</sup>- de distintos lugares del mundo, formando una imaginaria circunferencia. Éstos serían invitados a acudir a una hora determinada a este "meaero" público. El objetivo era que todos estos individuos escribiesen, dibujaran o garabatearan en las superficies de este habitáculo mensajes eróticos.

Tras realizarlos, todos los participantes acudieron al Hotel de Parme, para verse las caras. Meses más tarde deberían volver al lugar para revisar y observar cómo sus escritos habían sido contestados, tachados, seguidos, etc.

De nuevo la pulsión sexual se convertirá en la trama reflexiva de esta acción. Un deseo incontrolable que motivará determinados comportamientos destinados a saciar

---

<sup>351</sup>Ver en relación a la idea del vuelo las entrevistas realizadas a J. Brossa (op. cit.) y a Marcel Mariën en el catálogo de la exposición realizada en la galería La Máquina Española, Madrid, 1989.

<sup>352</sup>Ver catálogo de la exposición Pepe Espaliú. 1986-1993, realizada en el Pabellón Mudéjar de Sevilla, op. cit.

<sup>353</sup>Aliaga nos recuerda que los motivos por ubicar la acción en París fueron, por ser un centro geográfico para los participantes y por que cuando estos espacios se intentaron retirar por motivos "morales", la comunidad gay francesa se manifestó en contra. J.V. Aliaga "Háblame, cuerpo", op. cit. págs. 29-69.

<sup>354</sup> Siguiendo las indicaciones de Aliaga en el mismo artículo, cuatro de los participantes tuvieron que suprimirse por motivos económicos.

la ansiedad.

Si en la acción "*El Nido*" (II.15) será el parque el lugar donde desarrollar la propuesta -en cuanto que espacio habitual de encuentros esporádicos entre homosexuales- en esta ocasión será el "*meaero*". Ambos son espacios públicos donde se realizan prácticas privadas, lugares de encuentro entre personajes anónimos. Y es que en realidad estas dos acciones comparten una misma disposición estructural: las dos se desarrollan en lugares marginales y públicos, fuera de los espacios esporádicos al arte; en las dos se sitúa un lugar central sobre el que la acción se desenvuelve (en una es un árbol, en otra es el "*meaero*"); en ambas se repite el número ocho y la figura circular; tanto en una como en otra los personajes depositan y se desprenden de sus restos<sup>355</sup> (las prendas de vestir, las inscripciones gráficas o los residuos corporales), etc.

Sobre paredes húmedas en las que fluye el agua (al igual que sucediera en "*Peter*", "*Este río es este río es este...*" (II.46), etc.) los distintos individuos realizarán diversas inscripciones. Éstas son enunciados anónimos, es decir, sin sujeto enunciador concreto. Su disposición corresponde a la imagen surrealista del cadáver exquisito: numerosas frases que construyen una especie de texto codificado como si de un palimpsesto se tratase, convivencia de distintas reminiscencias de huellas y de despojos.

Pero uno de los aspectos más importantes de estos enunciados es que el texto de la pared estará compuesto por demandas y respuestas, dando como resultado un discurso dialéctico -no entre dos personas sino entre un número indeterminado de individuos-.

La acción del "*meaero*" simboliza a la perfección el quehacer de Espaliú en

---

<sup>355</sup> Al igual que sucediera en la acción realizada en Barcelona a finales de los setenta presentada en la carpeta fotográfica. Ver catálogo de la exposición realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, diciembre 1996-marzo 1997, comisariada por Gloria Picazo, Barcelona.

estos últimos años. Como los mensajes inscritos, las obras de Espaliú demandan la intervención y las respuestas de los otros. La importancia de sus obras no radica en el objeto físico -en los garabatos- sino en la incidencia que éstos han tenido. Del mismo modo que los graffitis de los "meareros" públicos constantemente se revisan y se enriquecen, sus obras buscan hacerse en las distintas reacciones.

Si su situación responde a diversas premisas sociales, será en la reacción social donde sus obras adquieran sentido.

#### 2.5.4 El espacio de la enseñanza.

El fin último de la escultura social es la utilización de la experiencia artística -atendiendo a su capacidad subversiva- como medio para llegar a intervenir en lo colectivo.

Una de las vías principales que posibilitaba esta incidencia la hallábamos -entre otras- en la utilización de la palabra negada al marginado o al excluido. Un empleo que buscaba provocar una responsabilidad en el oyente que, lejos de permanecer impasible ante la exposición del emisor, se le solicitaría la participación. Y es que su intervención en el discurso se presenta como parte necesaria para la aparición de un estado de reflexión en torno a la problemática planteada.

A través de la relación dialéctica con el otro Espaliú conseguirá poco a poco incidir en lo real. Pero también la estrategia de la creación compartida se presenta como la más idónea para cuestionar el aislamiento del individuo contemporáneo y para posibilitar la identificación.

Espaliú no sólo se valdrá de la experiencia artística tal cual, sino que aprovechará -del mismo modo que hiciera con los canales abiertos por los medios de

comunicación- la enseñanza como plataforma discursiva.

Si las demandas sociales realizadas mediante las declaraciones y las entrevistas han de entenderse como parte activa de su propuesta artística; los talleres, los cursos, las conferencias, etc. se presentarán como caminos legítimos a tener en cuenta.

Convertido lo social de este modo en la materia a modelar, no podremos sino considerar como parte de los mecanismos utilizados en su transformación los aspectos relacionados y derivados de la enseñanza. Una educación basada igualmente en la producción y trabajo compartidos.

*"El arte es la abolición de las reglas y el dinamismo tiene que conseguirse suprimiendo la rigidez de los cargos y promoviendo el contacto de los artistas con los alumnos"*<sup>356</sup>.

Aunque Espaliú llegaría a introducirse en algunos de los ámbitos académicos<sup>357</sup>, siempre se había mostrado contrario a todo tipo de sistemas establecidos -más aún tratándose de la enseñanza estatal-. Pero lo que nos interesa resaltar sobre el papel que la educación tiene dentro del sistema de la escultura social, son los cursos impartidos en Centros de Arte y otras instituciones.

En los talleres Espaliú no tratará de enseñar nada en concreto al alumno. Como llegara a afirmar *"tiene muy poco que enseñar"*<sup>358</sup>. La idea de una educación basada en la repetición de conocimientos por parte del profesor sigue siendo una de las formas posibles del monólogo, en la que éste impone su visión a los demás.

---

<sup>356</sup>Ver entrevista en la Revista Guía nº18, op. cit. pág. 32

<sup>357</sup>Departamento de Pintura en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, Titularidad en el Departamento de Escultura en la Academia Española de Roma, o los cursos impartidos en la Facultad de Cuenca, o los impartidos en el Dpto. de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Granada.

<sup>358</sup>Ver "Pepe Espaliú", de Javier San Martín, Rev. Zehar, op. cit., pág.7

Si la enseñanza llega a interesarle es más bien por la posibilidad de llegar a crear un trabajo conjunto entre profesor y alumnos, en el que la jerarquización tradicional quedará modificada y traducida a un sistema de relaciones igualitarias.

Sus talleres estarán basados en la colaboración mutua, del mismo modo que las acciones sociales. Los fines propuestos sólo serán posibles a través del trabajo en grupo, donde cada uno cumplirá una función determinada, sin la que nada saldría adelante.

Frente a la concepción tradicional de la enseñanza y del arte -basada en la producción individual- Espaliú propone una relación dialéctica en la que los trabajos realizados serán el resultado de unas reflexiones conjuntas -como si de una producción en cadena se tratase-. Si Espaliú intenta romper con el aislamiento producido en nuestra sociedad, nada mejor para ello que cuestionar los diferentes ámbitos en los que se afianza el privilegio otorgado al artista demiurgo.

*"¿Qué esperáis de mí? Yo no tengo 'temas' sobre los que urdir con un poco de oficio algo que soporte signos que reconozcáis, una razón más o menos arbitraria con la que sedimentar un poco más de vuestra creencia en el 'Hacedor que aún tiene algo que decir'; nada para complacer vuestra insana tendencia al reencuentro, nada con que alimentar el caos en el que estáis dispuestos a asfixiar vuestras insignificantes conciencias, nada con que haceros cómplices de 'Una nueva maldad'"<sup>359</sup>.*

Su única función en cuanto que monitor de talleres es la de lanzar propuestas sobre las que reflexionar. Sugerencias que serán ampliadas y expandidas por los asistentes. Lejos de imponer puntos de vista sobre el mundo y lo real, Espaliú reclama la participación y la elaboración de nuevos puntos de vista. Como viéramos en la acción *"Este río es este río es este..."* (II.46), cada uno de los asistentes creará su

---

<sup>359</sup>Pepe Espaliú, fragmento del poema "Nana para un artista futuro", *En estos cinco años*, op. cit. pág. 73.

propio sistema de representación, la implantación de un vínculo que garantice la sustitución del objeto representado. Un proyecto que busca la convivencia de diferentes concepciones, la fusión de diversos modos de decir, en los que él participará como un miembro más.

Su interés no es la creación sin más, sino el cuestionamiento continuo de los sistemas instaurados -sistemas de representación- que siguen imponiendo y ratificando posturas excluyentes: "*¿De qué forma logra la representación definir y perpetuar la estructura de clases, la diferencia sexual, y la diferencia racial?*"<sup>360</sup>

Esta idea de lucha contra el artista individualista conocedor del mundo, aparece en Espaliú desde los primeros años<sup>361</sup>. Quizás el ejemplo más claro lo encontremos en su intento por trabajar conjuntamente con Guillermo Paneque en la década de los ochenta.

Es justamente de uno de estos talleres de donde saldrán varias de las acciones comentadas. El taller "*La voluntad residual. Parábolas del desenlace*"<sup>362</sup> serviría de plataforma para la creación de tres acciones -como ya hemos visto-. Pero también fue el lugar de donde partiría The Carrying Society.

Este grupo<sup>363</sup> de acción nacerá desde los parámetros del trabajo colectivo y sus objetivos -llevados a cabo a través de las acciones públicas- serán los mismos que Espaliú demandara en sus últimos años: un intento por provocar determinadas reacciones y estados de reflexión en ámbito social.

---

<sup>360</sup>Ver catálogo de Félix González Torres, op. cit. pág. 4.

<sup>361</sup>Ver Kevin Power, "Apuntes sobre España", Arena n°1, Febrero, 1989, pág.93.

<sup>362</sup>Ver dossier realizado por Arteleku, op. cit.

<sup>363</sup>Realizaremos un análisis más detallado en el apartado dedicado a las manifestaciones artísticas sobre el Sida en España.



### 2.5.5 El acceso a lo público.

Aunque los parámetros propiciados por la escultura social introduce claramente el discurso de Espaliú en el espacio público, no es sólo la simple apropiación de este terreno -parques, calles, ríos, "meaeros", medios de comunicación, etc.- la que le permitirá en su discurso decir que ha accedido a la superficie o a lo social.

Muy al contrario, en el proyecto de Espaliú se desarrollan otros modos de acceso a lo público. Otras estrategias que se llevan a cabo y que serán apreciables tanto en las obras pictóricas y escultóricas como en las acciones, reforzando aún más este posicionamiento.

La presencia de estas formas de acceso evidencian una vez más que su discurso sigue definiéndose en los juegos de insinuación y ocultación: en lo simbólico. El hecho de pretender acceder a la superficie social no le ha obligado a modificar sus planteamientos.

Una de estas estrategias la encontraremos al detenernos a analizar algunas de las obras de finales de los ochenta; en concreto nos referimos a las series escultóricas de las máscaras -ya sean "*Santos*" (1988) (II.16) u otras sin título (II.32)-.

Uno de los elementos -no sólomente presentes sino pensados, meditados y contruidos por el propio Espaliú- será la utilización de la peana. Este soporte que aparentemente no tendría la más mínima importancia, se presentará como una clave para definir y articular las obras. La peana se concibe como el espacio que eleva y separa sus obras del suelo y las sitúa en un espacio superior y distinto. Sus obras se alzan de la tierra para acceder al espacio del discurso público.

Si ésta es en realidad la función que siempre han desempeñado estos elementos, la utilización de la peana en las propuestas de Espaliú aparecerá como el mecanismo

mediante el cual el artista deja clara su intención de no permanecer a un nivel inferior - de silencio y de ocultación- sino que desea insertar sus esculturas en el espacio otorgado al decir.

Comentaba Espaliú a G. Paneque: "...He comenzado algunos dibujos a partir de eso, incidiendo en la idea, - muy museística-, de máscara apoyada en superficie horizontal. Por cierto, te imaginas una exposición "de museo" con todo lo que ello supone[...] en la que se exhibiera estas mismas máscaras africanas que me han fascinado pero vueltas del revés, apoyadas en fantásticos pedestales pero sólo mostrando su interior..."<sup>364</sup>.

Desde finales del siglo XIX -y a lo largo del XX- hemos podido ver cómo la peana se ha ido introduciendo dentro del desarrollo formal de la escultura. Ésta deja de existir y de concebirse como elemento distinto y distintivo de la escultura para pasar a ser absorbida como parte componente.

Sin embargo en el discurso artístico de Espaliú este elemento reaparece en determinadas propuestas, por lo que nuestro autor incorpora a la obra su propio significado. Y éste no es otro que la capacidad de implantar la obra en el espacio público. Mientras que un gran número de sus obras quedan depositadas en el suelo, en varias de las series sobre las máscaras el pedestal las alza y las aísla.

En efecto, la utilización de la peana en algunos de sus proyectos viene a propiciar simbólicamente el espacio tradicional de la institución artística, el elemento que configurará una obra en arte. Al separar el pedestal el objeto del mundo, lo distancia de la mutabilidad y del paso del tiempo; lo hace inmóvil y eterno. Un hecho totalmente contrario a lo propuesto en la acción "El Nido" (II. 15), en la que vimos cómo Espaliú situaba la obra fuera del lugar de institucionalización para adentrarse en

---

<sup>364</sup>Pepe Espaliú, ver catálogo de la exposición del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, op. cit.

el bosque. La única posibilidad que el espectador tiene para acceder a su obra era a través de una ventana ubicada dentro del espacio del museo.

Esta acción nos abre una de las vías que a continuación analizaremos: un deseo de romper con el espacio autónomo e intentar vincular lo artístico con lo social.

El gesto de reintroducir la peana como elemento formal de sus obras nos pone sobre la pista de una significación mayor a la aparente. Un gesto bastante similar al realizado por Marcel Duchamp con la obra "Fuente", en el que el espacio museístico queda reducido a la peana. Pero ¿por qué utilizar el pedestal para reforzar la apariencia estética de un objeto artístico? En realidad su inclusión no viene a reforzar la presencia de la máscara sino que convierte en objeto artístico aquello que la máscara alude y esconde: el vacío, el cuerpo aludido. Espaliú convierte en objeto de arte la propia ausencia.

*"máscara apoyada en superficie horizontal.[...] pero sólo mostrando su interior..."<sup>365</sup>.*

La peana no sólo es mostrada en las series de máscaras. También es utilizada para sostener el peso de "Carrying IV" (Il. 54), lo que viene a poner de manifiesto el lugar que el arte debe ocupar para soportar el peso de la enfermedad. Aunque como queda evidente en esta pieza, parece que de un momento a otro los palanquines se van a venir a bajo ante la imposibilidad de la peana -demasiado pequeña y frágil- de sostener tal carga.

Otras estrategias derivadas en parte de la anterior serán: la presencia del banquete en la obra sin título de 1989 (Il.13) en la que se depositan un caparazón de tortuga y una cuerda enredada; la utilización de una peana inclinada por la presencia

---

<sup>365</sup> Pepe Espaliú, ver catálogo de la exposición del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, op. cit.

de una especie de botas en la obra sin título de 1991 (Il.57) que parece desestabilizarla; o en la acción "El Nido" (Il.15). En esta propuesta nuevamente el desarrollo de la acción se realiza en una plataforma a bastante altura, donde el tronco bien podría convertirse (concebirse) en columna.

El árbol queda definido a mitad de camino entre columna y pedestal de la acción. Con la misma intención que pudiera tener la "Columna de Trajano" (113 d.c) o las propuestas electrónicas de J. Holzer. Su función es la de evidenciar su posicionamiento público.

En otras de sus propuestas -en las que los objetos quedan depositados en la superficie- de 1989 aparecen unos caparzones escindidos y divididos por la pared (Il.8-49). Al igual que sucederá en algunos de los "Carrying" (Il.55), esta obra evidencia el precio a pagar en la formalización de los límites interior-exterior y público-privado: los cuerpos quedan fusionados con los muros.

Si por una parte Espaliú presenta mecanismos para acceder al espacio público, no menos explícito es al mostrar su dificultad y las secuelas de la represión que este espacio ejerce sobre las necesidades del ser: cuerpos escindidos y divididos por las paredes.

### **2.5.6 Consecuencias: Los límites de lo privado.**

Los límites instaurados entre lo público y lo privado quedan evidenciados en la fragmentación del propio cuerpo, al que se le niega la posibilidad de existir.

El gesto de presentar un cuerpo dividido como consecuencia de la delimitación del espacio es similar a la propuesta realizada por R. Gober o por Louise Bourgeois en algunas de sus obras. En ellas encontramos desde pequeñas casas divididas y

cortadas -bien por una guillotina, bien por la pared- hasta fragmentos del cuerpo humano que parecen haber quedado presos en la construcción de las paredes y de los muros.

Cuerpos escindidos que nos hablan de la independencia existente entre la realización y formalización de espacios y las demandas del ser humano. Un hecho que reafirmaría que el espacio privado no es sino una consecuencia impuesta desde el público.

En Espaliú se establece a lo largo de su discurso un juego entre el interior y el exterior, que vendría a reforzar la diferenciación entre lo público y lo privado. Este enfrentamiento entre lo externo e lo interno quedaría patente en la acción "*El Nido*" (Il.15) -situada a las afueras del Museo pero a la que se accede visualmente desde su interior-; en "*Carrying*" (escultóricos) (Il.54) -sillas a las que es imposible entrar o salir-; en "*Rumi*", "*El paseo del amigo*" (Il.12) y otras series sobre jaulas (Il.24-26) - en las que los hierros cierran el espacio habitado-; en las series de máscaras; en la utilización y la alusión a las cicatrices, las grietas y las aberturas del cuerpo o en el poder de la pulsión como algo que atraviesa cualquier imposición de límites -como simbolizaría el agua en la acción "*Peter*" (Il.48), el algodón en "*Four provisional suicides*" (Il.39), o la cuerda en la obra sin título de 1989 (Il.69)-.

La importancia de la limitación y del aislamiento que se produce con la imposición de límites sería igualmente perceptible en los perfiles y contornos de sus dibujos -límites que aparecen concienzudamente definidos-, en los marcos realizados en hierro para la exposición realizada en la Galería Van Krimpen<sup>366</sup> (Il.50) -que terminan encarcelando y cerrando los dibujos-, en la utilización de la peana, etc.

En definitiva, Espaliú nos plantea de modos diferentes que la construcción del

---

<sup>366</sup>Ver catálogo de la exposición en la Galería Van Krimpen, Amsterdam, 1989.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

espacio privado -y en consecuencia la construcción simbólica del cuerpo y de la identidad- se realiza desde el público. Éste llega a dominar y definir el hábitat personal. Las formas jurídicas lejos de posibilitar la identificación entre los individuos aparecen como las prisiones que marcan el aislamiento.

Las leyes serán las formas visibles de un discurso social que incide y determina comportamientos privados. Hecho que quedará demostrado en las leyes sobre el aborto, la eutanasia, y más en concreto en la decisión del Tribunal Supremo en EE.UU. (1986) sobre el caso *Bowers vs. Hardwick*, en la que ciertas prácticas sexuales realizadas de común acuerdo entre adultos, podrían ser perseguidas como constitutivas de delito en cualquier estado que hubiera declarado ilegal la sodomía<sup>367</sup>.

La privacidad queda definida en sus propuestas como el resultado de una localización dispuesta desde lo público. No existe ubicación alguna de los intereses personales en el ámbito público, éste no llega a representar determinadas identidades que son consideradas meros asuntos privados. Debido a las causas de exclusión -y al igual que sucederá con Félix González Torres<sup>368</sup>- Espaliú elaborará una concepción de lo personal profundamente política; y lo político como profundamente personal, rasgo que determinará su posicionamiento artístico y su necesidad de incidir en la estructura social.

---

<sup>367</sup>Consultar al respecto el catálogo de F. González-Torres, op. cit.

<sup>368</sup>Ibidem. pág. 14.

## 2.6 ESTRATEGIAS DESDE EL SIDA

Las propuestas de Espaliú serán unas de las estrategias pioneras en el estado español que directamente se posiciona en una reflexión sobre el sida. Aunque en algunas de las vías analizadas dentro de su discurso podamos encontrar los ecos del activismo americano, éstas son siempre readaptadas a la distinta situación con la que España se enfrenta a esta crisis. Tanto que algunas de las líneas seguidas por él encontrarán un claro reflejo y van a ser compartidas por otros artistas españoles.

### 2.6.1 Estrategias Españolas.

Dentro del panorama artístico español encontramos una situación bastante diferente a la del resto de Europa y de Norte América. Las respuestas dadas a esta problemática aparecen en menor cantidad de lo deseado, si pensamos de qué manera ha afectado el sida en nuestro país. Entre ellas destacaría el trabajo de algunos artistas que en determinados momentos han trabajado en relación al sida<sup>369</sup>. Entre ellos podríamos resaltar a Zush, Pedro G. Romero, Jana Jaleo, Federic Amat, Javier Codesal, Pepe Millares, Dario Villalva, Enrique Nayas y Juan Carrero (Costus), Alejandra Orejas, Mur-ur Vindel, Sonia Guisado, Jesús Martínez Oliva, Roberto

---

<sup>369</sup> "Todos sabemos que España es el país europeo en el que más rápidamente crece la enfermedad, en el que hay más afectados y donde la mitad de los homofílicos son seropositivos. Es cierto que existen unos mínimos cubiertos y una enorme voluntad de ayudar por parte de determinados grupos médicos, pero la ayuda estatal es totalmente insuficiente. Las consultas están a tope y hay muy poco personal para la tremenda demanda que existe. Además, y esto me parece increíble, no se ha hecho un solo ensayo clínico con afectados, mientras en Francia, país que conozco muy bien, desarrollan una actividad increíble y ensayan nuevos fármacos. Aquí no se comercializa nada hasta que un fármaco está asumido y aprobado. En todas partes lo mismo o peor, sucede con las terapias. En Boston acaban de adaptar lo que se llama terapia combinada o convergente. en España no tendremos ni la oportunidad de probarla. En países más concienciados, como puede ser Holanda donde estuve hace poco, existe una infraestructura para ayudar a los enfermos de sida: Hay centros de reunión en los que se come de la forma más adecuada, y donde se puede practicar la terapia de meditación. También se edita un periódico que informa semanalmente sobre las novedades clínicas o las asociaciones de apoyo que van surgiendo". Pepe Espaliú, entrevista realizada en la revista Vogue, op. cit. pág. 144.

González Fernández, Ernesto Esparza<sup>370</sup>, Ana Navarrete, Josu Sarasua, Juna Botas y The Carrying Society; o algunos trabajos puntuales de Guillermo Paneque, Darío Villalba, etc.

El panorama español se presenta bastante pobre al respecto y la mayoría de los artistas que han tocado aspectos relacionados con la crisis abierta por el sida prefieren ser denominados artistas sociales, para evitar ser entendidos dentro de una supuesta moda.

La novedad de las propuestas de Espaliú no sólo radicará en la prontitud con la que se produjo, sino también por ser uno de los pocos discursos coherentes que directa y públicamente reflexiona sobre esta enfermedad.

Algunos de los artistas citados más arriba conectan directamente con ciertos aspectos ya planteados en este trabajo. En el trabajo de Federic Amat aparecerá reflejada la reflexión en torno a la ruptura de los límites corporales y la consecuente aparición de los fluidos orgánicos; que junto a la fragmentación corporal definirían las propuestas de Josu Sarasua.

Pepe Millares<sup>371</sup> llevará al límite la apropiación no sólo del espacio público sino del lenguaje publicitario, para conseguir hacer más eficaces y directos sus objetivos. Jesús Martínez Oliva<sup>372</sup> nos planteará en sus propuestas nuevamente la necesidad del otro, la idea del amor y la relación gozosa entre cuerpos, matices que

---

<sup>370</sup>Tanto Ernesto Esparza como Ana Navarrete expusieron junto a Espaliú en "Virusemia" exposición realizada en 1993 en la galería Trayecto de Vitoria.

<sup>371</sup>En una de sus obras de 1992, Millares escribe: "¿Cuántos kilómetros de playa? ¿Cuántas horas de sol? ¿Cuántos muertos de Sida?, apropiándose directamente del slogan de una marca de bebidas".

<sup>372</sup>Con obras como "Seres Ínfimos" en la que se reflexiona sobre la necesidad de la protección en las relaciones sexuales, que le llevará a realizar una serie de estampados (series de preservativos) sobre toallas y sábanas, presentadas en la exposición de 1994 "Sida: Pronunciamento y acción", en Santiago de Compostela.



serán apreciables también en algunas de las obras de Alejandra Orejas, que junto a su serie de retratos para el Círculo de Bellas Artes de Madrid, se presentan como una de las estrategias más sugerentes seguidas para enfrentarse a la enfermedad.

Javier Codesal por su parte -como se pudo ver en la exposición "*Días de Sida*" en la Galería XXI de Madrid en 1992- ayudado del medio fotográfico y audiovisual, trabajará con una iconografía clásica relacionándola con el sida, incorporando una nueva variante representativa para la enfermedad, perceptible en sus obras "*Pietá*" y "*Maternidad*". Estos artistas -junto a la utilización de los códigos de símbolos de R. González Fernández y la visión poética de la muerte, de la pérdida y la fragilidad corporal de Sonia Guisado- representarían los discursos más interesantes realizados al respecto.

Formas de aproximación en todo momento serenas, donde la enfermedad es contemplada bajo el mensaje de solidaridad y necesidad, sin llegar en ningún momento a planteamientos estridentes.

En esta dirección cabe resaltar también los proyectos realizados por *The Carrying Society*. Sus trabajos pueden ser unos de los más atrayentes, no sólo por ser considerados como parte de las propuestas de Espaliú, sino por entender que es quizás el único grupo que desde sus comienzos y hasta la actualidad han centrado su trabajo en torno a la crisis abierta por la enfermedad.

*The Carrying Society* es un grupo de acción en el arte. Surgiría en el verano de 1992 durante la realización del taller "*La voluntad residual. Parábolas del desenlace*"<sup>373</sup>, impartido por Pepe Espaliú en Arteleku, San Sebastián.

---

<sup>373</sup>Jorge González realiza un breve recorrido del grupo a petición de Juan de Nieves, comisario de la exposición *Sida: Pronunciamento y acción*, en la que participaron Jesús Martínez Oliva, Alejandra Orejas, Javier Codesal, *The Carrying Society* y Pepe Espaliú. Ver catálogo, *Sida: Pronunciamento e acción*, Santiago de Compostela, Universidad de Pontevedra, Vicerrectorado de Política Cultural, Santiago de Compostela. 1994.

Una de las premisas de trabajo en el citado taller -y bajo la cual se organizarían las últimas propuestas de Espaliú- era promover el trabajo en grupo como estrategia ante el aislamiento del ser y como forma de realización de los tres proyectos ya analizados: "*Este río, es este río, y este río, ...*", "*Lo que queda de la idea de Dios*" y "*Carrying*".

Sería justamente en esta última acción donde se dio lugar a la formalización del grupo y de la que se tomó el nombre. En ella -como ya comentamos anteriormente- diversas parejas de personas transportan a un enfermo de Sida -en este caso Pepe Espaliú- a modo de relevo; siendo este planteamiento de relevo es el que impregnará todo el trabajo del grupo.

La repetición de "*Carrying*" en Madrid (1992), puede considerarse como el proyecto inicial del grupo, donde por primera vez medirían sus fuerzas.

En los primeros años este grupo estaría compuesto -junto a Espaliú- por Jorge González y Josu Sarasua como cabezas visibles. Pero el grupo en realidad estaría formado -y aquí radica otra de sus claves- por todas aquellas personas que puntualmente quisieran participar en algunos de los proyectos que se realizarán. Proyectos abiertos a la participación y en los que se buscaría provocar en los demás un mismo estado, una misma situación<sup>374</sup>. Tampoco debemos olvidar en la creación de este grupo, la figura de Xanti Eraso que -desde el Centro de Arte Arteleku- está posibilitando hasta ahora cierta infraestructura para la realización de la mayoría de los proyectos.

Los planteamientos generales de este grupo han de concebirse como la consecución de las últimas propuestas realizadas por Espaliú y dentro de los planteamientos de la escultura social.

---

<sup>374</sup>Ver el capítulo anterior: "La enfermedad corporal", respecto al papel de la experiencia artística.

The Carrying Society es un grupo acéfalo de trabajo colectivo<sup>375</sup>, donde cada componente posee una labor necesaria a realizar. Sus proyectos son obras abiertas tanto a la participación de espectadores, como a la adaptación y adecuación al lugar y al entorno en el que se llevará a cabo. En ellos se pretende reflexionar sobre la capacidad del arte para conducirnos a un estado de concienciación. Sus propuestas -planteadas desde el discurso de la marginación- pretenden rescatar la capacidad del arte como medio transformador de la situación social.

En algunos momentos *The Carrying Society* dejará a un lado las alusiones directas a ciertos comportamientos marginales y a los lugares públicos utilizados por Espaliú (parques, meaderos, etc. con una clara significación homosexual), para expandir sus esfuerzos hacia una concepción más general sobre la enfermedad.

Con la desaparición de Espaliú el grupo pasaría su primera y más grave crisis. Las personas que siguieron trabajando no estaban -en principio- afectadas por el sida. Esto les llevó -sobre todo a Jorge González- a decidir plantear un claro posicionamiento no tanto desde el sida, sino desde aquellos aspectos en los que el sida les podía afectar -en cuanto personas no portadoras pero sí implicadas-. Sus objetivos se centrarían en buscar en la crisis abierta por el sida lugares comunes para todas las personas -enfermos o no-, alejándose de una actitud forzada o de pose<sup>376</sup>.

Los principales proyectos hasta ahora realizados por este grupo -sin contar con "Carrying" en Madrid- son:

a) "Rompe-cabezas": Acción realizada en la Plaza Manglana de Cuenca en

---

<sup>375</sup> Aunque en realidad la base del grupo reside en la participación colectiva, a la muerte de Espaliú el grupo se plantó si seguir trabajando y de qué forma; ya que si antes contaron con la colaboración de personas afectadas por el virus, con la desaparición de Espaliú los que quedaron no vivían en primera persona la enfermedad.

<sup>376</sup> "Igual que non podría falar do rechazo cara ós negros dende o punto de vista dun negro, xa que non son negro", Jorge González. Ver catálogo "Sida. Pronunciamento y acción", op. cit.

Abril de 1993, donde el grupo fue invitado a los encuentros de arte denominados "*La situación*", en la Facultad de Bellas Artes.

En la presentación de esta propuesta se aludiría a los distintos significados y definiciones que se esconden detrás del título (rompe-cabezas): arma, juego o pasatiempo, juguete infantil o cualquier cosa complicada. En este sentido, *The Carrying Society* sigue partiendo de la diversidad significativa de los títulos; estrategia ya utilizada por Espaliú en "*Carrying*" con el juego establecido entre transportar y cuidar. En este caso las significaciones expuestas dejarán que los ecos y resonancias del sida fluyan hasta distintos ámbitos de la vida. Desde el punto de vista del receptor cada una de las definiciones nos remitirán a distintos enfoques de la enfermedad.

La presencia del término "arma" encontraría resonancias en los primeros comentarios que la enfermedad obtuvo en los medios de comunicación y desde la comunidad gay; considerada como un producto de laboratorio con un claras alusiones al genocidio. "El juego y el pasatiempo" no sólo se relacionaría con el ámbito de la infancia, sino que nos plantearía el posicionamiento claramente mercantil adoptado por la industria farmacéutica.

El proceso de la acción del rompecabezas -que estaba formado por 400 piezas- consistía en la construcción y posterior destrucción del mismo -aludiendo nuevamente a las líneas de implosión y expansión presentadas en los procesos de Espaliú.

Cada participante acudía a la plaza con una pieza (implosión) para formar el mural situado en el suelo, y más tarde, cada uno de ellos se llevaría consigo cada una de las partes (expansión). En su unión formarían un conjunto de manos que se unían en un punto central desde distintos ángulos. En el centro aparecería un espacio delimitado por el hueco dejado: un vacío, una ausencia, el lugar del otro.

Si en las acciones de Espaliú cada lugar mencionado y habitado encontraba unas

claras implicaciones en sus objetivos, no debemos pasar por alto que las piezas que componían esta obra terminaron dentro de la casa de cada participante. Es decir, los asistentes finalizarían compartiendo, cobijando y haciendo suyo el problema abierto por el sida.

b) El siguiente proyecto se ideó para realizarse el día 1 de Diciembre en la Sala Paraíso de Oviedo. Fue pensado nuevamente como propuesta abierta para todos los artistas y colectivos de la ciudad, en donde poder realizar cada uno de ellos alguna obra. Tan sólo se pudieron llevar a cabo tres acciones ante la falta de respuestas obtenidas, y todas ellas "piratas" por intervención de las fuerzas de seguridad.

Quizás lo que más interesa resaltar de este acontecimiento es el aspecto casual en la realización de las acciones ilegales, ocultas al poder y subversivas, que sin querer encontrarían eco en las manifestaciones de otros grupos, como el comentado anteriormente Act Up.

c) "*Barreras derivadas*" será el siguiente proyecto realizado en Santiago de Compostela para la exposición "*Sida. Pronunciamento y acción*", coincidiendo en esta ocasión con los trabajos realizados por Pepe Espaliú -quien ya había fallecido-.

En este caso el proyecto establece relaciones directas entre el derribo de las defensas corporales y las trincheras militares, como si el territorio de todos estuviera en peligro. Bajo los arcos del claustro se dispusieron unas defensas construidas con sacos de arena, las cuales habían sido destruidas. Éstas intentaban proteger una forma ovoide de gran tamaño. La fragilidad del ser humano -puesta de manifiesto por la utilización del huevo- queda enfatizada por la destrucción de las barreras que (nos) protegían de la marginación.

Si la estrategia seguida nos propone la enfermedad como un problema de todos, también cabe la posibilidad de entenderla como la afirmación de la situación externa

de la enfermedad con respecto al cuerpo. Ésta ha roto nuestras defensas, nos ha invalidado como si de un ejército se tratase. Nuevamente la enfermedad queda situada en el lugar del otro. Pero las defensas derribadas también nos plantean que la enfermedad destruye los límites corporales, el aislamiento y la individualidad.

The Carrying Society vuelve a establecer juegos de palabras entre "derribadas" y "derivadas". Derribados se encuentran los sacos de arena haciendo alusión al sistema inmunológico. Pero las defensas derivadas pueden ser en realidad los miedos y los prejuicios que el individuo impone por miedo al contagio: una defensas derivadas de la situación de pánico.

d) "*Como una antorcha*". (*Espacios sonoros*), realizada entre el 25 de Marzo al 15 de abril de 1995. En esta ocasión *The Carrying Society* nos propone 30 horas de grabaciones de charlas con afectados por el sida -localizados por toda la geografía española- presentadas simultáneamente en el Antiguo Depósito de aguas de Vitoria, Museo de San Telmo Donostia, Universidad de Valencia y Museo Arte contemporáneo de Sevilla.

Varios serán los aspectos que nos interesen resaltar de esta experiencia. "*Como una antorcha*" nos sitúa de nuevo ante el concepto de relevo que impregna la mayoría de los trabajos de Espaliú. "*Como una antorcha*" nos emplaza ante el trabajo en cadena, que como ocurriese en "*Carrying*" (II.19), van pasándose de mano en mano - en su caso un enfermo, ahora el fuego- la esperanza que va recorriendo el mundo.

El enfermo volverá a situarse como protagonista de las acciones. Éste accederá a la palabra sin que nadie medie por él. Como apuntaba Jorge González, tras la desaparición de Espaliú no se volvió a utilizar la primera persona para hablar del sida, ya que esto hubiera llevado a forzar continuamente posturas. La acción se basa simplemente en otorgarle la palabra al enfermo, al marginado y al silenciado: "El discurso del otro".

Las cintas se proyectarán simultáneamente en distintos espacios del país. Esto nos remitiría claramente a "*Este río es este río es este...*" (II.46) donde uno de los elementos definitorios era la sincronización, que producirá una dispersión de las voces localizadas y reproducidas en diversas ciudades. No existe centralidad del discurso ni sujeto singular, sólo una reflexión plural que inundará el Estado.

Espacios sonoros vuelve a plantearnos la fuerza del discurso para crear el debate en torno a lo marginal, y el poder de éste como forma y estrategia para definir el espacio privado. Espacios sonoros viene rotundamente a crear un lugar inexistente en el ámbito social, en el que los afectados por esta enfermedad tengan la posibilidad de definirse e identificarse, accediendo a la construcción de una colectividad en la que queden representados. Espacios sonoros reclama el reencuentro con nuestro cuerpo al que deberíamos volver a escuchar.

Esta acción entendemos que tuvo su segunda parte en "*Prospecciones Urbanas s.a.*". Esta vez la filmación se aleja del enfermo como sujeto enunciador y se dirige a las personas anónimas, de las que ni siquiera sabemos de su dolencia. Se someterá a un gran número de personas de todo tipo, clase, sexo, edad, etc. a diferentes preguntas relacionadas con la enfermedad. Quizás aquí observemos cual es el verdadero posicionamiento del grupo tras la muerte de Pepe Espaliú: el analizar cómo la enfermedad nos afecta a todos indistintamente, cediendo la palabra a aquellos que, en segundo plano, también son afectados por la crisis del sida. Ésta no es solamente reducible a unos síntomas, que encuentra en el sistema inmunológico su origen, sino que la crisis llega a todos, en cuanto que modifica sistemas de comportamiento sociales, públicos y privados.

Si en la acción "*Como una antorcha*" es la grabación del decir del enfermo la que formaliza la propuesta, "*Prospecciones Urbanas S.A.*" quedará definida como una relación dialéctica entre personas anónimas. Si el discurso tradicional nos tenía acostumbrados a un sujeto definido que imponía su decir sin posibilidad a la réplica,

ahora la identidad enunciativa desaparece en favor de la respuesta: preguntas con respuestas.

e) "*Prospecciones periféricas*" (*Derivas virológicas*) es el último de los proyectos que tenemos conocimiento. Realizado bajo la producción de Arteleku -como viene siendo habitual- estaba comprendido en dos fases: una primera realizada desde Enero a Septiembre de 1998, en distintos museos y centros de arte (MACBA, MNCARS, IVAM, CGAL, MAAC, CAAM, MELAC y MBBAAB), y otra posterior realizada en Arteleku en los meses de Septiembre y Octubre.

Prospecciones periféricas trataría de reflexionar sobre los discursos producidos en el ámbito de lo público. Mediante la documentación que los distintos componentes han obtenido en los diversos centros, se pretendía realizar un acercamiento a las relaciones que se establecen en los lugares públicos (de dentro, afuera; de arriba, abajo y viceversa), sin que existan patrones establecidos. Se trataba de definir una psicogeografía del museo del arte contemporáneo con los habitantes de estos espacios, mediante la conversación como herramienta principal.

Un proyecto expansivo si tenemos en cuenta cómo desde la temática concreta del sida han optado por tratar de reflexionar sobre el acceso al espacio público y las características propias de éste. La participación estuvo abierta a todas aquellas personas que de un modo u otros estaban relacionadas con el ámbito artístico.

## 2.6.2 Estrategias Internacionales.

Mientras que en España observamos una clara escasez de los discursos en torno a la problemática del sida, más prolífera si el campo de reflexión lo extendemos a la problemática en general del cuerpo; en otros países la crisis abierta por el sida ha propiciado el surgimiento de numerosos planteamientos que inciden claramente en



aspectos relacionados con esta enfermedad.

El ejemplo más claro lo encontramos en EE.UU. cuyas estrategias conectan directamente con algunas de las seguidas por el feminismo en la década anterior -entre las que destacamos el caso de Martha Rosler, Mary Kelly o Victor Burdin-.

La mayoría de estos proyectos vienen a incidir en dos de las características analizadas en las propuestas de Espaliú: el trabajo colectivo y la ocupación del espacio público.

Entre los innumerables ejemplos existentes quisiéramos destacar el caso de *Group Material*<sup>377</sup>. El rasgo fundamental de este grupo será la negación de una voz principal y central dentro de su discurso. No existe un creador unitario. Para ello seguirán la estrategia del trabajo compartido y el apoyo en numerosos colaboradores. Una dispersión de voces se contrapone a la imposición discursiva tradicional.

Sus acciones se plantean siempre desde el intento por adueñarse del espacio público. Desde anuncios en los periódicos o en las paradas del metro, hasta la apropiación del espacio museístico, donde se realizan grandes exposiciones sobre problemáticas sociales. *Group Material* se enfrenta continuamente a las ideologías culturales que instituyen y legislan los límites entre lo personal y lo político, lo privado y lo público, la experiencia estética y la comunidad<sup>378</sup>.

La ocupación y la apropiación de los espacios destinados a la publicidad, es uno de los planteamientos del proyecto "*On the Road*" -unos de los trabajos más significativos del grupo-. Ideado por los Art Against Aids, fue concebido por el *First Bank System de Minneapolis*. En él participarán artistas como Bárbara Kruger, Lorna

---

<sup>377</sup>Ver catálogo de Félix González Torres, op. cit.

<sup>378</sup>Ibidem. pág. 14

Simpson, John Baldesari, Cindi Sherman, Robert Mappplerthope, Wilian Wegman. Las vallas publicitarias y los paneles de las paradas de autobuses serían el lugar a ocupar e intervenir.

El caso más interesante lo encontraremos en el grupo -ya mencionado- Act Up (*Aids coalition to Unleash Power*). Fue fundado en 1987 como un grupo variado y no-partisano de individuos unidos por la indignación ante las respuestas sociales frente al sida. Su trabajo está dedicado exclusivamente a una acción directa para acabar con la crisis de la enfermedad. Para ello realizarán de la mano de Keith Haring o Jon Greenberg manifestaciones, proyectos con fines médicos y diversas acciones. Entre ellas "*Let the Record Show... Silence = Death*" es quizás la más representativa. Esta propuesta -comisariada por Bill Olander y llevada a cabo por Gran Fury, colectivo artístico creado dentro de Act Up- estaba destinada para una de las ventanas exteriores del Nuevo Museo de Arte Contemporáneo. En realidad el lema "Silencio = Muerte" -situado en un triángulo rosa- es un símbolo que pertenecía a un póster de un colectivo gay radical que lo había distribuido por toda la ciudad.

Este símbolo estaría hecho de neón ocupando la zona curva de la ventana arqueada del museo. Debajo y al fondo, con luz suave aparecía una foto-mural de los juicios de Nuremberg, junto con los crímenes de guerra nazis. Frente a ésta se dispondría seis fotografías más a tamaño natural de "crímenes del sida", en zonas separadas y encajonadas. Debajo de cada una estaban inscritas en cemento las palabras por las que él o ella serían juzgados por la historia. Al final, sobre un bloque de cemento blanco aparece la fotografía de Reagan con el anuncio "Silencio = Muerte". El último elemento lo compondría la información electrónica que aparece sobre la instalación.

Junto a toda esta instalación en el exterior, se presentaría en el interior del museo un video con algunas de las acciones de Act Up.

De *Gran Fury* -que como decimos nace de la colaboración en el proyecto para el *New Museum of Contemporary Art*, de Act Up- es también otro de los lemas que ha abanderado esta lucha contra la crisis del Sida: "*Con 42.000 muertos, el arte no basta*".

Entre sus componentes -entre los que se encuentra Douglas Crimp- podríamos destacar a Donal Moffett, que pertenece también a Group Material. Moffett había trabajado en un proyecto con cibatrparencias para la exposición de "*Homo Art: I Love When You Call Me Names*". En éste se presenta fragmentos de cintas porno a los que superpone textos sobre el sexo en los tiempos del sida. Una superposición mass-mediática que nos plantea un collage visual propio de nuestra época, en el que se deja constancia de los cambios de comportamiento privados que el sida ha provocado.

Otro de los componentes de *Gran Fury* y *Group Material* -también mencionado- es Félix González-Torres. De este artista -de origen latino- quisiéramos destacar en esta ocasión los proyectos para las vallas publicitarias. Imágenes de grandes dimensiones con textos que aluden a los acontecimientos claves de la historia gay -sin seguir en su disposición una evolución cronológica-. Estas referencias anacrónicas no hacen sino alejarse de los planteamientos lineales -característica propiamente postmoderna-. En ellas el efecto buscado será lograr introducir el espacio temporal del receptor dentro de esta cronología, hacerle partcipe de acontecimientos que han sucedido o que están por suceder.

"*Names Project Quilt*" -conocido como *Aids Quilt*- es otra de las propuestas dentro de la respuesta a la crisis. En ella se coserán los nombres de familiares o amigos desaparecidos -muertos por el sida- en una gran colcha cuyas dimensiones variarán dependiendo de los remiendos añadidos. En 1989 su extensión era de diez campos de fútbol. Su visibilidad y la ocupación espacial inciden directamente en las dimensiones que la enfermedad está alcanzando, tanto en el ámbito privado (colcha), como en el público (dimensiones alcanzadas). Su traducción a la escena española sería

realizada por el grupo ACTUA, con la propuesta realizada tras el "Carrying" (II.19) de Pepe Espaliú el día 1 de diciembre de 1992. En esta ocasión la inscripción se realizaría sobre una banda de papel.

*Visual Aids*, es otro de los grupos cuyos objetivos son desmantelar las fronteras culturales. Está creado por un grupo de administradores del arte, conservadores, editores y escritores de New York. El proyecto más importante que han realizado es "A Day Without Art" -realizado el día 1 de diciembre de 1989- en el que cerca de mil museos y galerías del país realizaron exposiciones en torno al sida, bajo el lema "Luto y acción en respuesta a la crisis del sida"; produciendo una dispersión similar a la observada en algunas de las propuestas de *The Carrying Society*.

Junto a estos aparecen otros tantos grupos como *Art Positive*, del que podríamos destacar sus acciones "anti Kostabi"<sup>379</sup>; la organización Red Ribbon y el grupo *General Idea*, formado por artistas no activistas y que se presentan con nombres ficticios: A. Bronson, Félix Partz y Jorge Zontal. Su discurso gira en torno a la intoxicación y la apropiación como figuras metafóricas en la actividad artística. Entre sus propuestas más interesantes resaltaríamos la obra "Aids", que responde a la transformación de la obra "Love" de Robert Indiana. Una transformación que pone de manifiesto la crisis del espíritu que impregnó la década de los sesenta y setenta en EE.UU.

Pero no solamente existen trabajos colectivos en torno al sida. Numerosos artistas alzan su voz para evidenciar los problemas existentes. Esta sería la línea seguida por Larry Kramer (con "The Normal Heart"), Harry Kondoleon (con "Zero

---

<sup>379</sup>Mark Kostabi: "Esos comisarios de museos, la mayor parte de ellos homosexuales, que han controlado el mundo del arte durante la década de los ochenta se están ahora muriendo de Sida. Aunque esto me parece triste, sé que será para bien, porque los homosexuales no están participando activamente en la perpetuación de la vida humana"; declaración publicada en Vanity Fair, junio de 1989. Ver Rober Atkins, "Arte y sida. De Luto e iracundos", Rev. Arena nº5, diciembre, 1989, págs. 10-13.

*Positive*") o Gary Burgstedt (que reflexiona sobre la construcción de espacios de lo personal y de lo político). Una de sus obras más incisivas será *"Aids patient on AZT"*, donde convertiría en un collage la cara de un joven, a partir de los textos recortados en los que se describe las necesidades de un enfermo de sida, en busca de un lugar para vivir.

David Wojnarowicz, que surge de Arc -siglas que corresponden del complejo relacionado con la fase preliminar del virus del sida- tampoco callará su enfermedad. Muy al contrario la grita a los cuatro vientos y echa "pestes" de las consecuencias de sufrir esta enfermedad. En una de sus obras extendería una fotografía en blanco y negro de Hujar, rodeándola de un borde navideño rojo y verde con esperma e imágenes de la Casa Blanca -tomada de un billete de 20 dólares-. A la imagen le acompañaría un texto "Se espera que nos quedemos quietos y tranquilos en casa, mientras sopla este viento mortal, [...] en estos momentos, yo soy 37 pies de altura, y 1172 libras de humanidad encerrada en esos seis pies de armadura corporal y todo lo que puedo sentir es la presión y la necesidad de relajarme"<sup>380</sup>.

Entre todo este grupo de artistas, los fotógrafos serán los primeros en introducir el tema del sida en sus obras. Apoyados en la apariencia real de este procedimiento y el privilegio que la visión ha obtenido en la modernidad, la fotografía se presentará como la fórmula más efectiva de luchar contra el sida.

Pronto aparecerían diferentes puntos de vista entre ellos. Surgirán trabajos en los que no sólo tiene cabida los enfermos en fase terminal -quizás estableciendo cierta relación con las fotos de guerra- sino que se introducen visiones más serenas y reflexivas.

Entre los trabajos en medio fotográfico destacamos los realizados por Nicholas

---

<sup>380</sup>Ver "Arte y sida: de luto e iracundos", de Robert Atkins, op. cit. pág. 10.

Nixon, cuyas fotos -expuestas en el Moma- fueron causa de protestas por parte de Act Up; la serie *"Portraits in the Time of Aids"* de Rosalind Salomón, en las que se presenta la vida -y no la muerte- de los enfermos; las series fotográficas de mujeres y niños, en los que la enfermedad se desborda del colectivo gay hacia otros grupos sociales de Ann Meredith; los trabajos de Nancy Burson, que empareja células enfermas con sanas como objeto de visualización; Linda Troeller, que trabaja sobre el significado social de la enfermedad, relacionando la tuberculosis con el sida; Joe Ziulkuwski, que evoca el deseo sexual con fantasmagóricas imágenes de hombres desnudos; o las propuestas de Steven Evans, quien retoma la imaginería de las persecuciones gays en los campos de concentración hitlerianos.

Y por último cabría nombrar la presencia de Ross Bleckner (cuyos trabajos parecen emblemas casi simbolistas de la melancolía, encarnados en imágenes de luces empañadas y urnas memoriales) Larry Kramer, Leon Golub, Nancy Spero, Martín Wong, Keith Haring, Thomas Lanigan-Schmidt, Ross bleckner, Thomas Woodruff, Masami Teroaka, Bri Weil, Alon Reininger, Jane Rossett, Daniel Bursell, Diane Neumaier, Donald Moffet, Dorit Cypis, Ellen Brooks o Sandi Fellman.

Junto a estas propuestas no deberíamos olvidar los trabajos dentro de la videocreación -donde la mayoría de los artistas se apropiarán de imágenes de televisión formando especies de collages-, entre los que nombraremos a Bárbara Hammer, Isaac Julien, de Michael Balser/Andy Fabo, Tom Kalin, Stuart Marsahll, John Gryson, Jean Carlomusto; las propuestas de los escritores: Hervé Guibert (*Al amigo que no me salvó la vida*), Cyril Collard, Severo Sarduy, Derek Jarman, Reinaldo Arenas y Copi; y los trabajos realizados por ordenador de Michael Tidmus.

### **2.6.3 Principales diferencias entre ambas estrategias.**

Al observar unas y otras respuestas a la crisis del sida y aunque apreciemos claras influencias y campos comunes de trabajo, tomamos conciencia de las diferencias existentes entre ambas. Las manifestaciones artísticas anglosajonas evidencian unas diferencias con las realizadas en el ámbito nacional, cuyas raíces evidentemente son culturales.

Paul Julian Smith<sup>381</sup> -retomando las estrategias fatales de Baudrillard- establece unas claras distinciones entre las estrategias seguidas en los países latinos y las realizadas por el mundo anglosajón (EE.UU. y Reino Unido). Éstas son perfectamente aplicables a los trabajos aquí presentados.

a) Las estrategias seguidas por grupos como Act Up, Gran Fury, etc. se caracterizan por cierta urgencia en sus fines. Para ello utilizan medios más directos y literales, sin miedo a la dureza de sus manifestaciones. En cambio en el mundo latino las temáticas utilizadas son menos directas y más metafóricas.

b) Los trabajos anglosajones quedan definidos por un pragmatismo y un compromiso en los que el arte no parece resultar suficiente. Este pragmatismo les lleva a una rápida y urgente realización de sus propósitos, mientras que -según Smith- nosotros seríamos más abstractos y teóricos, acudiendo a figuras como Artaud o Lacan -a modo de ejemplo-.

c) Las acciones propuestas en EE.UU. principalmente, intentan obtener en sus participantes cierto positivismo y vitalismo, mientras que las seguidas por artistas españoles -en este caso- promoverían la necesidad de reconciliarse con la propia muerte.

---

<sup>381</sup>Ver "La representación del sida en el estado español: Alberto Cardín y Eduardo Haro Ibars" en *Conciencia de un singular deseo*. op. cit. pág. 301 y ss.

Incluso estas diferencias son -en algunas ocasiones- más marcadas aún en el estado español que en otros países latinos como Francia. Sírvanos de ejemplo la política seguida por la ONG Fase y su homóloga en Francia Aides<sup>382</sup>.

Todo ello nos lleva a plantearnos cuáles pueden ser las causas de una reacción tan pobre en un país, como es el caso español, donde tan duramente ha atacado la enfermedad.

A las matizaciones anteriores (predilección por las temáticas metafóricas y teóricas, cuyos fines buscan principalmente una necesidad de reconciliación con nuestro destino) quizás habría que añadirle otras características que han derivado en una lenta e ineficaz respuesta ante esta crisis.

Una de ellas la podemos encontrar en el mayor porcentaje de contagio de la enfermedad por vía intravenosa en nuestro país<sup>383</sup>. Aunque renunciamos a plantear grupos de riesgo, lo cierto es que este colectivo -heroínómanos principalmente- no se reconocen públicamente, por lo que no han accedido directamente al discurso público. Las pocas demandas sociales existentes en España han llegado por parte de otros colectivos, cuyo porcentaje de infección era menor.

Pero aún así, colectivos como el homosexual, hemofílicos, etc., no poseían hasta hace poco la infraestructura necesaria, ni el sentimiento de comunidad, que les permitiese una expresión pública. Es más, la aparición de las distintas organizaciones coincide casi con la presencia de la enfermedad, por lo que tampoco podríamos hablar de una verdadera estructuración.

---

<sup>382</sup>Ver *Identidad y diferencia*, op. cit. pág. 99

<sup>383</sup>De hecho, España será el único país que en 1985 presente casos de afectados del sida, cuya vía de transmisión halla sido por medio del consumo de drogas intravenosas. Véase al respecto *Sida. ¿Maldición bíblica o enfermedad letal?*, de Alberto Cardin y A. de Fluvia (Eds.), Editorial Leartes, Barcelona, 1985.



Más aún se agrava la situación cuando son conocidas las continuas disputas dentro de las organizaciones, en las que los intereses por determinadas subvenciones estatales parecen hacer olvidar las verdaderas necesidades.

La fragmentación del país en autonomías ha mermado el impacto de las acciones realizadas. Los esfuerzos han quedado atenuados frente a lo que hubiera sido una respuesta colectiva. Aunque esta fragmentación autonómica también ha contribuido una mayor amplitud del campo sobre el que trabajar, favorecido por unas intervenciones locales. Característica ésta que impregnó también algunas de las acciones de los colectivos gays centrados en comunidades<sup>384</sup>.

Cabría también citar como causa de la lentitud en el posicionamiento frente al sida, el sentimiento apolítico que durante la década de los ochenta impregnó a España. Unos años que coincidieron con los de máxima incidencia de esta enfermedad y de formalización del discurso homófobo. Este sentimiento favoreció cierto "pasotismo" ante los problemas sociales y políticos, mientras que el único interés de gran parte de la sociedad parecía centrarse en la construcción de un discurso en torno a una movida - bastante discutible-.

Bajo esta situación las propuestas de Espaliú marcarían la aparición de un nuevo posicionamiento político, bastante ausente hasta el momento.

La postura adoptada por Espaliú se caracterizará ante todo por llegar aunar en ciertos momentos las claves anglosajonas con las latinas. Si hasta la aparición del sida su producción podría ser explicada desde los parámetros típicamente latinos, a partir de ese momento Espaliú adoptará -o traducirá- los planteamientos norteamericanos a la situación española.

---

<sup>384</sup>Ver S.I.D.A ¿Maldición bíblica o enfermedad letal?, de Alberto Cardin, op. cit. pág. 95.

Sus propuestas estarán definidas por el carácter urgente<sup>385</sup>, por el compromiso, el pragmatismo y la utilización de medios (manifestaciones públicas, acciones callejeras, acceso a los medios de comunicación) más directos. En ellas se entrelaza la necesidad de vivir y de luchar por la vida, con la reconciliación con la muerte. Un fuerte posicionamiento social fusionado con el gusto por la insinuación y por la proliferación de significados indirectos. Un mestizaje de posturas que no mermaría la capacidad intervencionista del arte.

Juan Guardiola Román<sup>386</sup> encuentra tres vías distintas -en el ámbito anglosajón- por las que el mundo del arte ha materializado la respuesta a esta crisis.

a) La primera de ellas sería la más conservadora. Consistiría en la recolección de fondos que permitiesen sufragar investigaciones científicas relativas a la enfermedad. Crear una red de servicios de información y asistencia mediante subastas y galas de caridad.

Dentro de esta vía situaría los proyectos "*Art Against Aids*", "*The Indomitable Spirit*", "*For Aids*", así como algunas de las propuestas de "*Visual AIDS*", cuyo fin sería concienciar al espectador de la situación de los enfermos.

Este tipo de respuesta ha sido bastante criticado por los algunos sectores activistas. Para ellos estas acciones a la larga ocultarán la verdadera raíz del problema. La investigación científica, la salud pública y la educación son responsabilidad del Estado y no de la llamada iniciativa privada. Por ello, este tipo de respuesta excusaría y perpetuaría la irresponsabilidad estatal.

---

<sup>385</sup> Como ya hemos comentado anteriormente el concepto de urgente aparece como uno de los eslabones de "Carrying".

<sup>386</sup> Ver "Arte y sida: La fotografía de la enfermedad", en *El papel y la función del arte en el siglo XX*, op. cit. págs. 249-253.

b) La creación individual de un tipo de obra encaminada a expresar el sufrimiento y el dolor frente a la muerte. En esta vía se situarían obras como las de Duane Michals, David Armstrong o Philip Lorca di Corcia. La crítica ha considerado el impacto y la producción de obras relativas al sida, consecuencia lógica de su carácter de enfermedad cooperativista.

c) Una vía más híbrida y diversa que iría desde el impacto de la enfermedad de un modo incidental y esporádico -como se aprecia en las obras de William Klein- a la creación de obras generales bajo la influencia del clima del sida -entre los que destacarían Félix González Torres, Andrés Serrano, Robert Gober, y los proyectos públicos de repercusión social: "*On the road*" o "*Names-Project Quilt*"-.

Frente a estas tres vías caracterizadas por la incapacidad para generar una obra que incida directamente en la problemática Juan Guardiola Román nos propone una serie de trabajos que reflejan el impacto del sida y generan un acto creativo propio y eficaz. Sería definido como activismo postmoderno del tipo de *Group Material*, *Critical Art Ensemble* o *Gran Fury*; grupos que habrían centrado sus objetivos en las políticas de la representación, mediante el uso de una técnica basada en la apropiación de imágenes pre-existentes.

En España encontraríamos un posicionamiento similar en algunos de los trabajos de "*El proyecto 1 de Diciembre*" (Valencia); que junto a "*La radical Gai*" (Madrid) y Act-Up (Barcelona)<sup>387</sup> conformarían los grupos con más alcance social hasta el momento.

Todos ellos están interesados en una labor de carácter ideológico y siguen de modelo a organizaciones como Act-Up. Su finalidad es generalmente política: una

---

<sup>387</sup> Junto a estos tres grupos cabría citar: "Actua" de Cataluña; y bajo el lema "yo también puedo tener el sida", destacar los "Grupos de ayuda Mutua" -personas que se reúnen con la voluntad de apoyar y comprenderse mutuamente para lograr una mayor calidad de vida-. Ver *De amor y de rabia*, op. cit. pág. 101.

oposición a la estigmatización de los enfermos. Para las tres hablar de sida es hablar de pandemia (enfermedad que puede afectar a cualquier persona), de transmisión y no de contagio, de vías de transmisión y no de prácticas ni grupos, y consideran que la lucha contra el sida es una lucha contra el racismo, la homofobia y el sexismo.

De estas organizaciones sólo "*El proyecto 1 de Diciembre*" proviene del mundo del arte. Ésta nacería del marco universitario de Valencia, y está formada por artistas, profesores y alumnos de la Facultad de Bellas Artes. Su objetivo es llevar a cabo proyectos efectivos, contundentes y concienciadores de la realidad del sida. Plantean un lenguaje directo, crítico y sin lugar a problemas de sentido artístico, identidad o autoría. Se apropian de todo aquello cuanto esté al alcance de su mano y encuentran en los lugares públicos el espacio predilecto para realizar sus propuestas. Entre ellas podríamos destacar la realización de pancartas para los edificios de arte (1991) y de carteles (1992) -apropiándose de la obra de Philip Hannan-; proyectos como "Marginación = Muerte" (1993).

#### **2.6.4 Consecuencias de las estrategias frente al sida:**

##### **El cuestionamiento del espacio museístico.**

En un mundo dominado por la competitividad y el afán de éxito personal, estos discursos reflexionan sobre la construcción del espacio público y privado, la construcción ideológica del cuerpo, el cambio de comportamientos sociales derivados de la crisis abierta por el sida, o el papel del arte en estas problemáticas.

Todas estas propuestas favorecen la interdependencia entre los diversos campos del conocimiento y entre los diferentes lenguajes artísticos. La mayoría de las estrategias seguidas tienen como característica principal la apropiación de espacios diversos -un rasgo coincidente con algunas de las propuestas españolas y en concreto con Espaliú-: utilización de las imágenes mass-mediáticas -que conectarán más

fácilmente con el receptor-, la apropiación de obras históricas a las que se les añaden nuevos significados y connotaciones, ocupación de espacios colectivos y públicos - como lugar predilecto para el discurso y el trabajo en equipo-.

La utilización de los espacios reservados a fines informativos y publicitarios o la mera ocupación del espacio público, ha de entenderse como un ataque contra el espacio institucional, derivado de la ocupación de lugares tan diversos y remotos como los periódicos, las vallas publicitarias, parques, etc.

La creación de proyectos a realizar en la calle -que parece ser la estrategia más eficaz entre los grupos de acción directa- nos lleva a poner de manifiesto irremediamente la crisis del espacio estrictamente artístico: el museístico<sup>388</sup>.

La crisis del espacio museístico surgió principalmente en la década de los setenta. Entre las diversas causas que encontramos podríamos destacar como principales:

a) Las presiones financieras estatales y privadas debidas a la crisis económica que occidente sufrió en esta década.

b) El surgimiento y alzamiento de las minorías (negros, latinos, homosexuales, feministas, etc.), que se enfrentan contra los poderes establecidos, que afianzaban una desigualdad entre sexos y razas. Estas minorías encontraron -dentro del terreno artístico- el museo como la representación de dicha ideología, ya que el espacio museístico refleja los intereses de una minoría blanca de clase media-alta y que detenta el poder.

c) La falta de relación de esta institución con los problemas sociales

---

<sup>388</sup>Ver Douglas Crimp, "De vuelta del museo sin palabras", Rev. Arena n°1, Febrero, 1989, págs. 61-66.

contemporáneos.

d) La aparición dentro de la experiencia artística de manifestaciones que llevan el concepto de arte más allá de la esfera museística: performances, happening, instalaciones en lugares específicos; junto con la aparición de los discursos de algunos artistas que -como Jenny Holzer, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher o Hans Haacke y Chris Burden- se revelan directamente contra el museo.

Estas consideraciones de finales de los años setenta serán seguidas por artistas que trabajan dentro de la crisis abierta por el sida; por lo que el espacio museístico queda nuevamente en entredicho. Incluso en el panorama español -quizás algo más tarde- podremos encontrar que algunos trabajos que inciden directamente en esta problemática. Es el caso de Marcelo Expósito, Ana Navarrete, Nacho Criado y asociaciones como: AAVC (Asociación de Artistas Visuales de Cataluña), AMAVI (Asociación Madrileña de Artistas Visuales Independientes), Mediaz (Asociación de artistas visuales de Euskal Herria), etc.

Si las premisas principales que hemos encontrado entre los trabajos realizados en torno a esta enfermedad han sido: la relación que se establece entre el arte y la vida, una participación específica del espectador, una vinculación de la obra con el espacio afectado, desaparición de la figura del sujeto-creador, negación de un estilo predominante, o la conexión de propuesta con distintos ámbitos sociales, estatales, económicos, etc.; éstas quedan totalmente cuestionadas y reprimidas con la institución museística -al no establecer ésta una clara relación entre sus intereses y los de la sociedad-.

El valor añadido por el museo a la obra de arte -cuya justificación habría que buscarla en el surgimiento de la Ilustración- es el precio a pagar ante la ruptura de toda posibilidad de desarrollo y continuidad de la obra en el espacio museístico, ya que éste establece una clara separación con el espectador -que generalmente queda restringido

a una minoría-.

Para Douglas Crimp<sup>389</sup> no es tanto el espacio museístico el que mataría la continuidad de la obra de arte, sino que es la propia obra la que ni siquiera llegaría a nacer bajo los parámetros de apertura, interrelación, etc, al ser concebida para ser experimentada bajo el discurso museístico.

Si recapitamos sobre la función que el arte puede desempeñar en la crisis del individuo contemporáneo -y más en concreto en la crisis del sida- entenderemos cómo la función del museo no sólo contradice las experiencias artísticas hasta ahora analizadas, sino que termina apartándolas de su entorno.

El espacio museístico ha dejado de ejercer su función, en cuanto que ésta niega las peculiaridades del objeto allí depositado. Sin embargo, hasta hace muy pocos meses hemos visto cómo el discurso museístico sigue efectivo propiciando la aparición de diversos espacios.

El espacio museístico estaría fundamentado en el concepto de presencia - cuestionada por la postmodernidad-; en él se seguiría privilegiando el sentido visual - propio de la tradición occidental- frente a otros modos de intervención. Ante las demandas del arte actual el museo se habría convertido en el depósito de los residuos artísticos. La supuesta vida de éstos se reduciría a la de la simple contemplación. Las peculiaridades museísticas impedirían su forma de existir. Nunca mejor recordada en este sentido la relación Museo-Mausoleo, donde se depositan las placas conmemorativas del sufrimiento humano. Tan sólo recordar las declaraciones de Thomas Messer -Director del Salomon Guggenheim Museum de New York- con respecto a la exposición de Hans Haacke "Systems": *"Ya he explicado que, siguiendo las directrices del consejo asesor, este museo no habrá de comprometerse en*

---

<sup>389</sup>Ver "De vuelta del museo sin palabras", Rev. Arena, op. cit y "Sobre las ruinas del museo", en *La postmodernidad*, op. cit. págs 75-92.

*actividades extra-artísticas o sponsorizar causas sociales o políticas, sino al contrario, aceptará las limitaciones inherentes a la naturaleza de un museo de arte*<sup>390</sup>.

El papel del arte no debería quedar reducido ni siquiera a la recolecta económica destinada a las investigaciones u organizaciones humanitarias. La experiencia artística -como defiende Espaliú- debe retomar su función de intervenir en lo social, de inferir en lo real.

Si la crisis del espacio museístico se deriva -en parte- de las acciones comentadas, también en el discurso de Pepe Espaliú aparecen claves de su cuestionamiento.

La acción "*El Nido*" (II.15) se realizará fuera del espacio del Gemeentemuseum de Arnhem. Mientras que fuera la acción transcurre en el tiempo, desde dentro sólo se podrá acceder a ella a través de la ventana. La acción quedará reducida al ser observada desde el punto de vista del museo a un espacio pictórico, encuadrado por el marco de la ventana. Del movimiento de afuera al objeto inerte y aislado.

En la propuesta "*Lo que queda de la idea de Dios*" (1992) (II.34) parte de su desarrollo se realizará en contacto directo con el exterior. Mientras que la última fase se realizará en una habitación interior. Ésta funcionará a modo de espacio museístico, como depósito de una reflexión que se había expandido y que al final quedará recluida y aislada en una caja-habitación a la que sólo se accede por una mirilla. Si hasta ahora la acción surgía de la colaboración entre distintos individuos, manifestándose en los espacios colectivos, en la tercera fase del proyecto el espectador sólo podrá participar mirando -como si de un cuadro se tratase-.

---

<sup>390</sup>Ver Marcelo Expósito, "Abajo con los muros del museo", en el catálogo *Salvar el Patrimonio*, Ana Navarrete, exposición realizada en el Aula de Cultura de Caja de Ahorros del Mediterráneo de Valencia (La Llotgeta), Mayo, 1996, pág. 6.



Quizás la más significativa de sus acciones sea "*Carrying*" (1992) en Madrid, en la que tras el recorrido por la ciudad, Espaliú terminaría empujando con los pies descalzos las puertas del Museo Centro de Arte Reina Sofía. El portón del museo se abriría a la contaminación y al contagio de los problemas sociales.

## 2.7 LOS LENGUAJES DE LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA: CAMPOS CONTAGIADOS Y EXPANDIDOS.

*"Heidegger concebía un ser abierto a la existencia y yo creo en un arte abierto a la existencia como parte del ser. Esa apertura tiene que ver con la única existencia que a mí me toca vivir: la existencia de mi enfermedad"<sup>391</sup>.*

El discurso de Espaliú se deja entrever en un continuo fluir de formas y de medios que han terminado por caracterizarlo. Un fluir entendido como una eterna metamorfosis que ha llegado incluso a afectar al propio soporte utilizado. Un discurso el suyo que no termina de identificarse ni formalizarse pues -como sabemos- tenemos que partir de la no existencia de un objeto dado para la pulsión. Un proceso que lleva al ser a un continuo hacer y rehacer, a una continua búsqueda.

Ello nos ha propiciado adentrarnos en un recorrido por sus propuestas en el que todo permanecía entrelazado sin que existiera ni una separación por etapas o períodos, ni propuestas definitivas -que vendrían a evidenciar un claro punto de inflexión en el que podríamos centrarnos-, cuando tradicionalmente -y más aún en la modernidad- ha existido una marcada limitación entre los diversos procedimientos. Tanto es así que hasta ahora no nos hemos visto obligados a delimitar o clasificar ni siquiera entre los diferentes medios artísticos utilizados. Ello nos lleva a creer necesario intentar dar una aclaración al respecto.

Deberíamos enfatizar el término "utilización", ya que no debemos olvidar que la aparición del medio pictórico -como posteriormente la introducción de otros procedimientos en su discurso- se presenta como una mera excusa para evidenciar una determinada postura ante la vida y -en consecuencia- ante el propio arte. Éstos deben

---

<sup>391</sup>Ver Margot Molina, "Espaliú, plural", de Rev. Gufa n°18, op. cit. pág. 48.

una potestad del ser sobre lo circundante, pues todo sistema discursivo institucionaliza de forma paralela un sistema de dominación<sup>392</sup>. Mientras que desde la condición postmoderna el significante no tiene por que estar directamente asociado a un único y verdadero significado, sino que se presentará abierto a otras posibilidades de interpretación.

Al decir que en la modernidad la obra respondía a una sola temática -y en cierto modo a una sola verdad- estábamos cerrándole la posibilidad de referirse y de ser eco de un conjunto de temas, donde algunos podrían quedar encubiertos, como estaba ocurriendo en las propuestas postmodernas.

Si la crisis de la modernidad quedaba definida desde la pérdida de valor en la presencia -adquiriendo importancia lo ausente y lo encubierto, frente a lo evidente, lo incuestionable y lo dogmático- y desde el cuestionamiento de la jerarquización, de lo centralizado y de lo visible, es ahora el momento de realzar la ruptura de los márgenes y los límites que habían permitido tan clara delimitación y unificación.

La unicidad y linealidad en la verdad había llevado irremediamente a la obra a tener que buscar una justificación interna, sin lugar posible a referencias ajenas. Su cuestionamiento traería consigo una evidente difuminación de límites, llegando a afectar incluso a los del propio arte. Ello produciría que la verdad de la obra de arte pasara de ser independiente e incondicional a poder ser justificada por razones externas. Es decir, la verdad en la obra se presenta dependiente debido a la inexistencia de unos límites claros que lo impidieran.

Esta búsqueda de una justificación interna -que reafirmaría la unidad y visibilidad- habría quedado reflejada en un proceso de ensimismamiento del arte. Y éste habría propiciado que toda argumentación quedara referida a sí misma,

---

<sup>392</sup>Marcelo Expósito, "Abajo los muros del museo. El arte como práctica social intramuros", catálogo de la exposición *Salvar el patrimonio*, op. cit. pág. 10.

de ser entendidos como un mero soporte de su pensamiento -tal y como afirmara Guillermo Paneque-, intuyéndose cierta indiferencia hacia el medio en sí.

Este discurrir por los distintos procedimientos -desde las pinturas, las esculturas o los poemas hasta los dibujos o las acciones- sin haber percibido resistencia alguna ha sido posible también a la concepción rizomática que de su discurso hemos mostrado. Dentro del concepto de rizoma observábamos la posibilidad de existencia de líneas de fuga que terminaban de definirlo. Estas líneas de fuga y de expansión -que nos permiten enlazar con diversos elementos dispersos- serán la clave también ahora para posibilitar una expansión a campos no artísticos.

Una de las características que observamos en los distintos procedimientos será una difuminación de sus límites, lo que nos permite enlazar con elementos ajenos a su concepción, pudiendo quedar éstos relacionados y definidos por causas externas.

Para comenzar este análisis deberíamos recordar que en la modernidad la realidad se presentaba isomorfa, privilegiando la unidad, la visibilidad de las consecuencias y lo especulable. Por ello -tal y como vimos- la verdad sólo podía ser entendida como algo singular, unificado y visible; requiere de unas causas lógicas y una argumentación lineal y se fundamenta en el concepto de presencia.

En cambio, también desde los primeros apartados vimos que desde la condición postmoderna la realidad no sólo podía darse de forma doble, sino que se definía mejor en su pluralidad. Ésta no siempre es palpable ni visible externamente, sino que podía darse de forma oculta e insinuada. No existía razón para que se diera un centro localizado -como principio lineal o lugar privilegiado- sino que la marginalidad, la periferia y la multiplicidad, definían más acertadamente su posible morfología.

Todo ello había permitido a lo largo de la modernidad la existencia de una relación clara y visible entre el significante y su significado. Relación que posibilitó

posibilitando una manifiesta separación de lo artístico de lo no artístico -considerado ajeno a sus intereses-.

Si nos detuviéramos a analizar los diferentes planteamientos de las teorías que construyen la condición postmoderna<sup>393</sup>, podríamos observar cómo -desde la diversidad de estas propuestas- la postmodernidad parece venir a contraponerse claramente a este sentimiento propiamente moderno.

En realidad decir que la postmodernidad se contrapone al sentir de la modernidad no es ni aclaratorio ni novedoso, si no fuera porque esta confrontación no sólo afecta a un deseo de dependencia de la experiencia artística, sino que conlleva un cuestionamiento del progreso de autonomía de la verdad -y en consecuencia de la supuesta autonomía de la razón, de la ciencia y del desarrollo- que enmarcaría el ensimismamiento moderno del arte.

Aún siendo conscientes de la dificultad que encierra el intentar determinar y definir tanto el término modernidad como el de la postmodernidad desde una sola directriz -ya que si algo engloba lo postmoderno es la aglomeración de sistemas lingüísticos diferentes- quisiéramos enfatizar este elemento propiamente moderno: el ensimismamiento.

### 2.7.1 El ensimismamiento moderno.

El ensimismamiento de la modernidad responde a un proceso de autonomía de la razón. Ésta busca a través de la autojustificación la posibilidad de evidenciar una independencia con respecto a su entorno. Pero la única forma de llegar a tal fin -ser

---

<sup>393</sup>Para ello vamos a seguir el trabajo realizado por Steven Connor, *Cultura Postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Col. Arte y Estética, Dirigida por Joan Sureca, Ediciones Akal, Madrid, 1996.

explicados por sus propias características- será mediante la unificación y la delimitación de los distintos campos del conocimiento.

Sólo a través de la autojustificación y la negación de interdependencia con el entorno la razón garantizará su autonomía y su universalidad; permitiendo también un mayor desarrollo lineal.

Este principio de unidad -derivado del deseo de autonomía- no sólo es perceptible en la arquitectura o las artes plásticas modernas sino que es extrapolable incluso a la ciencia y la industria. La concepción de desarrollo occidental se basará en una búsqueda de la pureza y la esencia propias de cada campo del saber. Éste se olvidará de las implicaciones derivadas de su desarrollo e impedirá quedar supeditado a otras funciones distintas a las suyas propias. Lo que en la experiencia artística se traducirá en la búsqueda de la verdad específica de cada forma artística.

Este marcado ensimismamiento de las distintas expresiones de la modernidad - que ha terminado por unificar los diferentes sistemas lingüísticos sin posibilidad a la mezcolanza y a la interrelación- es un sentimiento claramente contrapuesto a los distintos pronunciamientos que podemos encontrar en las estrategias postmodernas. Éstas han dejado de manifiesto una clara ruptura en este proceso de autonomía y autodefinición.

El ensimismamiento será la característica de la evolución hacia la autonomía de la verdad, que en la experiencia artística se observará en una búsqueda de *"su más celosa independencia, la esencia que nadie le puede arrebatarse..."*<sup>394</sup>. Por ello terminará alejándose de alienaciones simbólicas, naturalistas o decorativas, en un intento por remitirse sólo a sí misma. Sin lugar para el recuerdo, para la sugestión o el parecido, sin más leyes que las suyas propias.

---

<sup>394</sup>Xabier Rubert de Ventós, *El arte ensimismado*, Ediciones 62 S.A., Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 1978, pág. 13.

Se define así una unicidad perfectamente observable en la arquitectura donde -partiendo de los ideales de W. Gropius, Henri Le Corbousier y Mies van der Rohe- se intentaría reafirmar en un lenguaje utópico que busca otorgar una identidad al medio basada en un código de unidad, "*como expresión orgánica de un principio interno más que como imposición externa de la forma*"<sup>395</sup>.

Una arquitectura que intenta justificarse por sí misma -por sus propias características-, sin que requiera en modo alguno de justificación externa. Dando como resultado -como afirmara Charles Jencks- unos edificios que serán a un mismo tiempo materialidad pura y símbolo puro. Unas construcciones que no se refieren, citan o aluden a nada salvo a sí mismas; sin lugar posible para la significación diversa, la pluralidad o la insinuación. En la modernidad la obra no quedará definida por significar si no por ser: "*no debe significar sino ser*"<sup>396</sup>.

Pero en cuanto que a la experiencia artística se le marca unas preocupaciones prioritarias y se marginan otras -en este caso en cuanto que se detenta que la experiencia artística ha de versar sobre sí misma y no sobre aspectos supuestamente ajenos- en cuanto que se superponen y se priorizan intereses, se está jerarquizando y unificando direcciones, respondiendo todo ello a criterios ideológicos. Y la ideología es una práctica con implicaciones sociales, y por tanto políticas; aspecto supuestamente ajeno al marco del arte<sup>397</sup>.

Al detenernos en el campo pictórico, también Clement Greenberg y Michael Fried, afirman y coinciden al identificar el ensimismamiento de las artes plásticas como principio esencial de la modernidad<sup>398</sup>, donde la claridad en la limitación y la

---

<sup>395</sup>Steven Connor, op. cit. pág. 53

<sup>396</sup>Ver Xabier Rubert de Ventós, op. cit. y Steven Connor, op. cit. págs. 54 y sucesivas.

<sup>397</sup>Ver al respecto artículos de Marcelo Expósito, ops. cit.

<sup>398</sup>Steven Connor, op. cit. pág. 65.

potenciación de los distintos medios serían sus aspectos más sobresalientes.

Todo medio artístico habría encontrado su propia justificación en él mismo sin la necesidad de acudir a nada ajeno, alejándose de toda representación posible para situarse en una presentación de sus propios medios y características, como le habría ocurrido al grupo francés *Support-Surface* en su grado máximo, entre otros muchos.

Desde la pintura a la escultura -donde el *Mínimal* podría servir de ejemplo<sup>399</sup>- pasando por el teatro -cuyos máximos exponentes en esta búsqueda de una potenciación de sus propias características podrían ser Ionesco y A. Artaud, donde el texto remitiría ante la importancia otorgada a la propia escenografía o al propio vocabulario del cuerpo- llegando a la fotografía -al pretender ser justificada únicamente por aspectos derivados del propio funcionamiento del aparato fotográfico- a la literatura -con Kafka- y a la poesía -con Mallarmé-.

Es en este sentido en el que Steven Connor nos muestra, dentro de los análisis postmodernistas, dos tendencias críticas diferentes:

Una denominada Tendencia Conservadora-Pluralista, cuyo máximo representante será Ch. Jencks, y otra Tendencia Crítica-Pluralista, que contará con R. Kraus, D. Crimp, C. Owens, H. Foster<sup>400</sup>.

Su interés, más que residir en poner de relieve las diferencias que entre ambas se observa, lo encontramos en que las dos ven en los planteamientos postmodernistas:

---

<sup>399</sup>Aunque hemos de considerar a su vez la relación existente en determinadas obras minimalistas, como las de Dan Flavin o Donald Judd, en las que existe una clarísima relación entre el espacio espositivo y la obra, y la percepción por parte del receptor de ésta. Una relación mínima de dependencia pero que en parte ya marcaría una leve expansión y dependencia. Ver "Abajo los muros del museo", de Marcelo Expósito, op. cit. donde se cita a Donald Judd: "El espacio que rodea mi obra es crucial: se ha invertido tanta reflexión en la instalación como en la pieza en sí".

<sup>400</sup>Steven Connor, op. cit. págs. 68 y ss.



una multiplicación de las normas estilísticas, frente a la depuración moderna; un regreso del simbolismo, enfrentándose así directamente a la integridad estilística del artista moderno, cuestionando directamente la individualidad del artista conocedor del mundo, y la propia integridad autogeneradora y formal de la obra.

Esta multiplicación y pluralidad de las normas estilísticas -consecuencia de un giro en el proceso de ensimismamiento y auto-definición- pondrían obviamente de manifiesto varias rupturas de los límites establecidos en la modernidad. De ellas, nos interesaría resaltar el debilitamiento de las acotaciones entre los distintos medios artísticos, que propiciaría el establecimiento de unos contornos difusos y tenues, y permitirán el contagio y la expansión entre los diversos campos: bien entre los diferentes sistemas artísticos, bien entre ámbitos artísticos y no artísticos.

Esta ruptura en las delimitaciones modernas propiciaría que la experiencia artística quedase definida por la teatralización, tan manifiestamente temida en la modernidad.

Esta teatralidad<sup>401</sup> vendría a definir el efecto contaminador que hace que todo lenguaje y todo código dependiese de condiciones exteriores y diferentes a las suyas propias. La teatralidad definiría así un tener en cuenta, un ser consciente de la existencia de un contexto del que la obra podría depender y al que en consecuencia connotaría.

Este contexto podría ser tanto interno al propio arte -en el que se atendería al propio pasado artístico, a las significaciones del espacio expositivo, a las peculiaridades del receptor, etc., propiciando una mayor referencialidad- como externo -dando lugar a la entrada de justificaciones sociales, políticas, históricas, etc.-, permitiendo una relación de la obra con todo aquello que la modernidad le habría negado, un contacto

---

<sup>401</sup>Steven Connor, op. cit. pág. 98.

con lo excluido del campo artístico.

Por ello la marginalidad, la periferia y la descentralización, se alzan como estrategias postmodernas, dando una difusión de lo artístico en lo no artístico y viceversa.

Si hasta ahora podíamos decir que en la modernidad asistíamos a un ensimismamiento de los lenguajes que buscaban la justificación en sus propias características, en su propio decir, en la postmodernidad asistiríamos -debido a este debilitamiento- a una continua referencialidad con lo ajeno. En ella todos los campos artísticos se expandirían, quedando incluidos unos en los espacios anteriormente reservados para otros, o simplemente conquistando nuevas áreas.

La condición postmoderna permitiría una reconciliación del arte con su entorno y con su pasado, una convivencia respetuosa entre los diferentes sistemas de conocimiento. Pero también daría lugar a cualquier experiencia significativa individual, todo lo contrario de lo que habría sucedido en el ensimismamiento moderno, en el que la pretendida purificación la rebatiría.

*"El arte Post-moderno no fue en sus inicios excluyente ni reductivo, sino sintético; abarca con entera libertad todo tipo de condiciones, experiencias y conocimientos más allá de la obra. En vez de buscar una experiencia simple y completa, la obra postmoderna lucha por poseer una condición enciclopédica, permitiendo una miríada de puntos de acceso, una infinitud de respuestas interpretativas"<sup>402</sup>.*

Con la aparición de las referencias externas -del contexto en definitiva, no entendido como el contexto ideológico, que siempre ha permanecido en relación con

---

<sup>402</sup>Steven Connor, op. cit. pág. 69.

la obra, sino un contexto definido por la teatralidad, la multiplicidad estilística, etc.- la obra enfatizaría su capacidad significativa que en la modernidad se habría intentado mermar, en un proceso que intentaba primar el ser y lo axiomático, la presencia física y lo visible.

Charles Jencks y Kenneth Frampton han visto la abstracción del movimiento moderno como resultado de una dominación brutal del sentido de la vista, asociado a la racionalidad y el dominio epistemológico en Occidente. Éstos abogan por una "arquitectura de resistencia" -en su caso- que amplíe el número de sentidos que entran en juego a la hora de "leer" un edificio y conciliar la conciencia de "... *la intensidad de la luz, la oscuridad, el calor y el frío; un sentimiento de humedad; el aroma de lo material, la presencia casi palpable de la construcción a medida que el cuerpo siente su propio confinamiento; el movimiento de un paso inducido y la inercia relativa del cuerpo, como si atravesara el suelo: la resonancia y eco de nuestra huella...*"<sup>403</sup>

En definitiva, a lo que vendríamos a asistir es a una expansión y a una reconquista de los espacios reprimidos. Una expansión que es entendida por R. Krauss<sup>404</sup> como un hacer que la obra deje de auto-referirse y ensimismarse para ponerla en contacto con su entorno. Un cuestionamiento de sus propios límites autorreferenciales, que en la tesis de Krauss no sólo es simbólica sino que atañe a su formalización, como ocurriría con algunas propuestas analizadas del Land Art, por poner un ejemplo concreto.

Si el ejemplo más clarificador lo encontramos en la obra de J. Beuys y en la utilización de vínculos afectivos, económicos, políticos, ecológicos, históricos, naturales o culturales dentro de su discurso; el cuestionamiento de la unicidad y de la

---

<sup>403</sup>Kenneth Frampton citado por Steven Connor, op. cit. págs. 58-59.

<sup>404</sup>Ver "La escultura en el campo expandido" de Rosalind Krauss, en *La postmodernidad*, op. cit. págs. 59-74.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

autonomía propias de la modernidad nos permitirán definir también una de las características del discurso de Espaliú: la utilización e interrelación de los diferentes medios y soportes, la expansión y la reconciliación entre los propios procedimientos, el entorno social y su propio pasado.

En sus propuestas no sólo existe una apropiación del medio como mero soporte -como veremos en la utilización de la pintura- sino que conscientemente se enfrenta a su propio funcionamiento para cuestionarlo y debatirlo. Pintor en la pintura, escultor en la escultura, el interés no lo cifra en dominar técnicamente cada envite, sino en señalar un comportamiento, por lo que no sólo conoce el medio, sino que se interesa por él y lo utiliza<sup>405</sup>.

En este sentido no es el interés por la técnica lo que le hace cambiar de procedimiento a Espaliú. No busca una dominación sistemática sino una dialéctica con los medios disponibles en la experiencia artística, que les sirven de herramientas para una evidenciación de sus intereses, quedando a su vez los propios medios analizados y cuestionados.

Pero la expansión resultante de esta experimentación, habría que entenderla también -y quizás en su mayor parte- más a nivel simbólico que formal, por lo que de nuevo sería tarea del espectador recorrer y atender la expansión lograda.

Justamente en este sentido es donde J.L. Brea parece situar el discurso de Pepe Espaliú. Éste es presentado como ejemplo clave de la expansión de la escultura en las últimas décadas en nuestro país -acontecimiento que respondería a un sentimiento general-.

El trabajo de Espaliú seguiría lo que Brea denomina espiral centrífuga guiada

---

<sup>405</sup>Ver "De lo individual a lo colectivo" de F. Huici; texto del catálogo de la exposición **Artistas en Madrid. Años 80**. Noviembre 1992, Enero 1993, Madrid.

por un impulso utópico-crítico, frente a una fuerza centrípeta que nos remitiría al ornamento- aunque ambas son los resultados del desarrollo de la topología presentada por R. Krauss-.

Una espiral centrífuga que *"intenta transformar el orden de lo real, de las formaciones efectivas de los mundos-de-vida, de acuerdo con los diseños que la negación trascendental de los intereses en el orden de una racionalidad pública nos permite observar como justos y legítimos, adecuadamente apropiados para aumentar el grado de igualdad y libertad de que disfruta el conjunto de los hombres"*<sup>406</sup>.

Un impulso utópico-crítico que *"vendría a situar la producción de identidad en el constituirse del propio artista como símbolo entregado al efectuarse de la conciencia en comunidad"*<sup>407</sup> y en la que el lugar de la escultura *"no puede ser otro que el de recordarnos que, como hombres, nos tenemos a nosotros mismos como tarea -y el hacer de la escultura no puede aspirar sino a asumir esa tarea: la de hacernos, la de autoinventarnos. La misión que en ella el hombre abraza no es fácil: darse casa, lugar, destino, conocerse y reconocerse como el ser que es sólo es aquello que él mismo decide, en el ejercicio de autodeterminación de su voluntad, en el de su libertad"*<sup>408</sup>.

Una expansión en definitiva que para Brea gira hacia una utopía lejos de todo ornamento. Favorecida en todo caso por el desapego estético a favor de una estrategia de incidencia en lo real. Es decir, el trabajo de Espaliú quedaría definido por sus implicaciones sociales y por los efectos directos en lo colectivo -bien a través de la pintura, bien por medio de sus acciones-. En detrimento del valor otorgado por la

---

<sup>406</sup>Ver José Luis Brea, "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90", Rev. Arte, Proyectos e Ideas n°1, Universidad Politécnica de Valencia, Vicerrectorado de Cultura, pág. 28.

<sup>407</sup>Ibidem. pág. 29.

<sup>408</sup>Ibidem. pág. 30.

modernidad a obra maestra, basada en su refinamiento técnico, sin lugar para una verdadera y continua dialéctica con el medio y sus supuestas limitaciones.

José L. Brea se pregunta -al presentarnos la exposición "*Los últimos días*", en la que aboga por un arte de implicación directa, con efectos claros en lo social, alejado de la simple consolación y de las meras repeticiones formales; un arte radical, transformador, en "*venganza contra el adormecimiento que se apropia, cada día, en cada palabra o gesto, de la más profunda riqueza que debería alentar nuestro existir*"<sup>409</sup> -:

*"¿Habríamos de aceptar ese destino gris del arte en una especie de 'fin de la historia' en que toda su aventura quedara desarmada, bajo la forma disminuida de su simulada desaparición, y reducida al mero juego de las variaciones de la forma, que sólo adornan el farsante progreso con que la técnica escribe su arrollador e insensato paso por el mundo -en esta hora extendida de la pecaminosidad consumada?"*<sup>410</sup>.

## 2.7.2 Límites difusos en el discurso de Espaliú.

*"El hecho de haber reducido el arte al circuito exclusivo de los especialistas ha sido uno de los grandes errores de los 80, que hay que tratar de corregir volviendo a hacer un arte abierto, un arte que esté en el mundo"*<sup>411</sup>.

Si retomamos algunas de las consideraciones expuestas en apartados anteriores,

---

<sup>409</sup>José L. Brea, *Los últimos días*, op. cit. pág. 20.

<sup>410</sup>Ibidem. pág. 20.

<sup>411</sup>Pepe Espaliú, en la entrevista realizada por Carlos Jiménez en *La Vanguardia*, 6 de diciembre de 1992, op. cit.

recordaremos que este intento por incidir en lo real se presentaba como única estrategia para garantizar una ruptura en el aislamiento y en la marginación experimentada y garantizar la identidad compartida con el otro. Lo social quedaba situado como materia de reflexión para el arte en cuanto que en él se elaboraban estructuras excluyentes.

Al localizar parte de sus intereses fuera de la experiencia artística, Espaliú realizará una expansión del medio plástico a ámbitos supuestamente impropios, sirviéndose de cuantos medios estén a su alcance: *"el arte debe volver a mellar en lo real, incluso utilizando medios ajenos a él"*<sup>412</sup>.

Espaliú partirá de la premisa beuysiana de que el artista sólo puede actuar a partir del punto en el que se encuentra, a partir de premisas que sean las suyas y de los ámbitos que ha generado su propia situación. Es decir, teniendo en cuenta su propio contexto y circunstancias como individuo<sup>413</sup>, que en su caso no son otras que la crisis abierta por la enfermedad en la España de finales del siglo XX.

Para algunos es justamente aquí donde se encuentra una de las claves más interesantes del trabajo de Espaliú: el tomar conciencia de que es necesario conocer el ámbito, el camino y los planteamientos que deciden que un artista lo sea, es decir, conocer el por qué se decide un ser a crear y cómo aprovecha los medios que este ámbito le proporciona para tal fin<sup>414</sup>.

En su caso lo importante en el aprovechamiento de los medios que el arte le

---

<sup>412</sup>Pepe Espaliú, "El arte como acción", op. cit. pág. 92.

<sup>413</sup>Esta idea de actuar a partir del punto en el que cada uno se encuentra, se puede ya encontrar en el texto de presentación de la primera exposición realizada con La Máquina Española "Sevilla. Onhe Titel", de 1986. Aunque en muchos de los planteamientos expuestos en estos años difieran ante todo por su tono jocoso y frívolo, la necesidad de reconsiderar la situación de cada artista, en la que se tenga en cuenta las circunstancias que lo rodean, es uno de los pensamientos plasmados en este catálogo.

<sup>414</sup>Ver J.R. Dávila, "Pepe Espaliú: Una vida de artista", El punto de las artes, 11 de febrero de 1994.

proporciona no radica en ellos mismos -característica moderna- ni en los métodos utilizados sino en su expresión misma<sup>415</sup>. Los lenguajes son simplemente operativos y formales, no tienen ningún tipo de consistencia, por lo que para él no es posible desarrollar hoy algo a partir, únicamente, del lenguaje como ente en sí<sup>416</sup>.

La importancia en el aprovechamiento de los medios artísticos -como formas de incidir en campos externos- ha sido una de las premisas utilizadas como hilo conductor para diversas exposiciones. Entre ellas cabe destacar la realizada en el Aperto de Venecia (1990) -junto a Perejaume e Irazu- o "*Historia Natural. El doble hermético*"<sup>417</sup>.

Esta segunda muestra trataba de aunar la concepción dual de la obra con su capacidad para expandirse más allá de sus propios límites. La obra de arte en cuanto a su concepción de un espacio doble. Como alteridad fuera de la propia individualidad del artista; doble tanto por presencia -estableciéndose un paralelismo físico- como por ausencia -en cuanto carencia y vacío-. Y la paradoja dada ante este hermetismo de la obra como doble y la incidencia de la Historia Natural experimentada por el propio lenguaje artístico en general, y la evolución en particular de los discursos de estos artistas, que se enfrentan a sus propias trayectorias y al propio panorama español.

Y es que la historia natural de los lenguajes nos propone una reflexión en torno a la idea de la apertura de los procedimientos utilizados, a la problemática de la expansión en la que llegan a entrar en relación todo lenguaje con su contexto.

---

<sup>415</sup>Antonio Zaya, "Negro sobre negro", op. cit. pág. 77.

<sup>416</sup>Ibidem. pág. 78.

<sup>417</sup>Ver catálogo de la exposición *Historia Natural. El doble hermético*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, Canarias, 1993, comisariada por Manel Clot. Junto a Pep Agut, Jordi Colomer, José Maldonado, Luis Navarro, Jorge Ortega, Joam Rom y Mabel Palacín/Marc Viaplana,



Una expansión que en esta exposición se presentaría en tres niveles esenciales y diferentes en la obra de arte<sup>418</sup>:

a) El primer nivel partiría de los contenidos y de la sintaxis -tanto de la obra como de cada una de las trayectorias-, así como de la existencia de un discurso ideológico -que sería aquello que nosotros denominamos restos ideológicos que aumentarían la sobreabundancia significativa de la obra-. Este discurso ideológico es en realidad un contexto del que la obra de arte nunca ha llegado a separarse y del que ya dijimos que toda obra poseía reflejado en su esencia.

b) El segundo de los niveles presentados haría referencia a los propios materiales, a las formas y demás elementos morfológicos. Permitiría establecer referencias -citas y apropiaciones- con otras obras a nivel formal.

c) El tercer nivel haría referencia a la ubicación, a la interpretación del lugar de su instalación y a la afectación espacial de sus piezas. Este nivel sería en realidad parte del campo expandido al que hacemos referencia, en el que se tiene en cuenta la relación con su entorno en general.

Cada uno de los niveles presentados nos remitirán a un campo de expansión reconquistado, ya que no sólo la relación de la obra con su contexto físico hará aparecer unas referencias ajenas al propio lenguaje del arte, sino que la propia toma de conciencia de determinados contenidos, y la revalorización de relaciones formales, serán vías de acceso a nuevos espacios significativos.

---

<sup>418</sup>Ver junto al catálogo citado el artículo de Luis Alonso Fernández, "Historia Natural. El doble Hermético", Reseña n° 228, Mayo, 1992, pág. 44.

### **2.7.3 Campos contagiados en el discurso de Espaliú.**

*"El sida ha introducido una nueva conciencia en los lenguajes artísticos, que durante los años 70 y 80 insistieron en utilizar códigos cada vez más herméticos, más fuera del mundo, una especie de onanismo absurdo, de falta de implicación social, de contacto con la vida"<sup>419</sup>.*

En el caso de Espaliú será la aparición de la enfermedad la que en cierto modo le obligue a adoptar una postura más consciente de las problemáticas de su entorno.

Si bien es cierto que en las obras realizadas a finales de la década de los setenta -pinturas que tratan de seguir caminos propios de la abstracción con referencias a las tendencias francesas- se percibirá cierto alejamiento de estos planteamientos, no menos innegable será que -aunque sin llegar a un posicionamiento similar al adoptado con sus acciones- sus obras pictóricas de los ochenta -realizadas bajo la protección de La Máquina Española- nos comenzarán ya a proponer una relación con aspectos ajenos al propio lenguaje artístico. En ellas cuanto menos se vislumbra lo que pronto será una ruptura de límites y una manifiesta tendencia a la teatralidad. Hasta llegar a plantearse una clara expansión del medio con las obras de finales de los ochenta y comienzos de los noventa.

Si parece ser en la escultura donde más fácilmente se reconoce tal cometido -y desde el cual se han presentado algunos estudios a los que hemos hecho referencia- también la fotografía, las acciones, la pintura y los dibujos se nos presentan como terrenos propicios en el discurso de Espaliú para cuestionar el ensimismamiento moderno.

Sus propuestas rompen toda delimitación entre los distintos procedimientos al

---

<sup>419</sup>Pepe Espaliú "La fuerza del sida", op. cit. pág. 58.

establecer nexos de unión entre obras pictóricas y literarias o entre los dibujos y las esculturas. Todas ellas inciden en una misma temática funcionando como un todo<sup>420</sup>: sus obras se apoyan unas en otras, reutiliza elementos, retoma obras anteriores, etc. Pero también rompe los límites de su propio discurso al establecer relaciones formales con otras propuestas coetáneas o al introducir citas anacrónicas<sup>421</sup>.

La autonomía de la experiencia artística queda resquebrajada al relacionar sus propuestas, no sólo con otros espacios artísticos, sino con elementos extra-artísticos: introduce claves biográficas y vivencias personales, alude a diversos acontecimientos sociales y culturales, etc. Sus obras no buscan una autorreferencialidad pues su

---

<sup>420</sup>La dependencia propia de la teatralidad también se observa entre sus propias obras a nivel formal. Por lo general éstas se refieren y se citan a sí mismas; se reafirman las unas en las otras dando como resultado un proyecto global. Una especie de tela de araña imposible de desbaratar. Sus dibujos y sus poemas recrean ideas que se desarrollan a su vez en la escultura, en la pintura o en las acciones. De este modo parte de sus obras podrían considerarse transformaciones y ampliaciones de otras series que inciden en la misma línea. No es que unas sean preparatorias para la realización posterior de obras, sino que es la propia temática la que le hace producir diferentes obras en diversos medios, sin que unos queden supeditados por otros.

Entre la numerosas reutilizaciones formales quisiéramos destacar: la repetición de la imagen de los brazos agarrados de "La Guerra secreta I" (1987) en la acción "Carrying" (1992).

<sup>421</sup>Aunque las citas formales serían innumerables cabría destacar también por su similitud:

-Marcel Mariën: "De Sade a Lenin" (1945) citada en la tarjeta de invitación de la galería Brooke Alexander de New York en 1989.

-Man Ray: "Suicides" (1930) en la serie "Detrás del rostro"(1988)

-F. Picabia en algunas transformaciones de la serie "Santos" a las que se les superpone las palabras: "Cannibale" título de la revista mensual dirigida por Picabia; "Vive Papa" inscripción que aparece en una fotografía de Picabia en la revista 391, nº14, noviembre de 1920; "Veuve" que siguiendo la misma dirección podría hacer alusión a la obra "La veuve joyeuse" (1921).

-Max Ernst "Répétitions de Paul Éluard" (1922) en el dibujo sin título de 1990.

-Magritte: "El modelo rojo II" en la acción "Carrying"(1992)

-Estatuillas africanas de su colección particular en "Arma Blanca I"(1987)

-H. Bellmer en la serie "Pinocho"(1988).

-R. Gober en la obra sin título de 1989 y en la acción del meadero de París.

-J. Genet: La muleta de oro de "El fonámbulo" en "Libro de las muletas. Un cuento para sidosos".

-Vladimir Navokov en "Rey, dama y vallet" (1987).

-Y otras relaciones establecidas por la crítica como: la influencia de F. Picabia en las pinturas de la década de los ochenta; de Milan Kunç en la mixtificación de la imagen; Henri Moure, Arp, etc. en las máscaras; Antony Gormley en la utilización de patrones; Eduardo Arroyo en la presencia del cuero; etc.

finalidad ha sido desplazada al campo social. Para ello ha sido necesario una expansión de la experiencia artística hacia terrenos prohibidos y resbalosos, limítrofes y periféricos, desechados por la modernidad; en los que el lenguaje artístico ya no queda definido por sí mismo, sino por la relación y la incidencia que con lo externo mantiene.

Estas rupturas son apreciables al analizar sus propuestas en conjunto. Su discurso funciona a modo de obra panorámica y procesual, en el que sus obras no son sino la parte visible y física de una estrategia de supervivencia.

En un sentido metafórico Espaliú propone una ruptura del aislamiento al que la modernidad había sometido a cada procedimiento artístico; éstos se complementan y se apoyan -como si de muletas se tratara-. Todos los medios utilizados quedan cuestionados. Si hasta ahora hemos visto el motivo por el que Espaliú accede a la experiencia artística y de qué modo aprovecha los medios que este ámbito le proporciona para tal fin, pasemos a analizar cada uno de los distintos procedimientos utilizados.

*"Mi territorio está al borde, tierra de nadie; algo tangencial y fluido, sin marcas y escurridizo"<sup>422</sup>*

### 2.7.3.1 Obras en soporte bidimensional.

A primera vista puede parecer el medio pictórico el lugar donde más claramente podemos observar la diferencia existente entre las dos concepciones comentadas sobre la experiencia artística. En el caso de Espaliú las reminiscencias de este ensimismamiento las podríamos localizar en las obras de finales de la década de los

---

<sup>422</sup>Pepe Espaliú, "Nana para un artista futuro", catálogo de la exposición Jeff Wall-Pepe Espaliú, op. cit. pág. 111.

setenta.

En ellas asistiríamos a un intento de formalización del lenguaje pictórico bajo claras influencias de la tendencia elaborada por *Support-Surface*. La realización de las series "Totén" (1982), "Telas" (1980), "Trípticos" (1983), "Alejandría" (1983) (II.61), etc., serán los primeros y únicos intentos de Espaliú por crear un espacio autorreferencial en el que sólo los elementos pictóricos traten de sustentar la obra. Estas series compuestas sólo y exclusivamente por espacios cromáticos son un intento de emulación formal que rápidamente dejarán aparecer referencias figurativas, que nos obligarán a abandonar el soporte pictórico para su justificación. Por lo que debemos de entenderlas como el último resquicio de una concepción de la pintura que no volveremos a observar en su producción.

Será dentro de La Máquina Española donde Espaliú empiece a definir su posición en el terreno artístico; donde comience a dejar constancia de la falta de interés hacia la técnica en concreto y donde empezará a insinuar la posibilidad de entender la experiencia artística desde un concepto más amplio.

En ella la potenciación de los elementos pictóricos y la justificación formalista darán paso a unas obras con alusiones externas al medio. Una cierta falta de coherencia pictórica avisará de la existencia de otro campo no perceptible a la vista. Sus propuestas pictóricas funcionarán a modo de proyecciones en las que las imágenes negarán el valor y la presencia del propio medio: sus obras se conciben como depósitos de emblemas y símbolos. El espacio pictórico rompe todo ensimismamiento y autorreferencialidad, quedando definido por la acumulación de imágenes. El espacio cromático se concretará en detalles ornamentales desechados por la modernidad.

No es que sus obras terminen obedeciendo a un sentido decorativo, sino que la presencia del signo minuciosamente trabajado nos alude a la existencia de una nueva función y significación de la pintura.

Si dijéramos que sus obras no se justifican por sí solas, que requieren de una conexión con su entorno -y sobre todo con una relación con el resto de su producción- para entender sus planteamientos, bajo el punto de vista moderno -lugar del que aún no nos hemos podido alejar en su totalidad- podría dar lugar a entender estas obras faltas de interés.

Pero en cierto modo es así, si el interés lo buscásemos en un dominio de la técnica. Sus propuestas pictóricas no pretenden evidenciar una dominación de los juegos lumínicos o cromáticos, ni llegar a mostrar un desarrollo pictórico en consonancia con la obra realizada por otros artistas, que encuentran en este medio el espacio predilecto para llevar a cabo un enfrentamiento con el soporte, con la materia, etc. Sus obras encuentran su fundamentación justamente en aquello que representan, en aquello en torno a lo que reflexionan y a lo que aluden y connotan. Ya sea algo externo a la propia obra (la identidad, la dualidad del ser humano, la presencia del otro, etc.), ya sea al artificio de la representación: el simulacro.

El ensimismamiento moderno en la pintura se traducía en dominio de la visión, en el privilegio otorgado a los elementos visibles que articulan la obra. Pero Espaliú no requiere del espectador la mera contemplación de sus obras. Éstas se abren a referencias y citas históricas, bien en algunos de sus fondos donde parece presentarnos reminiscencias minimalistas, bien en sus figuras aludiendo a Magritte, J. Ponç, Picabia, etc. Pero también establecen relaciones entre ellas mismas, de modo que parecen necesitarse y complementarse las unas a las otras para determinar una serie.

Sus propuestas pictóricas se construyen a mitad de camino entre los símbolos -en cuanto a la importancia que adquieren ciertas imágenes- y las alegorías -en cuanto que ocultan su núcleo significativo suplantándolo por distintos símbolos, y en cuanto que se refieren a lo que no se muestra-. Por ello la apertura vendrá dada en numerosas obras por las propias formas representadas, que nos hablan justamente de aquello que no está, de lo ausente: un guante protegiendo la oquedad de la mano, una sombra del

cuerpo que supuestamente la proyecta, un reflejo metamorfoseado en formas orgánicas, autorretratos divididos, ojos que nos remiten a alguien que nos mira, etc. En definitiva son signos cuya referencia se encuentra fuera del espacio pictórico.

*"Sabemos que el 'sentido' queda al margen de lo pintado y que el 'estado de creación' es procurar una revelación, repetida una y otra vez en esa historia de todos que no es la tuya y que, sin embargo, forma parte de ti"<sup>423</sup>.*

Sus obras han de ser entendidas no como unas obras formales, sino propuestas para el pensamiento que buscan incidir en la estructura social -una premisa que recogerá del grupo francés *Support-Surface*-.

Algo bastante similar ocurre con sus dibujos. Unas obras cuya simplicidad aumenta con el paso de los años y que son realizados con materiales diversos, entre los que cabría destacar la utilización del bolígrafo y el rotulador en sus últimas propuestas.

Simple y largos trazos de tinta, suaves y sin cortes, insinuando etéreas figuras sobre un papel de apariencia frágil y efímera, que contrasta con la destreza planteada en la serie de los años ochenta, donde aún se percibía degradaciones tonales, zonas difuminadas, diferenciación de trazos, formas contundentes, etc. Algo que también será perceptible en sus esculturas, en las que de unas formas cerradas y pesadas, pasará a unas propuestas cuyos trazos son verdaderos dibujos etéreos, como la serie de jaulas: *"Rumi"*, *"Luisa"* (Il.26), *"El Bosque"* (Il.24), etc.

---

<sup>423</sup>Ver catálogo de exposición colectiva en la Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura y Turismo, con la colaboración de Arteleku Forum de las Artes, 1993, San Sebastián.

### 2.7.3.2 Obras en soporte fotográfico.

En esta misma línea podríamos establecer perfectamente una relación entre la pintura y el medio fotográfico. En sus inicios la fotografía hizo replantearse -en parte- el papel desempeñado por la pintura. Esta derivaría -como hemos visto- en un ensimismamiento y quedaría alejada de cualquier referencialidad externa.

Pero aunque el motivo principal haya sido que la fotografía parece reproducir más fielmente lo real -más en consonancia con la ideología dominante- pronto asistiríamos también en este procedimiento a una justificación basada en los aspectos derivados del propio funcionamiento del aparato fotográfico.

El medio fotográfico viene a recorrer un camino similar a la pintura, en el que los aspectos que la justifican nada tienen que ver con aquello representado, ni con funciones ajenas a su propio funcionamiento. La fotografía se aleja y se despreocupa de su entorno y de su contexto, llegando a establecerse una clara separación entre la fotografía artística -donde la inspiración del sujeto vuelve a recobrar un lugar olvidado- y la fotografía documental -supuestamente falta de interés artístico<sup>424</sup>, pero en relación con su contexto-, buscando una autonomía similar a las artes plásticas o la arquitectura.

El medio fotográfico también se abstrae a su propio lenguaje, sin lugar a la justificación externa; forma pura y significativa, frente a una fotografía que en la postmodernidad intenta recobrar un punto de vista de incidencia social, donde lo representado vuelve a recuperar su importancia.

---

<sup>424</sup>En este sentido quisiéramos recordar algunos de los trabajos de H. Haacke donde las fotografías presentadas no tratan de abstraerse, ni intentan ser subjetivas, ni pretenden esteticismo alguno. Sus fotografías son trabajos propios de un amateur, que persiguen y quieren mostrar el referente visual tal cual.



*"Como la pintura, un guante está en función de algo que no es, en espera de aquello que lo transmute en vida, receptáculo contradictorio que al invertirse sigue igual a sí mismo; oposición de sentidos, ser-espera de otra cosa. Guante-imagen repleta de sí misma y sin embargo vacía; guante de artista asesino que mata sin dejar huella"<sup>425</sup>.*

Y es que muchos de los temas utilizados -el uniforme, el guante, la máscara, la sombra, etc.- son metáforas mismas del medio artístico; del artificio y de la ilusión de lo ausente, que al esconder al sujeto, al convertirlo en suposición, se justifican.

Pero su cuestionamiento hacia la fotografía no cesa aquí. Ésta representa claramente el desarrollo científico occidental, el privilegio de un sólo punto de vista y -por supuesto- la supremacía del sentido visual; el medio fotográfico congela un instante del devenir del tiempo, suponiendo que ha superado el miedo a la muerte. En el discurso de Espaliú es redefinido bajo la implantación de distintos y diversos puntos de vista como ocurriera en *"Este río es este río es este..."* (II.46). En esta acción un conjunto de artistas -autoría compartida- no sólo depositan de nuevo la copia en el fluir del agua -devolviéndola a su proceso natural- si no que son los residuos los temas y objetos a fotografiar, incidiendo en la imposibilidad de atrapar al ser, tan sólo por obtener una reproducción de su imagen.

Una acción que narra el intento del ser humano en su afán por detener el tiempo y por dominar la naturaleza, en un gesto que se repite creyendo que al fin conseguirá ser dueño y señor de su destino.

Pero sobre todo nos interesa ahora resaltar la relación que la fotografía guarda en esta acción con su entorno, al que se integra y al que se devuelve, para que compita con su modelo, con su original. Las copias fotográficas no llegan a separarse de su

---

<sup>425</sup>Pepe Espaliú, "El Guanto", Rev. Juliet, enero de 1988, pág. 42.

contexto.

Un medio que también es parodiado en la tarjeta de invitación de la exposición realizada en la madrileña galería Marga Paz en 1989 (II.42). En ella se representa la realización de una tarjeta -con su positivo y negativo-. Pero la tarjeta nos ofrece en negativo, por lo que el positivo aparece en negativo y el negativo en positivo. El juego establecido entre negativo y positivo, junto a la presencia de las manos -mostrando el artificio- nos remiten indudablemente al origen del propio arte, bien pictórico, bien fotográfico.

*"Hay una extraña euforia en seguir jugando cuando ya no crees en el juego, cuando conoces todas las posibles combinaciones, y la sorpresa (¡Esa ilusión!) no puede volver a surgir; como si el inventor de una ficción y el 'personaje' que la representa fueran una misma persona..."<sup>426</sup>.*

Y es que a Espaliú siempre le ha gustado asemejar la experiencia artística a los juegos de magia, a la pose estudiada de las manos que aun llegando a conocer el truco, nunca deja de sorprendernos: *"Lo que sí pienso es desligar la práctica del arte como práctica de juego; entendido como juego hábil. No es para nada mi vía. En ese sentido difiero de todo lo que a nivel de arte europeo conocemos, vemos y soportamos hoy"*<sup>427</sup>.

El medio fotográfico no ha sido ajeno al discurso de Espaliú. Desde los comienzos -finales de la década de los setenta- hemos visto la presencia de fotografías manipuladas (cosidas, coloreadas, dibujadas, etc. (II.60)). Será en la serie de dibujos

---

<sup>426</sup>Ver catálogo de exposición colectiva en la Diputación Foral de Gipuzkoa, op. cit.

<sup>427</sup>Antonio Zaya, "Negro sobre negro", op. cit. pág. 77.

sin título de 1993<sup>428</sup> (II.43) donde de nuevo vuelve a aparecer la fotografía.

Nos referimos al dibujo en el que aparece -a modo de collage- una fotografía pornográfica<sup>429</sup>: una masturbación masculina en la que los testículos son atravesados por clavos; y a la que Espaliú le añade un pendiente circular. La fotografía es continuada con un dibujo bocabajo de una rosa que coincidiría con el lugar del ano.

La introducción del pendiente circular reafirmaría -aún más si cabe- la presencia del dolor y la capacidad narrativa del medio. Es justamente este aspecto el que quisiéramos resaltar pues la esencia de la fotografía en general es pornográfica, en cuanto que todo aquello que representa se nos muestra en un primer plano sin lugar a la insinuación o la ocultación. Este hecho queda remarcado por la introducción de un elemento tridimensional en ella -el pendiente- que reafirmaría su fuerza descriptiva y narrativa.

Pero esta imagen nos muestra una masturbación en un primer plano. Este gesto perfectamente podríamos enlazarlo con la lectura que Luce Irigaray hace de la modernidad, en cuanto a la relación que establece con el sexo masculino, visibilidad de la verdad, etc.; dándose una notable comunión entre modernidad, verdad, fotografía y vista.

En esta fotografía se nos muestran unos testículos atravesados por numerosos clavos. Si tenemos en cuenta la alusión directa a la relación que en el Surrealismo existía entre el ojo y el testículo, esta imagen podría asemejarse a la imagen del ojo

---

<sup>428</sup>Aunque el dibujo propuesto es el de la masturbación, también existe otro ejemplo. Se trata de "Con o sin tí", en el que la fotografía presentada también es transformada y codificada en un dibujo en su parte inferior. Ver catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, op. cit.

<sup>429</sup>Ver catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, op. cit. Dibujo supuestamente censurado por María Corral en esta exposición, según se hicieron eco diversos medios de información.

rasgado del film "*El perro andaluz*", de Luis Buñuel. Pero la imagen es continuada con un dibujo alegórico<sup>430</sup> de trazos suaves y sugerentes, donde la sombra que caería hasta el lugar del ano es transformada por la presencia de una rosa con numerosas espinas. Con ello se da lugar a la insinuación y a la sugerencia, frente a la evidenciación de la fotografía, y se introduce el sentido del olfato -el olor de la rosa- frente a la sobrevalorización que en la fotografía detenta el sentido de la vista, cuyos órganos -los ojos- han sido exhibidos rasgados y agujereados -los testículos-. Una infravaloración del sentido visual que también encontraríamos en otras obras donde lo táctil, lo térmico y lo auditivo se superpone, y que nos llevaría a retomar el proyecto inicial para la galería Van Krimpen de Amsterdam<sup>431</sup>, en el que intentaba reflexionar sobre los cuartos oscuros<sup>432</sup>, en los que la merma sufrida por la visión -por motivos meramente lumínicos- es aprovechada por un aumento en las posibilidades sensitivas táctiles, olfativas, auditivas, térmicas, etc., que se agudizan.

Pero este dibujo también podría funcionar a modo de reflejo codificado. La imagen superior -pene y testículos agujereados- se transformaría en la parte inferior en el dibujo de un "capullo" con espinas. Con lo que Espaliú nos advertiría de la capacidad subversiva del dibujo frente al medio fotográfico.

---

<sup>430</sup>También cabe pensar que se trata de un reflejo de la fotografía, en la que los calvos se transforman en espinas y el glande en capullo de rosa. entendiéndose por tanto que el semen sería comparado con el olor desprendido.

<sup>431</sup>Ver J.V. Aliaga en "Arquitectura del deseo", op. cit. pág. 148, y el texto del catálogo de la exposición del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, op. cit.

<sup>432</sup>Veasé en torno a este proyecto y sobre las características del cuarto oscuro el artículo de J.V. Aliaga "La Arquitectura del deseo", op. cit., así como la bibliografía en torno a este tema citada en dicho artículo.

### 2.7.3.3 Obras en soporte escultórico.

*"Mi escultura es una reflexión sobre la esencia de la escultura misma"<sup>433</sup>.*

Las vías de cuestionamiento y expansión que hemos explicado en el medio fotográfico y pictórico vuelven a concurrir en el escultórico. Ante el temor de caer en la repetición y por que por lo general parece que es la escultura el procedimiento que más expansión ha experimentado, intentaremos plantear sólo aquellos aspectos más novedosos que desde este medio se observan dentro del discurso de Espaliú; entendiendo por supuesto que de nuevo, desde el campo significativo se produce una vía de escape al ensimismamiento moderno.

Quizás sea en la escultura donde podamos hallar más fácilmente la relación que la obra mantiene con el entorno en el que se muestra, ya que el formato pictórico parece resistirse más a alteraciones de este tipo. Nos estamos refiriendo -con más exactitud- a las posibilidades de ubicación que determinadas obras han tenido a lo largo de estos años; instalación que pretendería realzar determinados comportamientos del medio.

Entre ellos podríamos resaltar la aparición -en diversas ocasiones- de la peana, cuya significación pusimos de manifiesto en el apartado dedicado al acceso a lo público. La aparición del pedestal venía a enfatizar una elevación y una visibilidad de la obra como estrategia para acceder a lo colectivo.

Esta lectura que realizamos de la peana viene a contradecir el proceso de ensimismamiento que en la modernidad llevó a asumir y absorber al pedestal dentro de la propia escultura, negándole toda posibilidad de relación con algún elemento ajeno a su propio decir. Y no es que la peana contradijese a la escultura, sino todo lo

---

<sup>433</sup>Ver Margot Molina, "Espaliú, plural", op. cit. pág. 48.

contrario. Ésta es asumida en cuanto que elemento definidor de la misma, por lo que el hecho de volver a mostrar determinadas obras sobre peana, viene a contradecir este proceso de unificación.

Del mismo modo hicimos referencia a la importancia otorgada a la pared como elemento arquitectónico que dividía y escindía la obra (II.8); dando la sensación de adecuarse ésta a sus posibilidades. Esta relación que se establece entre escultura y arquitectura también ha sido uno de los caminos recorridos por la modernidad en un deseo por abandonar el marco arquitectónico al que se superditaba, intentando encontrar una ubicación ajena a toda dependencia a otros medios, es decir, una diferenciación y unificación de las características que le eran propias.

En este sentido las obras de Espaliú vienen a recorrer un camino adverso. Éstas por lo general siempre entran en relación con el espacio galerístico, al que si bien no se superditan si establecen cierto diálogo con sus elementos que llega a definir sus propuestas.

Entre las diversas posibilidades cabría resaltar: la aparición de las paredes - reales o fingidas- que aparecen partiendo literalmente las obras, como es el caso de los "Carrying" (1992) (II.55) o de la serie sin título de 1989 (II.8), donde los caparazones de tortuga aparecen divididos; el establecimiento de relaciones con los rincones en los que algunas de las muletas encuentran su adecuación; colocando piezas en el suelo<sup>434</sup> (II.35), en el que quedan depositados algunos elementos de las obras mientras que otros quedan a una altura considerable, como es el caso de dos obras sin título de 1989, en las que el caparazón queda separado del cuerpo al que protege (II.56), y otras de 1991; simplemente ajustándose a la dimensiones de la sala, como ocurriera con la instalación "Hacia un dios desconocido" para la Brooke Alexander de New York

---

<sup>434</sup> "Son esculturas a cuyo lado uno se puede tender" dirá Stuart Morgan de la serie "Santos" en el catálogo de la exposición realizada en La Máquina Española en 1988.

(1989)<sup>435</sup>; o atendiendo al recorrido que la propia galería impone, como sucedió en la Van Krimpen de Amsterdam(1989)<sup>436</sup> y *"Un secreto fluir"*<sup>437</sup>, entre otras.

También podemos resaltar de la serie *"Santos"* (1988) (II.16) otras consideraciones. En esta propuesta Espaliú nos ofrece una escultura realizada en un material poco frecuente en la escultura como es el cuero: piel de animal. La importancia de éste no radica tanto en no pertenecer a la lista de materiales nobles propios de este medio, como por ser un material maleable y efímero, que podría terminar torciéndose y agrietándose por el paso del tiempo o por las condiciones climatológicas, dando unos santos deformados. La fragilidad de la piel se enfrenta incluso al resto de sus propias propuestas realizadas en bronce o hierro.

*"La piel es un material pobre, orgánico, que se degrada, que cambia y que acaba por morir. Esa especie de contradicción es esencial en este trabajo: La rigidez de una forma básica y lo orgánico de esa piel"*<sup>438</sup>.

Si la serie *"Santos"* (1988) (II.16) intentaba reflexionar sobre la ausencia de un cuerpo a través de la máscara, con el tiempo (los) *"Santos"* terminarán siendo un homenaje al puro vacío, a la pura ausencia incluso de la máscara, al desaparecer toda forma.

Es interesante resaltar que el interés de esta serie no viene dado por la superficie en cuestión sino por la oquedad, el vacío de su interior, al igual que

---

<sup>435</sup>Ver catálogo *Pepe Espaliú*, Galería Brooke Alexander, New York. 1989.

<sup>436</sup>Ver comentario al respecto de J.V. Aliaga en el catálogo de la exposición del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, op. cit.

<sup>437</sup>Exposición realizada en La Máquina Española en 1991, con Cristino de Vera, Bárbara Ess, Julio Romero de Torres y Rosemarie Trockel.

<sup>438</sup>Pepe Espaliú en *"Negro sobre Negro"*, op. cit. pág. 82.

sucediera con determinados objetos trabajados en pintura. Ese es verdaderamente el tema que a Espaliú le ha llevado a realizar esta y otras series -como las series de jaulas o caparazones- y que entrará de lleno a rebatir un procedimiento cuya principal característica era el volumen, el espacio ocupado y en definitiva la presencia.

Si recordamos que la escultura ha sido uno de los sistemas artísticos que a lo largo de la tradición más oscilaciones ha sufrido al entenderse que la fisicalidad de su trabajo se asociaba al artesanado, también sería interesante saber que -por lo general- Espaliú diseñaba sus obras -en cuero, bronce o hierro- y las encargaba realizar en los talleres de Córdoba y Sevilla. De hecho, este podría ser el ejemplo más claro de desapego técnico al que venimos haciendo referencia, ya que Espaliú concibe un proyecto sin tener que entrar en contacto con la materia.

#### 2.7.3.4 Lo social como soporte.

*Pero la escultura de Pepe Espaliú también "ha contribuido a forjar una imagen de la escultura española alejada de dilemas expresionistas y formales, ha potenciado enormemente la vinculación entre la idea del artista y su realización dirigida, ha introducido la renuncia al dilema escultura construida / escultura hallada, ha sembrado la semilla de la duda en el propio término escultura y ha contribuido de manera brutal a la comprensión de la actividad artística como algo relacionado con el contexto y con una comprensión comprometida tanto de este contexto como de la propia obra de arte"<sup>439</sup>.*

La presencia de la teatralidad en el discurso de Espaliú va más allá de la mera alusión a elementos circundantes. La dependencia y referencia a circunstancias ajenas al medio no sólo ha empapado su capacidad significativa sino que ha posibilitado llegar

---

<sup>439</sup>Manel Clot, "Pepe Espaliú, Carrying I", *El Europeo* n° 48, invierno, 1994, pág. 79.



a proponer una escultura cuya incidencia fuese directamente a parar a las estructuras sociales. Sus propuestas en la calle son acciones entendidas dentro de una escultura social, en cuanto que la materia a modelar, a hallar, a construir o a descontextualizar es la propia conducta humana, los hábitos, los comportamientos y la conciencia de la sociedad, sin que exista una apariencia sólida o formal -tal y como vimos en el apartado dedicado a la escultura social-.

Sus acciones deben de entenderse alejadas de la espontaneidad asociada a algunas performances. Aunque el elemento azaroso está presente en su discurso, sus obras son producto de una meticulosa preparación anterior, que atiende a cada una de las eventualidades que en principio pudieran aparecer. Tanto es así que incluso la climatología es adecuada a sus propósitos.

Espaliú parte con unas intenciones muy concretas, del mismo modo que la pintura la entendía como una pantalla en la que proyectar una imagen prefabricada. Y es que aunque Espaliú deje hablar al propio medio, aunque deje que sus características se manifiesten, siempre terminará por adecuarlas a sus intereses, marcándoles un determinado comportamiento.

Si en la pintura parece ser el lugar donde más fácilmente podemos reconocer las distintas concepciones del medio artístico -autonomía o expansión-, en la escultura el lugar donde antes entender la relación con el espacio físico circundante, y en la fotografía el espacio donde observar la relación con lo representado, será en las acciones donde las referencias a temas ajenos a lo artístico más claramente se apreciarán.

El ejemplo más claro lo hayamos nuevamente en las implicaciones desprendidas de los diferentes lugares por los que la acción "*Carrying*" (Il.19) transcurre a modo de contagio e implicación: en San Sebastián, en Madrid o en Barcelona -donde coincidirá con las Olimpiadas de 1992-. Será en Barcelona donde verdaderamente la

obra se separará de su autor para emprender una vida paralela, ya que en esta ocasión no fue Espaliú el enfermo transportado.

Pero el hecho de que la obra se apropie de las características del lugar y a su vez transmita a éste parte de sus intereses, también es apreciable en el resto de sus acciones.

La acción "Peter" (II.48) será realizada en el interior de una iglesia abandonada. La problemática sobre la que se reflexiona en ella entra en relación con las personas a las que está dedicado este espacio: los marineros desaparecidos en el mar y la pérdida de la fe. Mientras que Espaliú recrea un pasaje bíblico donde Pedro se hunde en las aguas del mar al perder su fe. En esta ocasión Espaliú asocia la situación del enfermo -la marginación, la falta de relación con el suelo, el sentimiento de deriva, la ausencia de contacto con lo real, el abandono de la esperanza, la necesidad del otro, etc.- con la imagería cristiana, creando vínculos entre la religión y la enfermedad.

La propuesta llevada a cabo en el meero público de París, es quizás la más representativa. En esta acción es justamente la significación del lugar la que define a la obra, por lo que si ésta fuera repetida en otro espacio distinto nunca se trataría de la misma acción. Ésta adopta el significado del lugar e incluso añade la propia significación histórica del espacio. La propuesta no sólo reflexiona sobre los comportamientos humanos, sino que lejos de buscar una justificación en el propio medio artístico, ésta la encuentra en el valor que estos lugares adquieren dentro de la imagería gay. Es una reflexión sobre la marginación y la imposibilidad del deseo, es una denuncia sobre las conductas homosexuales reprimidas por la sociedad.

Incluso la formalización de la obra se traduce en una transformación del contexto. Es el "meero" el que quedará modificado como residuo formal de la propuesta, ya que serán las inscripciones realizadas, las notas dejadas por los

participantes y por los anónimos asistentes posteriores, los restos formales que evidenciarán la existencia de un deseo oculto y de la pulsión.

Todas las acciones realizadas por Espaliú han de ser entendidas como propuestas preparadas para un lugar concreto: *Site-Specific*. Proyectos específicos en los que el propio espacio incluye sus características particulares.

Esta característica -que nos puede parecer tan obvia- es justamente una expansión dominada por la teatralidad, en la que la experiencia artística tiene en cuenta en su realización aspectos ajenos a ella. De hecho todas las acciones -incluyendo también la carpeta fotográfica de finales de los setenta- entran en relación directa con su entorno urbanístico y arquitectónico.

El proyecto "*Carrying*" (II.19) es preparado para realizarse en ciudades anteriormente analizadas y estudiadas. En ellas se ha distribuido y segmentado el recorrido por las calles, se han revisado los lugares por los que se deambulará, etc.; "*Lo que queda de la idea de dios*" (II.34) es una acción cuya estructura viene a coincidir con la fragmentación de la ciudad y con la del edificio -en este caso el Centro Arteleku-, en la que se hará coincidir el recorrido del río -que atraviesa la ciudad- con la espina dorsal humana; "*Peter*" (II.48) será realizada en una iglesia periférica de Londres; "*Este río es este río es este...*" (II.46) fue pensada para realizarse específicamente en el río Urenea; la acción "*El Nido*" (II.15) se relaciona con la tradición existente en Arhem de colocar nidos por todos los árboles de la ciudad, para que los pájaros aniden; o la instalación en el Hospital de la Venerable Orden Tercera en Madrid (II.58), con motivo Edge'92.

Del mismo modo podríamos destacar ciertas referencias temporales que añadirán matices significativos y cuyos fines -en algunos casos- eran obtener una mayor difusión informativa. Este sería el caso de la coincidencia de "*Carrying*" con el Día Internacional del Sida en 1992, con la celebración del Festival de Cine de San

Sebastián, o la concurrencia con unos períodos temporales señalados, como sucedería en 1992 -un año donde la euforia vivida por la celebración de la Olimpiadas en Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y el V Centenario de la conquista de América, contrastará con la concienciación social que los "Carrying" requieren-; o la realización de la acción en el "meaero" público de París, coincidiendo en las zonas donde se clausuraron estos lugares por parte de las autoridades.

Al contrario de lo que sucediera en el teatro tradicional, las acciones de Espaliú no son algo que se pueda repetir sin más -como si de una función se tratase-. Esta implicación temporal y espacial, esta relación específica con el contexto, es la que hace obtener su significado en un aquí y un ahora. No son concebidas para realizar en un lugar atemporal como sería el caso de un escenario teatral alejado del discurrir de la vida.

Espaliú pondrá de manifiesto esta elección sobre todo al situar la acción "El Nido" (II.15) en un lugar muy concreto: fuera del edificio del museo, alejado del lugar institucionalizado atemporal y neutro que vendría a definir características similares con el escenario; pero haciéndolo coincidir con una de sus ventanas.

Estas acciones no son concebidas a modo de representación, sino que presentan una alegorización, cuyo significado queda matizado por diversas circunstancias. La repetición de éstas -los "Carrying" realizados en San Sebastián, Madrid, Barcelona, París, etc.- modificaría su significación, en cuanto que los lugares y el momento en los que se celebraron fueron diferentes.

La significación de las acciones será el resultado de la suma de todas las circunstancias de las que depende y a las que se refiere. Es más, estas propuestas no tratan trascender la historia, hacerse atemporales y universales -características propias de épocas anteriores reflejadas en el espacio museístico- sino que específicamente buscan hacer suyo un tiempo y un espacio concreto en el que tratan de incidir.

Sería contraproducente pensar que estas propuestas tuvieran el mismo sentido al ser realizadas dentro de unas décadas, cuando los lugares en los que se realicen sean diferentes; y sobre todo cuando la problemática específica en la que tratan de incidir esté superada, y por tanto donde la concepción que de la enfermedad, del cuerpo, de la identidad o de la muerte sean distintas.

Ahora más que nunca la diferenciación establecida en el apartado introductorio, en torno al significado, se hace más palpable. El contenido propuesto por el autor -que sería el que en los momentos de su realización se le otorga- nada tendrá que ver con el significado que la obra adquirirá -producto de constantes metamorfosis- con el paso del tiempo.

Su escultura social queda definida ante todo por los fines que persigue: una concienciación social. En ella -como ya hemos afirmado- la enseñanza adquiere una considerable importancia en cuanto que supone la creación de una relación dialéctica pública. El espacio educativo es conquistado en la expansión de la experiencia artística. Ésta entrará en relación con un campo que si bien le es conocido, no le era propio hasta hace bien poco.

Pero el espacio y el sistema al que accede a través de sus talleres y cursos también quedará modificado y cuestionado.

Espaliú rechazará primeramente el propio sistema educativo, al abandonar la creencia de un maestro conocedor e impositor de materias. Un mero transmisor de disciplinas, frente a la idea de un aprendizaje colectivo e interactivo, en el que el propio docente profundice a partir de las propuestas de los alumnos, en las que participa de forma activa.

Pero también propone una ruptura con el espacio, cuyas características podríamos perfectamente relacionar con los atributos propios del museo y del

escenario. Un lugar atemporal en el que el saber se transmite y se repite, sin relación alguna con las problemáticas e interés de su entorno, que de tenerlo en cuenta, podrían dar lugar una diversidad de situaciones educativas. Un espacio atemporal y autónomo que es sólo justificado por su propio funcionamiento, olvidando que la enseñanza es una producción activa de significados y no su mera reiteración<sup>440</sup>.

Estas circunstancias que observamos en el espacio educativo son perfectamente intercambiables con el espacio museístico. Espaliú demanda una nueva percepción del espacio expositivo<sup>441</sup> con una mayor implicación social. El principal motivo de esta ruptura en la concepción del lugar reservado para la acogida e institucionalización de la experiencia artística es que las propias características de éste separa el arte allí depositado de la vida, sobre todo al pretender dotarlo de una visión neutral, atemporal y ahistórica -algo que por lo general se le supone a la experiencia artística tradicional-. Estas características darían como resultado un arte autónomo al servicio de la ideología dominante, que respondería al deseo de evidenciación, muestra y difusión de la modernidad.

Sus propuestas demandan una pronta infiltración e incidencia en lo social. Una expansión de la experiencia artística que persigue una concienciación social acerca de la problemática y la crisis abierta por el sida, que evidencia la precariedad de la condición humana. Sus intenciones chocan de lleno con una concepción espacial que sigue reproduciendo las características "del antiguo modelo helenístico y, en particular, el alejandrino, creado junto a la célebre Biblioteca tres siglos antes de Cristo"<sup>442</sup>.

Si bien es cierto que no se trata de una problemática ajena a la experiencia

---

<sup>440</sup>Ver Greg Ulmer en S. Connor, op. cit. pág. 102.

<sup>441</sup>Característica analizada también dentro las consecuencias surgidas por las diversas estrategias artísticas en las que se busca una implicación social ante la crisis planteada por el sida

<sup>442</sup>Francisco Calvo Serraller, "El museo alejandrino", Revista de Occidente nº 117, pág. 11.

artística -ya que el arte trata sobre la vida- no menos lo es considerar -desde el punto de vista de la modernidad- estos intereses y fines impropios del arte. En realidad, lo que verdaderamente le sería impropio a la modernidad es el hecho de imponer una funcionalidad al arte; ponerlo al servicio de algo distinto a sí mismo.

#### 2.7.3.5 Obras en soporte literario.

La mayoría de sus propuestas literarias son cronológicamente anteriores a las obras plásticas a las que en ocasiones han acompañado, aunque sus escritos no son reflexiones sobre alguna de sus inquietudes, dadas a modo de explicación. No tratan de aclarar o desvelar los entresijos de su producción. Éstas son un ejemplo más de la interrelación existente entre todas sus propuestas y de la fusión que en su discurso se observa entre teoría y práctica; ya que Espaliú no concibe una separación entre sus investigaciones teóricas y sus propuestas plásticas.

Sus poemas y cuentos -que aparecen desde mediados de la década de los ochenta- no poseen una lógica interna entre ellos. Son fragmentos escritos -del mismo modo que podían tratarse de pinturas- que han venido a reforzar y completar otras propuestas. De hecho la mayor parte de la obra escrita -aparecida en diversos catálogos y revistas- vienen a ocupar el espacio destinado a la reflexión teórica, es decir, Espaliú no propone una explicación de su obra, sino que para ayudarnos en su comprensión nos ofrece otra visión en un soporte distinto -como si en realidad la explicación de la obra sólo fuese posible con la realización de otra obra nueva-, pero incidiendo en la misma preocupación.

Sus poemas han sido recopilados en su mayor parte en el libro **En estos cinco años**<sup>443</sup>. Anteriormente habían sido editados a partir de 1987 en diversos catálogos

---

<sup>443</sup>Pepe Espaliú, *En estos cinco años*, op. cit.

y revistas nacionales<sup>444</sup> e internacionales<sup>445</sup>. Por lo general éstos hacen referencia a su propio trabajo, aunque en ocasiones han aparecido en exposiciones colectivas con el resto de componentes de La Máquina Española.

La poesía le facilita la posibilidad de crear conexiones entre las palabras -ya sea a través de la rima o no- provocando una apertura y expansión de significado. Sus poemas son propuestas que se sitúan en los entresijos de los aforismos -versos claros, concisos y breves-, las paradojas -sentencias y razonamientos breves, que nos conducen a dos enunciados o actuaciones opuestas y contradictorias, caminos ambos habitables y transitables-, las parábolas -relatos de sucesos y vivencias de las que se deduce una enseñanza moral o una verdad importante- y la prosa rítmica o lírica -poemas algo más extensos que marcaría una unión entre dos campos tradicionalmente divididos: la prosa y la poesía-.

Tantos unos como otros se caracterizan por una estructura simple. La fluidez y suavidad en su lectura se impone por la presencia de numerosas frases construidas con una o dos palabras, por la continua utilización de los puntos de suspensión y las comas, estrofas de escasos versos y la continua utilización del gerundio -hecho que permite una presencia del tiempo difuso y poco conciso-.

En ellos podemos encontrar desde poemas donde la duda que los origina se oculta para transformarse en afirmación y sentencia, hasta reflexiones en torno a la imposibilidad y la necesidad de la identificación -como sucederá en los cuentos donde se afana por localizar y situar el lugar del otro-. Son en definitiva estrategias literarias que se debaten entre la evidenciación que la palabra facilita y la ocultación propia de

---

<sup>444</sup>Ver a modo de ejemplo, "Nana para un artista futuro", publicada también en Rev. Papeles de Campana, n.º 2, junio de 1987, pág. 71-72.

<sup>445</sup>Entre otros ejemplos recordar: "En Sevilla (Agredano, Cabrera, Espaliú, Paneque)", New art internacional, Octubre n.º. 1987; "Il guanto"(The Glove), Juliet Art Magazine (Italy), diciembre, n.º 34, 1987, Enero, 1988, pág. 42; "Un poema de Pepe Espaliú", Spazio Umano, Marzo, 1987, pág. 102-103.



su pensamiento, como se aprecia en uno de sus poemas inéditos:

*"Agarra la línea y sigue / el hilo secreto, las simuladas  
líneas, / la respuesta no llega  
el hilo es infinito / y en el laberinto  
el eco de una voz se oye / como en un sueño"<sup>446</sup>.*

Aunque *"Retrato del artista desahuciado"*<sup>447</sup> y *"Libro de Andrés. Un cuento del ayer"*<sup>448</sup> sean los únicos escritos de características verdaderamente biográficas, no podemos negar que en muchos de sus cuentos y poemas se puede intuir resonancias personales de Espaliú; no tanto por la presencia de la enfermedad -acontecimiento que aparecerá posteriormente a la creación de muchos de los poemas- como por las alusiones a la concepción escindida del ser, el estado de exclusión del mundo, la continua búsqueda del objeto de deseo, etc.

En relación a su sección de cuentos -publicados en la revista *Acción Paralela* en 1995 y en el suplemento *La Esfera* del periódico *El Mundo* en 1993- está compuesta por: *"Libro del Inmóvil. Cuento Beckettiano"*, *"Libro de Juan. Cuento del hijo Pródigo"*, *"Libro de Caín. Un cuento para artistas"*, *"Libro de las muletas. Un cuento para sidosos"*, *"Libro del pianista. Un cuento para mudos"* y *"Libro de Andrés. Un cuento del ayer"* -dedicado a Rafael Sierra-.

---

<sup>446</sup>Estos poemas fueron localizados en diversos cuadernos de notas de la biblioteca donada al centro Arteleku, San Sebastián. Por la claridad en su contenido, este poema ha sido ya mostrado anteriormente para ejemplificar otro concepto.

<sup>447</sup>Ver *En estos cinco años*, op. cit. pág. 13.

<sup>448</sup>Pepe Espaliú, *Acción Paralela*, op. cit. págs. 93-104.

Todos estos relatos<sup>449</sup> de reducida extensión, vieven a reflexionar sobre muchas de las matizaciones realizadas en este trabajo. Desde el inmóvil -personaje comparado con un místico que carece de nombre, y por tanto de identidad-; Juan -quien llega a fundir y confundir su ser con el de Jesús, a quien ama y dedica su vida-; hasta Caín -un artista aislado y marginado que es desterrado y maldecido con el virus el sida, por la violencia ejercida sobre su hermano-; o Lucas -un enfermo cuya vida transcurre en paralelo a un par de muletas en las que se apoya y en las que encuentra la esperanza-: seres enfermos y sin nombre condenados a vivir a pesar suyo y cuyo interminable monólogo interior (sin respuesta del otro) constituye la única razón de ser de su existencia.

Todos ellos son enfermos o marginados: desde Andrés -el personaje del que Espaliú se sirve para realizar un recorrido biográfico- hasta el pianista granadino. Todos ellos -miopes, mutilados o sidosos- están marcados por la herida o el sufrimiento, por una pérdida o una ausencia. Los personajes de sus cuentos anhelan la presencia del otro al que identificarse y dedicar sus fuerzas: desde Caín exiliado por matar a Abel, Juan dedicado en cuerpo y alma a Jesús, hasta Lucas que encuentra en las muletas una justificación para seguir viviendo, o Andrés quien agota su vida buscando sin saber el qué. Personajes marginales que comparten caracterización con los personajes de Beckett: "Los personajes de Beckett viven acostados [como el inmóvil] paralizados, tumbados en la penumbra, en un lugar apartado y solitario donde no censan de descubrir la decrepitud de la sociedad en una tendencia clara hacia la autodestrucción"<sup>450</sup>.

Pero a su vez estos cuentos-relatos remiten a la tradición oral como sistema para la socialización en épocas pasadas. Tradición en la que la existencia de una cadena

---

<sup>449</sup>Espaliú se ha referido en varias ocasiones a diversos cuentos para argumentar algunas de sus propuestas, como fue el caso del cuento de "El hombre de arena" en la realización de la acción "El Nido", 1993. Ver Rafael Sierra, "Arte en movimiento", op. cit. 28 de febrero de 1993.

<sup>450</sup>Ver J.M.G. Cortés, Tiempo suspendido, op. cit. pág. 29.

humana -que transmitiera de generación en generación estos relatos- era imprescindible y necesaria para posibilitar una identificación y reconocimiento al concebirse cada uno como eslabón al tomar parte de ella. Se producía así un tiempo y un espacio social -y mítico también- que pone en relación a toda una comunidad.

Dentro de su trabajo crítico<sup>451</sup> encontramos las entrevistas realizadas a otros artistas -bien para la revista *Figura*, bien para el catálogo de sus exposiciones- y diversos artículos.

Entre las entrevistas realizadas para la revista *Figura* podemos destacar:

a) Miguel Barceló<sup>452</sup>: charla tremendamente irónica<sup>453</sup> en la queda de manifiesto los constantes préstamos artísticos, la arbitrariedad temática, el nomadismo

---

<sup>451</sup>Quisiéramos en este momento mencionar entre las innumerables obras encontradas en la biblioteca personal de Pepe Espaliú -donada a Arteleku, San Sebastián-:

Antonin Artaud (*Dessins*); R. Barthes (*Elementos de Semiología*; *R. Barthes por R. Barthes*; *La teoría*; *Lo Obvio y lo abtuso*); Georges Bataille (*El azul del cielo*; *El culpable (y otros)*); Baudrillard (*El intercambio simbólico y la muerte*); Samuel Beckett (*Relatos*); W. Benjamin (*Discursos Ininterrumpidos*); Bernard Lamarche-Vadel (*Joseph Beuys. Is it about a bicycle?*); Cabanne (*Conversaciones con M. Duchamp*); Alberto Cardín (*Lo mejor es lo peor*; *Sida: Enfoques alternativos*); J. Derrida (*El concepto de unidad en Lacan*); G. Deleuze y F. Guattari (*Rizoma (Introducción)*); U. Eco (*Obra abierta*); Oscar Masotta (*Introducción a la lectura de Lacan: Ensayos Lacanianos*); Michel Foucault (*Tecnologías del yo. Y otros textos afines*); Gadamer (*Verdad y método*); Hegel (*Conocer*); Rosalind Krauss (*Passages in modern Sculpture*); J. Kristeva (*Al comienzo era amor*); Lyotard (*¿Por qué filosofar?*); F. Nietzsche (*La saya ciencia*); Severo Sarduy (*Escritos sobre un cuerpo*); Jean Paul Sartre (*Saint Genet. Actor y martyr*; *Le Mur*); Daniel Sibony (*Le mom et le corps*); G. Vattimo (*El pensamiento débil*); Altusser; Bachelard; Balzac, Borges, Dante, G. Dorfler, S. Freud, J. Genet, Heidegger, C. Marx, J. Lacan, Lenin, M. Proust, S. Sontag, etc. y las obras de poesía de F. García Lorca, L. Cernuda, Pessoa, S. Juan de la Cruz y L.M. Panero.

Entre las obras referentes al ámbito artístico debemos destacar: Joseph Beuys, A. Breton, Brancusi, L. Bourgeois, M. Ernst, Giacometti Goyer, Hesse, Marcel Mariën, Picabia, J. Ponç, Miró, Dau al set y el Surrealismo.

Resulta curioso la escasez de autores españoles actuales, tan sólo mencionar a F. Guzman y J. Sarasua. Entre la crítica española destacan las obras de José Jiménez, J.L. Moraza, Octavio Paz

<sup>452</sup>Pepe Espaliú y Guillermo Paneque, "Riesgo (curiosidad) y perversión en la pintura de Miguel Barceló", *Figura* nº 2, verano, 1984. pág. 35-39.

<sup>453</sup>Sírvanos de ejemplo la pregunta con la que comienza la entrevista: "*¿Dónde te has cortado el pelo?*", *ibidem*. pág. 35.

o la influencia de la demanda en su producción.

b) José M<sup>a</sup> Sicilia<sup>454</sup> en la que se incide en la importancia de la superficie pictórica -hecho contrario a los intereses posteriores de Espaliú-, la relación con Figuración Libre francesa, el individualismo, el subjetivismo y la tosquedad de su producción.

c) Chema Cobo<sup>455</sup>, entrevista en la que se deja de manifiesto una concepción lingüística de la pintura, el eclecticismo como el estado previo a la creación, el acto creativo como acto ritual, su reacción contra el concepto de causalidad, la linealidad de la historia y la idea de estilo, y las influencias de maestros españoles, El Greco, Goya, Picasso, etc. Características todas ellas que posteriormente serán comunes en el grupo sevillano, mientras que quedará distanciado en cuanto a la concepción física del arte, la fusión entre autor y obra, etc. -Aunque de todas formas es fácilmente perceptible los gustos de Espaliú si vemos las diferencias entre las anteriores entrevistas y ésta última-.

d) Dossier "Franceses"<sup>456</sup>: Es un conjunto de entrevistas donde nos presenta el trabajo de un grupo de artistas que configuran la actualidad francesa, y de los que él mismo podría presentar claras influencias. Artistas de una generación posterior a Support-Surface que han optado por un tipo de pintura heredado -en parte- de la Figuración libre -con Combas o Blanchard a la cabeza de una tendencia a la que nadie parece acogerse y que se debate entre la estrategia de mercado y la firme negación a las tendencias de mediados de los setenta-. Una concepción pictórica mestiza que aboga

---

<sup>454</sup>Pepe Espaliú y Guillermo Paneque, "Ceci n'est pas un aspirateur. En el taller de José María Sicilia", Figura n° 3, otoño, 1984. pág. 44-46.

<sup>455</sup>Pepe Espaliú y Guillermo Paneque, "Entrevista a Chema Cobo", Figura n°4, invierno, 1985. pág. 51-57.

<sup>456</sup>Ver Figura n°4, invierno de 1985, "Dossier Franceses", entrevistas de Pepe Espaliú, págs. centrales 1-15.

por lo discursivo e intenta apartarse de toda afiliación y de las pretensiones ideológicas de Support-Surface. Ésta presentará influencias del Arte Póvera, del Mínimal, del Land Art o del Conceptual. Desde Georges Rousse -preocupado por la construcción virtual de esculturas pintadas en soporte fotográfico-, François Boisrond -más vinculado en sus comienzos con la Figuración Libre, está interesado por problemas iconoclastas; ajeno a los intereses pictóricos su obra está marcada por un fuerte componente decorativo, con reminiscencias al comic-, Daniel Tremblay -que trabaja con materiales como la pizarra y el caucho, repitiendo continuamente los mismos signos-, Jean Charles Blais -para quien la pintura no es importante por lo que inventa sino por el modo de esa invención-, Le Groumellec -cuya obra se centra en la importancia de la superficie y de la imagen-, hasta Ramón Tio Bellido, Lóic Malle -galerista de Zabriskie y crítico que defiende una ruptura de límites entre las disciplinas-, Ivon Lambert y Farideh Cadot -ambos galeristas-.

Entre las entrevistas realizadas para la presentación de catálogos resaltan la realizada a J. Brossa<sup>457</sup> -a quien Espaliú conoció a finales de los setenta en Barcelona- en la que se resalta el carácter político del arte, la disponibilidad y utilización de diferentes lenguajes y su interdependencia, la anulación de la función y de la identidad del objeto, o los juegos de ocultación. En la entrevista a M. Mariën<sup>458</sup>, Espaliú profundiza en conceptos en torno a lo corporal, a la ausencia y el vacío, a la negación de la función del objeto, la puesta en escena del arte, etc.

Deberíamos recordar los textos editados -a modo de dossier- del taller "*La voluntad residual. Parábolas del desenlace*", en Arteleku y los de la acción "*Carrying*" en Madrid -textos no explicativos sino discursivos, en los que se proponen bien ciertas visiones del arte, bien datos sobre las propuestas-.

---

<sup>457</sup>Ver catálogo de la exposición en La Máquina Española, Madrid, 1988, op. cit.

<sup>458</sup>Ver catálogo de la exposición organizada en La Máquina Española, Madrid, 1989, op. cit.

Y mencionar también los artículos de crítica artística, entre los que destaca los realizados para la revista *Figura*. es el caso de los escritos sobre Artaud<sup>459</sup>, sobre los graffiti<sup>460</sup> parisienses, o sobre J. Beuys<sup>461</sup>, dentro del dossier dedicado a Bernad Lamarche-Vadel.

Bernad Lamarche-Vadel fue fundador de la revista "*Artistes*". Es un crítico atípico y marginal -en sus propias palabras- para quien la obra no es sino una interrupción difusa de la oposición entre lo visible e invisible, necesaria e insuficiente a la vez. Lamarche-Vadel -que será el ejemplo exacto de la concepción que de la crítica tiene Espaliú- es uno de los máximos representantes del nuevo papel de la crítica a nivel internacional, en cuanto a su implicación hasta sus últimas consecuencias en la creación, se refiere. Para él la única postura respetable de la crítica es la lucha contra el arte producido por y para el goce de la clase media ansiosa de consumir.

Un ejemplo de su qué hacer lo encontramos en la exposición "*Finir en beauté*" (1961) -artistas que configurarían posteriormente la Figuración Libre-. En ella, si su interés parece encontrarse en el intento por terminar con el dominio de la tendencia marxista y materialista de *Support-Surface*, su verdadera intención es dar a la clase media el tesoro de su espejo y de su empobrecimiento.

Si a primera vista parece existir una clara diferenciación entre aquellas obras que tratan de incidir en su propio discurso -formando parte de sus propuestas artísticas, es decir, propuestas creativas en soporte literario- y entre los escritos donde una función crítica parece más evidente, bajo nuestro punto de mira esa separación es sólo perceptible formalmente. En todos ellos se puede observar una incidencia muy concreta

---

<sup>459</sup>Pepe Espaliú, "Georges Artaud, al otro lado del espejo", *Figura* n°5, Primavera, 1985, pág. 98-99.

<sup>460</sup>Pepe Espaliú, "Graffiti en París: Piero Closki, bla-bla-bla- y otros", *Figura* n° 2, verano, 1984, págs. 72-73.

<sup>461</sup>Pepe Espaliú, "Decir de Lemarche-Vadel", *figura* n° 6, otoño, 1985, pág. 103-105.

en las temáticas y los intereses que desarrolla en sus propuestas.

Espaliú se apropia nuevamente del soporte escrito para desarrollar una misma reflexión. Por ello, establecer esa distinción entre sus poemas y cuentos o entre sus entrevistas y artículos -que formalmente existiría- es menospreciar una globalidad de planteamientos que una vista panorámica de su obra permite; pues justamente en sus entrevistas y artículos podemos encontrar claves y visiones para su propio discurso.

Esta consideración nos posibilita a su vez adelantar que desde el espacio reservado a la crítica también podremos analizar una expansión e interrelación del lugar hasta ahora reservado para ella; quedando destrozado cualquier atisbo de autonomía.

Deteniéndonos en el discurso de Espaliú debemos decir que sus propuestas literarias son una forma más de crear un lugar apropiado para la identidad. Como nos indica el propio Espaliú -o como lo hiciera también J.L.Brea- "*...hoy me revela que si algún día pensé que era yo el que de forma entrecortada y espasmódica rezaba una suerte de oración, muy al contrario es esa oración la que me rezaba a mí*"<sup>462</sup>. La producción cultural -plástica o literaria- es un modo más de hacer aparecer al autor, y por tanto de definir al ser.

A lo que verdaderamente nos enfrentamos es a unas propuestas planteadas en diversos soportes, entre los cuales encontramos el escrito. Por ello, las mismas implicaciones observadas hasta ahora en el resto de su obra son perceptibles en estas otras. Desde el hermetismo, los juegos de ocultación, la insinuación y falsas pistas que nos hacen alejarnos del núcleo significativo que promueve la obra, el interés por la marginación -más visible en sus cuentos-, el aislamiento, la enfermedad y la necesidad y dependencia del ser humano con el otro, focalizados en las figuras de la sombra, el

---

<sup>462</sup>Pepe Espaliú, *En estos cinco años*, op. cit. pág. 11.

reflejo, la máscara, el sueño, el inmóvil, etc.

Nos hallamos ante un intento de toma de conciencia de la necesidad de conocer los planteamientos que llevan a un ser a crear y de qué manera aprovecha los medios que la experiencia artística le proporciona para tal fin. Nos encontramos ante un cuestionamiento de la capacidad de la experiencia artística para enfrentarse -en su caso- a una crisis social. Y nos enfrentamos a un cuestionamiento de los límites (funcionales, formales, significativos, etc.) que han quedado difuminados ante la necesidad de implicación y de dependencia con un contexto y un entorno que la tradición había olvidado y reprimido.

Todo ello ha permitido unas propuestas dialécticas en las que ha sido posible la convivencia de una pluralidad de códigos, una apertura a las influencias y a las citas del pasado artístico, el desarrollo de una obra procesual -siempre en espera de la obra maestra- totalmente implicada y relacionada con un espacio y tiempo determinados, en las que cada uno de los elementos que las componen han aportado nuevas vías significativas -desde el propio soporte, el material o la forma pertinente-.

#### 2.7.3.6 El campo expandido de la crítica.

*"El lenguaje crítico se compone de voces diversas, registros, formas de hablar, dramatización, ritmo, estilos diferentes y, finalmente, ya no se distingue del lenguaje literario como tal"<sup>463</sup>.*

Tal y como hemos visto anteriormente, dentro de las propuestas literarias nos hemos encontrado con unos trabajos críticos que sin prejuicio alguno dejaban entrever determinados intereses personales. Se evidenciaba cierta implicación e infiltración en

---

<sup>463</sup> Steven Connor, op. cit. pág. 147.



la obra analizada: desde las entrevistas a M. Barceló, J.M<sup>a</sup> Sicilia, Chema Cobo o los artículos sobre Artaud o Beuys, sin mencionar ciertas declaraciones en los medios de comunicación.

Pero este modo de proceder no es un hecho aislado en las propuestas de Espaliú. Muy al contrario es reflejo de una transformación general -como también vimos en Lamarche-Vadel-.

Si analizásemos cada una de las vertientes críticas que se han ocupado de los trabajos de Espaliú, podríamos obtener un esquema de las distintas lecturas que hasta ahora se han realizado sobre su obra. Estos enfoques en ningún modo son inocentes. Lejos de mostrar el objeto sin implicación, se posicionan y nos mediatizan. Estas lecturas no sólo nos aportarían ciertos modos de experimentar su obra, es decir, nos apuntarían otros accesos a sus propuestas -algunos de los cuales han sido reflejados a lo largo del trabajo- sino que en consecuencia obtendríamos diversos residuos significativos añadidos que han llegado a sumarse y fundirse con los propuestos por el creador.

Tal y como hemos visto desde el comienzo, toda obra no sólo permite ser experimentada de diferentes modos por el espectador -dando lo que denominados significado contingente, cuyas causas han sido ya expuestas- sino que estos nuevos significados terminan por componerla y construirla. Y es que en el caso de la crítica la difusión de límites -que había marcado a lo largo de la tradición su función ajena y autónoma- ha permitido la entrada a la función creativa.

En este mismo sentido quisiéramos plantear cómo la manifestación pública -por parte de Espaliú- de su enfermedad, supuso el surgimiento y añadidura de un matiz significativo. Un nuevo residuo de significado que -queramos o no- llegaría a superponerse a muchas de sus lecturas. De hecho este acontecimiento ha llevado a algunos críticos a ver más valía en la vertiente activista contra la pandemia que en su

propio posicionamiento en la experiencia artística, y por tanto en sus logros artísticos. Pero en realidad sería justamente este exceso de significado el que en verdad habría enturbiado la visión de su verdadero valor artístico, al sobreponerse a una obra singular<sup>464</sup>.

Retomando nuestro análisis de la crítica ¿podríamos sin más exponer la cantidad de significado añadido por ésta? En realidad, si hiciéramos esto -siguiendo la Teoría de la Información- estaríamos insinuando la posibilidad de calcular la cantidad de información dada tanto por el creador como por el receptor.

Apartándonos en la medida de lo posible de todo dogmatismo -característicamente moderno- creemos que es más consecuente con los principios hasta ahora seguidos, la posibilidad de señalar algunas directrices seguidas por la crítica, en las que se sugieran e insinúen distintos puntos de vista.

*"...amigo de los sordos que se obstinan  
en hacer hablar al silencio.  
Oyendo el ruido de mi alma"<sup>465</sup>*

Entre los diversos críticos que más se han ocupado del trabajo de Pepe Espaliú deberíamos destacar a: Teresa Blanch<sup>466</sup>, Catherine Grout<sup>467</sup>, Mar Villaespesa<sup>468</sup>,

---

<sup>464</sup>Entre los primeros -críticos que valoran más su postura política- situaríamos a Miguel Lorenci (ver artículos en El Diario Montañés, 2 de Febrero de 1994; El Norte de Castilla, 11 de Febrero de 1994 o en el periódico Ya, del mismo día); mientras que entre los segundos -aquellos que consideran que es justamente la aparición de la muerte lo que verdaderamente enturbiará una de las obras más singulares- estaría Enrique Portocarrero (ver El Correo Español del 21 de Mayo de 1994). Sirvanos de ejemplo las afirmaciones realizadas al respecto del crítico Ángel Luis Pérez Villén (en "La realidad y el deseo", Lápiz nº 98, 1993, págs. 50-59) en las que deja constancia de la imposibilidad de separar su experiencia artística de su terrible desenlace vivencial.

<sup>465</sup>Pepe Espaliú, fragmento de poema publicado *En estos cinco años*, op. cit. pág. 21.

<sup>466</sup>De Teresa Blanch resaltaríamos el texto del catálogo de "Mediterráneo por el arte contemporáneo" (Bari, 1989).

Aurora García<sup>469</sup>, Kevin Power<sup>470</sup>, Antonio Zaya<sup>471</sup>, J.M.G.Cortés<sup>472</sup>, etc.<sup>473</sup>.

Pero quizás los más representativos, aquellos que han hecho de las obras de Espaliú su trabajo, ocupándose de la totalidad de su producción -y no sólo en momentos puntuales- y cuyas visiones y enfoques nos han proporcionado nuevas e interesantes vías de acceso a su discurso, bajo nuestro punto de vista serían: Juan Vicente Aliaga<sup>474</sup>, José Luis Brea<sup>475</sup>, Manel Clot<sup>476</sup>, Stuard Morgan<sup>477</sup>, Adrian

---

<sup>467</sup>De Catherine Grout haríamos hincapié en el texto de "El recuerdo es un traición" (1987) y los artículos en las revistas Flash Art, Scope y Art Press.

<sup>468</sup>De Mar Villaespesa destacaríamos los textos en los catálogos "Sevilla: Ohne Titel" y "Dynamiques et interrogations", y los artículos publicados en Art Magazine -todos de la década de los años ochenta-.

<sup>469</sup>De Aurora García podríamos recalcar los textos en la revista Art in America.

<sup>470</sup>De Kevin Power cabe mencionar su participación en diversos catálogos y los artículos en revistas como Flash Art, Arena o Kunsforum Internacional.

<sup>471</sup>De Antonio Zaya resulta bastante interesante la entrevista "Negro sobre Negro" para la revista Balcón en 1989, op. cit.

<sup>472</sup>De J.M.G.Cortés nos interesaría resaltar la exposición realizada en 1999 de Espaliú y Jeff Wall, "Tiempo suspendido", en el Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, 1999. La lectura más interesante de J.M.G. Cortés -bajo nuestro punto de vista- será más que una falta de identidad, el desdoblamiento del yo que se observa en sus propuestas.

<sup>473</sup>Entre los muchos críticos que se han ocupado del trabajo de Espaliú quisiéramos también destacar los artículos de F. Calvo Serraller, Dan Cameron, Borja Casani, V. Combalía, J.M. Costa, J.A. Chacón, J.R. Danvila, Miguel Fernández Cid, Deborah Gimelson, Fernando Huici, Fietta Jarque, Miguel Lorenci, Vicente Molina Foix, Mieria Sentis, Gran Simon, M.C. Uberquoi y Mar Zabalbeascoa.

<sup>474</sup>Juan Vicente Aliaga: comisario de la única exposición retrospectiva "Pepe Espaliú: 1986-1993" en Sevilla (1994) y anteriormente de "Pulsión" (1991) -junto a Wilding y L. Bougeois- en la Fundación La Caixa de Barcelona.

Ha publicado diversos artículos como:

- "Háblame, cuerpo", en Acción Paralela, op. cit. págs. 29-69.

- "Pepe Espaliú: Le corps insaisissable", en Art Press nº150, septiembre de 1990, págs. 43-45.

- "La arquitectura del deseo: A vueltas con la obra de Pepe Espaliú", en Bajo Vientre, op. cit. págs. 145-155. Una versión anterior se puede encontrar en el catálogo de la exposición realizada en el Museo de Arte contemporáneo de Barcelona.

- "De máscaras y certezas. En torno a la representación de la homosexualidad en la obra de Pepe Espaliú", en Conciencia de un singular deseo, op. cit. págs. 283-300.

- "Risc, desafinament i compulsió sexual. Una lectura gai de l'obra de Pepe Espaliú", en Manel Clot

Searle<sup>478</sup> y A.L. Pérez Villén<sup>479</sup>.

Para Aliaga -al igual que para el resto de críticos que nos ocupa- la obra de Espaliú apunta a múltiples direcciones. Este hecho ha provocado una dispersión temática que para nosotros fue necesario a la hora de plantear un acceso a su discurso.

Pero Aliaga -junto a J.L. Brea, S. Morgan o Clot- opina que aún constituyéndose en la dispersión siempre ronda un mismo asunto. Éste bien podría ser la definición del sujeto escindido<sup>480</sup>, *"una aproximación a lo medular del sujeto en donde éste se revela como doloroso anudamiento de deseo y falsía, de lenguaje y*

---

(Ed): *Una vida d'artista (Els mestres silenciosos)*, Diputación de Barcelona, 1998. págs. 9-25.

-Entrevista a Pepe Espaliú editada en *La creación artística como cuestionamiento*, op. cit.

Cabría destacar a su vez los textos publicados en los catálogos de las exposiciones realizadas en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1997), Sonsbeek'93, "Dynamiques et Interrogations" (1987), y la individual de la galería La Máquina Española en 1987.

Para obtener más información sobre diversos artículos de Aliaga ver bibliografía.

<sup>475</sup>José Luis Brea: comisario de diversas exposiciones colectivas en las que participó Espaliú. Entre ellas "Los últimos días" (1992) y "Antes y después del entusiasmo" (1987).

Entre las muchas referencias hechas en sus trabajos, destacamos el artículo "Sida: El cuerpo inorgánico" en *Acción Paralela*, op. cit. págs. 105-118.

<sup>476</sup>Manel Clot: comisario de "Historia Natural. El doble Hermético" (1992).

Entre sus escritos resaltaríamos los textos publicados en los catálogos del X Salón de los 16 de 1991, el texto de la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, o el de Edge'92.

Así como el artículo "Santos, rostros e incisões" en *Arte Ibérica*, Portugal, enero-febrero, 1997. )

<sup>477</sup>Stuard Morgan: autor de los textos publicados en los catálogos de la exposición en *La Máquina Española* (1988), Sonsbeek'93 y "Rites of passage" (1995).

<sup>478</sup>Adrian Searle: comisario de la exposición realizada en el Institute of Contemporary Art ICA, Londres (1994) y "Promesas, Promesas" (1989). Autor de "La pérdida de Pepe Espaliú", en *Acción Paralela*, op. cit. págs. 71-85.

<sup>479</sup>Ángel Luis Pérez Villén: autor de "La realidad y el deseo", en *Lápiz* n° 98, op. cit. págs. 50-59 y *Córdoba arte contemporáneo. 1957-1990*. Universidad de Córdoba, Grupo de Investigación Tiedpaan y Consejo de Estudiantes. Facultad de Filosofía y Letras, Córdoba, 1991.

Destacar también el exhaustivo seguimiento desde los comienzos de Espaliú en la experiencia artística reflejado en diversos artículos recopilados en la bibliografía.

<sup>480</sup>Ver J.V. Aliaga "Háblame, cuerpo", op. cit. pág. 29.

*simulación*<sup>481</sup> para Brea, *"un intento por alcanzar un sistema de conocimiento del ser"*<sup>482</sup> para M. Clot, o un problema en torno a la identidad, donde la enfermedad y la muerte están presentes, para S. Morgan.

Por ello, una de las aportaciones más importantes que estos críticos han realizado al discurso de Espaliú -aunque ello no signifique que en verdad no existiese-, uno de los aspectos más destacados no es tanto a nivel temático -que en casi todos coincide en una concienzuda búsqueda de identidad-, sino en cuanto a la concepción panorámica y global de su discurso.

Unas propuestas plurales y dispersas -pero perfectamente entrelazadas- que han dado como resultado un proyecto que posee una coherencia discursiva definida en la dispersión de los puntos de mira. Cubista cabría decir, si no fuese por que aún así sus posibilidades interpretativas mermarían. Un discurso artístico fraguado y reunificado bajo la ubicuidad de un sentimiento permanentemente ocultado, que sólo queda insinuado a través de distintas temáticas que lo atraviesan. Una producción definida por el derrumbamiento de los límites entre arte y vida, entre los distintos lenguajes, y entre las diferentes temáticas.

Pero sobre todo es interesante observar también algunas de las influencias que estos críticos han introducido, ya que algunas de las directrices que veremos han venido a configurar parte de nuestro recorrido.

a) En las lecturas realizadas por Juan Vicente Aliaga, podemos fácilmente observar dos directrices. Por un lado valoran y reflexionan en torno a la concepción del sujeto: atendiendo a lo corporal, su fragmentación, la visión de la pulsión sexual

---

<sup>481</sup>José L. Brea, catálogo *Los últimos días*, op. cit. pág. 113.

<sup>482</sup>Ver al respecto el texto de M. Clot de la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, op. cit.

asociada al fluir del deseo y a la pulsión de muerte<sup>483</sup>, la presencia de la enfermedad, y la consecuente concepción corporal, la nostalgia del amado o la construcción quebradiza de la identidad. En general su visión del trabajo de Espaliú gira sobre un mismo sentimiento: un sujeto en constante debate y definición.

Pero por otro lado nos presenta el discurso de Espaliú insistiendo -sobre todo en los últimos años- en la temática homosexual dentro de su trabajo: el posicionamiento político ante ello y el problema del acceso a la identidad. Aliaga deja entrever siempre resonancias homoeróticas en sus obras y es quizás el crítico que más incide en los mecanismos de ocultación utilizados -y asociados a esta temática- por Espaliú.

Dentro de la primera directriz, la obra de Espaliú se presenta según Aliaga atravesada por tres recorridos: *"El simbolismo de la circularidad y el deseo, la reflexión sobre la dimensión social de la enfermedad y la desposesión física y espiritual; finalmente, el análisis de los mecanismos de ocultación y de identidad que gobiernan el cuerpo"*<sup>484</sup>.

Tres vías que Aliaga somete a revisión empeñando la pluralidad en la lectura de su discurso. Pero debido quizás a la descentralización temática de la que es presa la obra de Espaliú, estas vías vienen a confluír bajo una similar apariencia.

En cuanto a la segunda directriz, Aliaga ha centrado parte de su visión -sobre todos en los trabajos últimos- en la condición homosexual de Espaliú llegando a presentarse como una de las claves más importantes en sus interpretaciones. Las referencias al dolor y al placer (agujas y clavos, la aparición del cuero), la presencia del sadomasoquismo como práctica extrema, la pulsión escurridiza, el deseo no

---

<sup>483</sup>Ver J.V. Aliaga "Pepe Espaliú. Le corps insaisissable", op. cit. pág. 44.

<sup>484</sup>Ver J.V. Aliaga, "Háblame, cuerpo", op. cit. pág. 30.



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART  
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS  
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a  
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

asociada al fluir del deseo y a la pulsión de muerte<sup>483</sup>, la presencia de la enfermedad, y la consecuente concepción corporal, la nostalgia del amado o la construcción quebradiza de la identidad. En general su visión del trabajo de Espaliú gira sobre un mismo sentimiento: un sujeto en constante debate y definición.

Pero por otro lado nos presenta el discurso de Espaliú insistiendo -sobre todo en los últimos años- en la temática homosexual dentro de su trabajo: el posicionamiento político ante ello y el problema del acceso a la identidad. Aliaga deja entrever siempre resonancias homoeróticas en sus obras y es quizás el crítico que más incide en los mecanismos de ocultación utilizados -y asociados a esta temática- por Espaliú.

Dentro de la primera directriz, la obra de Espaliú se presenta según Aliaga atravesada por tres recorridos: *"El simbolismo de la circularidad y el deseo, la reflexión sobre la dimensión social de la enfermedad y la desposesión física y espiritual; finalmente, el análisis de los mecanismos de ocultación y de identidad que gobiernan el cuerpo"*<sup>484</sup>.

Tres vías que Aliaga somete a revisión empeñando la pluralidad en la lectura de su discurso. Pero debido quizás a la descentralización temática de la que es presa la obra de Espaliú, estas vías vienen a confluir bajo una similar apariencia.

En cuanto a la segunda directriz, Aliaga ha centrado parte de su visión -sobre todos en los trabajos últimos- en la condición homosexual de Espaliú llegando a presentarse como una de las claves más importantes en sus interpretaciones. Las referencias al dolor y al placer (agujas y clavos, la aparición del cuero), la presencia del sadomasoquismo como práctica extrema, la pulsión escurridiza, el deseo no

---

<sup>483</sup>Ver J.V. Aliaga "Pepe Espaliú. Le corps insaisissable", op. cit. pág. 44.

<sup>484</sup>Ver J.V. Aliaga, "Háblame, cuerpo", op. cit. pág. 30.



satisfecho y homoerótico, la identidad reprimida y ocultada bajo todo un repertorio de objetos (máscaras, caparazones y velos), la manifestación pública de su condición, los fluidos corporales, la presencia de lugares marginales y apartados (bosques, meaderos, cines, cárceles), las alusiones a J. Genet, Ocaña, Ventura Pons, etc. En definitiva todo un repertorio de emblemas homosexuales que queda desvelado en los textos de Aliaga.

b) Por su parte José Luis Brea realiza una de las lecturas más globales desde nuestro punto de vista. En ellas parece enfatizar la estrategia de cuestionamiento seguida por Espaliú ante la presencia de la enfermedad -como demuestra sobre todo los artículos anteriormente citados-.

La postura adoptada -producida por la presencia de la muerte- se materializa en una urgente vuelta e inserción en lo real, que le devuelve el sentido perdido a su hacer como artista. Este hecho le posibilita un enfrentamiento directo con la concepción corporal y -en consecuencia- con una ideología impuesta, cuyo fin era la estabilidad de lo orgánico y la sustentación del sujeto. Ya que toda enfermedad y toda concepción corporal, es un acontecimiento social y cultural perteneciente al orden de lo simbólico.

El posicionamiento artístico de Espaliú -que evidencia una ruptura en los lazos sociales- queda caracterizado por ser un verdadero dispositivo político de acción directa. Sus propuestas denuncian a su vez la insuficiencia del arte reducido a un repertorio inocuo de las formas y sus variaciones, cuya insuficiencia para dotar de sentido queda arrinconada como forma depotenciada del pensamiento, siendo desplazada a una extraterritorialidad inefectiva<sup>485</sup>, a favor de su capacidad reflexiva y analítica.

Sus obras están alejadas de la atemporalidad tradicional, fijadas y definidas en

---

<sup>485</sup>Ver al respecto el texto de la exposición *Los últimos días*, op. cit.

un momento preciso, en un tiempo presente, en los últimos días. Su discurso es estrictamente moral, definido por la brutalidad de su mirada sobre sí mismo<sup>486</sup>.

Por ello, las reflexiones de Espaliú son consideradas por J.L.Brea como ejemplo clave de la expansión de la escultura en las últimas décadas en nuestro país; siguiendo -lo que más arriba mencionamos- un impulso utópico-crítico que intenta transformar el orden de lo real, aumentando el grado de igualdad y libertad del que disfruta el conjunto de los hombres.

Un impulso que lo sitúa a él mismo como símbolo entregado al efectuarse de la conciencia en comunidad y en el que la tarea de la escultura no es otro que el de procurar destino y reconocimiento del ser en el ejercicio de su libertad<sup>487</sup>.

c) En las obras de Manel Clot destaca sobre todo la íntima conexión existente entre el desarrollo artístico hacia terrenos formales más complejos y entre la reflexión existencial en torno a la identidad del sujeto. Una vinculación en la que los márgenes entre ambos campos quedan diluidos -ante la fusión arte y vida- y donde ideas y medios quedan totalmente identificados.

Para M. Clot el discurso de Espaliú reflexiona en torno a la identidad humana, quedando definido como un sistema de conocimiento de uno mismo y de los demás, más allá de todo límite corporal, en su existir desgarrador en el mundo y en su relación escindida con el otro<sup>488</sup>.

Todo ello a través de unas propuestas que diluyen, no sólo los límites entre las diferentes disciplinas, sino que favorece una expansión formal -insinuada someramente

---

<sup>486</sup>Ver catálogo de *Los últimos días*, op. cit. págs. 112-113.

<sup>487</sup>Ver José L. Brea "Ornamento y Utopía", op. cit. pág. 28.

<sup>488</sup>Ver texto del catálogo de la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, op. cit.

por J.L. Brea- en la que los lenguajes entran en relación entre sí mismos y con su entorno, quedando justificadas como objeto de reflexión incluso las propias visicitudes del creador<sup>489</sup>.

Ello contribuye a la aparición de un discurso tremendamente individual cuyo destino es lo social. Un discurso de marcada capacidad alegórica, donde la obra es considerada como doble del artista, éste como reflejo de lo social, y la obra -por tanto- como una apelación a lo público -en cuanto que social-.

d) Para Adrian Searle el trabajo de Espaliú destaca por ser producto de la implacable e intensa autobúsqueda, que *"tiene a la identidad y a la condición mortal como su principal, y quizás único, tema"*<sup>490</sup>. Una temática ubicua y resultado de la reflexión sobre *"qué significa ser un cuerpo, una máquina deseante, ser una conciencia en un cuerpo y un cuerpo en el mundo"*<sup>491</sup>. Estos tres aspectos: el cuerpo (roto y dividido, orgánico y virtual, pulsional y enfermo, privado y social); el deseo (insatisfecho, incontrolable y producto de una pérdida); y lo social (toma de conciencia de las imposiciones ideológicas y morales que se opone al cuerpo y al deseo), son los hilos que según Searle atravesarían -por medio de desplazamientos y solapamientos- un discurso sobre la imposibilidad de identificación ante la presunción de la muerte.

e) Quizás las aportaciones más importantes que debemos resaltar de las lecturas realizadas por Stuart Morgan de la obra de Espaliú son de nuevo: una búsqueda de la identidad que se debate entre las pulsiones y las confusiones sexuales, trayendo como consecuencia no una fijación, sino una constante alteración y multiplicación identificatoria. Esto le llevará a un proceso compulsivo, en el que la experiencia

---

<sup>489</sup>Ver al respecto el texto del catálogo de la exposición **Historia Natural. El doble hermético**, op. cit.

<sup>490</sup>Ver Adrian Searle, "La pérdida de Pepe Espaliú", op. cit. pág. 72.

<sup>491</sup>Ibidem. pág. 72.

artística se presenta como el territorio o zona predilecta donde mostrar la pérdida, la falta y -en definitiva- el deseo.

A este proceso compulsivo de indagación y rastreo por las marañas de la identidad, Stuard Morgan parece añadirle una nueva significación -que nos atreveríamos a decir compartida por Stuard Gordon<sup>492</sup>- en la que se resaltaría su aspecto ritual.

Un ritual en cuanto al modo de proceder siguiendo un orden que se repite de manera invariable; como si de un intento de transformación espiritual se tratase. Un enfoque en el que destacaría también el componente fetichista de los objetos producidos de la exploración del inconsciente.

La obra de Espaliú -tremendamente codificada- para S. Morgan adopta tintes de ruegos e invocaciones, como si de un ceremonial de paso se tratara, producto de unos momentos individuales significativos, con miras a ser reconocidos y compartidos en la colectividad.

f) El verdadero interés de la lectura que Ángel Luis Pérez Villén nos propone, reside en ser la visión más panorámica de las propuestas de Espaliú. Sus artículos atienden a toda su producción, recordándonos continuamente sus comienzos a finales de los años setenta.

Reafirmando que la obra de Espaliú versa sobre la búsqueda de una identidad que se ha vivido desdoblada<sup>493</sup>, Pérez Villén se aleja de algunos de los posicionamientos anteriores.

---

<sup>492</sup>Comisario de la exposición *Rites of passage*. Art for the End of the Century. Ed. Tate Gallery, London, 1995.

<sup>493</sup>Ver "La realidad y el deseo", op. cit. pág. 58.

Al destacar sobre todo la producción de mediados de los ochenta, Pérez Villén hace hincapié en una diferenciación de los planteamientos trabajados en estos años con respecto a los desarrollados tras la aparición del sida. Desde la presencia de la enfermedad, la implicación social o la relación arte-vida, son aspectos que han dotado a la obra de Espaliú de una lectura que antes carecía.

Para Pérez Villén en el discurso de Espaliú es apreciable claras diferencias entre distintos tramos, considerando la obra última producto de una lenta evolución, que pasó de caracterizarse por la desinhibición y la euforia de sus comienzos a quedar definida por juegos de simulación y de ocultación.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espalió.

### 3. LA SITUACIÓN ESPAÑOLA.

Si tratamos de seguir nuestros propios planteamientos metodológicos y retomamos la concepción rizomática de la obra -compuesta por un número ilimitado de líneas derivadas de la lectura del receptor-, podríamos establecer dos tipos de recorridos en el trabajo de Espaliú.

Un recorrido implosivo -que sería aquel que trata de reflexionar sobre el discurso de Espaliú intentando acceder a su núcleo significativo; mostrando los nexos de unión- y otro recorrido expansivo -que partiendo de las propuestas de Espaliú trataría de establecer ligamentos que lo ubiquen en un contexto determinado-.

Hasta ahora hemos podido descifrar gran parte del sentido de sus propuestas partiendo de la concepción corporal y de la significación de la enfermedad en su obra. En este nuevo apartado trataremos de situar su discurso dentro del panorama artístico español, para definirlo en relación a otros autores y propuestas distintas.

Podremos así observar como muchas de las características presentes en su discurso o bien son compartidas por otros autores o bien son la interpretación individual de un sentimiento común. Con ello podremos enraizar las propuestas de Espaliú con una situación histórica (social, política y artística) concreta, que nos aportará nuevas claves para un mayor y más amplio entendimiento.

El principal objetivo de este apartado es tratar de mostrar cómo la diversidad significativa, la pluralidad temática, la multiplicidad de medios, la falta de linealidad

o sentido evolucionista propuesto, etc., junto a la presencia del anacronismo<sup>494</sup>, del eclecticismo o del apropiacionismo -que encontramos en Espaliú- son en parte características propiciadas por una situación histórica muy determinada.

De este modo el contexto posibilita y establece determinadas reacciones; aunque con ello no se llegue a explicar el sentido último de la obra -trabajo realizado en los apartados anteriores- si nos facilitará una comprensión de muchos de los caminos seguidos por Espaliú. Aunque muchas de las características que definieron este momento es ahora cuando se comienzan a entrever, la falta de distancia temporal dificulta aún la posibilidad de atender a muchas otras circunstancias que sólo con el tiempo observaremos.

Si ya de por sí resulta dificultoso introducirnos a estudiar este período -debido a la diversidad de posicionamientos que en esta época conviven- más se acentúa la dificultad si entendemos la corta distancia que nos separa de esta situación que -aún con características propias- responderá en parte a un sentir general de todo occidente.

---

<sup>494</sup> Al decir anacrónico, queremos expresar la falta de prejuicio al hecho de unir y mezclar diversos tendencias, artistas o discursos, de los que se saben que pertenecen a épocas, movimientos o intenciones diferentes o enfrentadas.



### 3.1 EL CONTEXTO ESPAÑOL: CONFUSIÓN Y DIVERSIDAD.

*"Aunque son muchos los acontecimientos políticos, sociales y económicos que intervienen en una obra, sólo la acción por parte de un individuo los cataliza.[...] La historia sólo nos proporciona el puro dato, sin que por eso explique el porqué de la obra".*

U.Eco<sup>495</sup>

Hablar del transcurso de las últimas décadas en el panorama artístico español resulta bastante complejo al tener en cuenta la gran cantidad de propuestas que se realizaron, los numerosos autores que aparecieron en esta época y -sobre todo- la amplia difusión que se le concedió por parte del Estado.

Todo ello nos hace temer el dejar sin mencionar algún nombre, alguna exposición o una característica propia de un determinado grupo de artistas regionales. Para intentar evitar equívocos -y por que en realidad lo que necesitamos es revisar un panorama en el que situar y enraizar las propuestas de nuestro autor para así comprender ciertos aspectos mejor- quisiéramos presentar el horizonte artístico español desde una visión bastante personal: mostrando las posturas, los cambios y los caminos seguidos -de forma general- y reteniéndonos más en concreto a aquellas características que nos ayuden a entender la trayectoria de Espaliú.

Unos rasgos que en general fueron compartidos por muchos otros artistas, no sólo ya por aquellos que como él formarían el grupo de artistas sevillanos -o aquellos otros vinculados a la revista *Figura*-, sino por la mayoría de jóvenes que a partir de la entrada de la democracia comienzan a trabajar y -en consecuencia- a sonar en el ámbito nacional e internacional.

---

<sup>495</sup>U. Eco en *Obra abierta*, op. cit. págs. 41-44.

Un recorrido analítico por las corrientes principales y por los autores más destacados que necesitará de bastantes matizaciones y alusiones -para al menos vislumbrar la complejidad de este momento histórico en el estado español-, intentando evitar caer justamente en una de las características propias de estos años: la creación de listas de nombres sin conexión alguna.

Desde finales de la década de los setenta hasta entrados los años noventa, España ha vivido un giro decisivo en todos sus ámbitos. En principio ni siquiera el término giro designará claramente la metamorfosis que externamente se observaría. Pues más que hablar de un cambio de dirección, lo que se produjo fue el afloramiento de muchos de los intereses y de las intenciones hasta ahora ocultados.

Al entender que asistimos en estos años a una evidenciación de actitudes calladas y tapadas, no resultará extraño decir que este acontecimiento no fue ni tan inesperado ni tan improvisado como en algunas ocasiones se ha dejado entrever.

Aunque en apariencia esta alteración se caracterizó -sobre todo- por un ritmo vertiginoso y por una denotada ansiedad por situarse lo antes posible a la altura del ámbito internacional, si lográsemos introducirnos en muchas de las vías que en estos años afloran a la luz internacional, nos encontraríamos que la elaboración de estos caminos responden -en parte- a unas necesidades anteriores al propio cambio y que algunas de las directrices existieron antes de la apertura al mundo.

Algunas de las causas que propiciaron esta situación responderían también al propio desarrollo de las necesidades artísticas, aunque fuera el hecho de desvelar y de evidenciar de forma tan tajante lo que produjo una sensación de novedad y transformación en las posturas.

Por ello entendemos que es cierto que el impulso y la rapidez con la que afloran estas posturas -unidas a las inquietudes internacionales actuales y junto a la

vertiginosa revisión a la que se somete las posturas artísticas anteriores- favorecerá la creación de una imagen de giro decisivo, acentuado por los cambios sociales, políticos y económicos -resultado de la sucesión de una dictadura a una democracia-.

El paso de una situación a otra se convirtió de este modo casi en prueba de resistencia para un país carente de todo tipo de infraestructuras e incapaz -en un comienzo- de asimilar la amplitud de estos cambios.

Un país que intentaría alcanzar la madurez -tanto democrática como artística- mediante la construcción de una nueva imagen no sólo de cara al exterior, sino buscando la autocrédibilidad nacional en toda su extensión. Tanto es así, que esta búsqueda de credibilidad impregnará cada una de las manifestaciones que se producirán, e incluso a no pocos de los personajes que marcarían esta etapa.

El talante de muchos de los proyectos llevados a cabo dentro del ámbito artístico quedará definido por el afán de mostrar y de evidenciar al mundo el simulacro de un país renovado, renacido y capaz de situarse en la esfera internacional en un breve espacio de tiempo; un país con fuerza suficiente para combinar la existencia de una tortuosa historia política con una nueva idea de estado democrático y una larga tradición artística con la apertura a las nuevas tendencias internacionales; un país capaz de soportar la convivencia de diferentes generaciones e ideales opuestos.

En el intento por construir una nueva imagen de Estado, el ámbito cultural -y más en concreto el artístico- se presentará como uno de los campos más idóneos para esta tarea. Un terreno -nos referimos al artístico- que se definía por la carencia de un público -de una burguesía- capaz de garantizar el mercado y la continuación del auge primigenio y que hasta entonces sólo se había localizado en una minoría de tipo nacionalista, y por la ausencia de unos canales mínimos de difusión y canalización de la producción artística, que se presentaban bastante débiles para asimilar la tan celebrada y acelerada metamorfosis.

Todo ello dará como resultado una sensación de vértigo y de no pertenencia a ningún lugar, y propiciará una mezcla entre los productos de importación y la recuperación de los fuertes prototipos españoles y castizos que se fundieron con las nuevas experiencias artísticas -como las performaces-, llegando tanto a la negación de las propias raíces como a una mezcla entre estos antecedentes y las tendencias internacionales históricas y actuales. Un extraño postmodernismo que se tradujo en intentar vivir en pocos años lo que en otros países se realizó en varias décadas anteriores<sup>496</sup>.

Quizás uno de los mejores ejemplos de esta mezcla indiscriminada será el grupo de artistas sevillanos -entre los que se encontraba Espaliú-, en el que un fuerte dominio de Kistch definirá la mayoría de sus propuestas.

Toda esta combinación y superposición de ideales, recuerdos y nuevos intereses, favorecerá el surgimiento de un sentimiento de orfandad entre los coetáneos, mitad cierto y mitad infundado. Incierto no sólo por que nuestra propia tradición contradiría este sentimiento, sino porque el aluvión de tendencias favorecerá un pronto encuentro e identificación con otras posturas. Pero real al ser justamente esta diversidad la que contribuyó a una confusión general, en la que las propias raíces nacionales quedarán indefinidas y confundidas con las nuevas demandas internacionales.

Sírvanos como reflejo de este sentimiento las declaraciones de G. Paneque: *"La revista [Figura] nació para promocionar los movimientos que había en un momento en que pesaban las grandes figuras españolas, siempre pesada, siempre mirándose el*

---

<sup>496</sup>Ver *Identidad y Diferencia*, op. cit. pág. 56.

*ombliigo [...] Tratando problemas formales que ya están, resueltos y muy trillados*<sup>497</sup>.

Será el deseo por crear una nueva imagen de cara al exterior -sin atender verdaderamente a las necesidades propias del país y sin cuidar el nacimiento de una infraestructura sólida que no sólo soportara esta avalancha, sino que sirviera de criba- lo que produjo un terremoto en los cimientos del arte español. Una sacudida que derivaría en la aparición de un sentimiento de nomadismo, debido a la veloz apertura de las fronteras que favorecería la entrada de influencias por doquier.

Derrumbadas todo tipo de barreras, el sentimiento nómada se traduciría en continuos desplazamientos temporales y espaciales. Los jóvenes artistas se trasladan a París, Londres, New York, etc.; se apropian de las vanguardias históricas y de las nuevas tendencias actuales italianas, inglesas o alemanas -sin distinción alguna- contribuyendo a la creación de un palimpsesto cultural característico de esta época.

Si a la propia situación creada en España se le añade las nuevas preferencias internacionales -dominadas sobre todo por el eclecticismo, la falta de valores e ideales, etc.- podremos ir extrayendo algunas pinceladas de la condición resultante.

### 3.1.1. Algunos rasgos generales.

Hasta finales de los ochenta y comienzos de los noventa -período donde los planteamientos parecen estabilizarse, los intereses diferenciarse y la euforia serenarse-, a rasgos generales podríamos decir que algunas de las peculiaridades más sobresalientes del panorama artístico nacional fueron:

---

<sup>497</sup>Guillermo Paneque en "Guillermo Paneque: Mi metodología lo es de apropiación, de ladrón o de robo...", de José Manuel Costa, ABC de Sevilla, Martes, 5 de Mayo de 1987.

Una convivencia generacional, sin tener en cuenta la gran cantidad de exiliados que la dictadura dejó tras de sí. El entendimiento y la supervivencia entre diversas posturas individualistas. Posicionamientos bastante diferentes y distanciados por motivos no sólo generacionales, que evidenciarían las antagónicas circunstancias históricas, características económicas y sociales radicalmente opuestas.

Individualidades que en ocasiones engrosaron listas de exposiciones bajo el título de nuevas generaciones, que ante todo llamarán la atención por el gran número de participantes seleccionados.

Nuevas generaciones sin otra conexión entre ellos -en la mayoría de las ocasiones- que la de ser españoles; cuando en realidad abarcaban artistas tan dispares como un F. García Sevilla junto a M. Barceló, y sin tener en cuenta las propuestas de cada artista ni la trayectoria anterior al cambio, como ocurrió en el caso de otros tantos artistas que como Pérez Villalta, Pérez Mínguez, Alcolea, M. Quejido, Carlos Franco, Herminio Molero, o A. Muntadas, con sus trabajos en video, etc., que ya venían trabajando algunos años antes.

El intento por unificar posturas tan diferentes bajo una misma apariencia en nada favoreció la verdadera riqueza del panorama español. En cierta medida mermó y confundió intereses, creando un pastiche cultural que parecía adueñarse de las muestras realizadas en estos años.

A todo esto habría que sumarle la falta de instrumentalización como consecuencia de la anterior política artística seguida. Una carencia de redes que se enfrentaría a un acelerado ritmo en propuestas y en cambios y una ausencia de estructuras críticas que sirvieran de referencia, de guía y medidor, que otorgaran cierta coherencia a los proyectos nacionales.

Una urgencia en la asimilación de la información que llevaría -en algunos

casos- a realizar unas revisiones rapidísimas sin tiempo real para la maduración de las tendencias internacionales, que la mayoría de las veces eran poco conocidas en España. Junto a una situación de debilidad de la sociedad cuyo estatus hubo que improvisar rápidamente -o mejor dicho inventar- para con ello lograr una falsa imagen.

Podríamos decir que existió en cierta medida una confluencia entre las líneas artísticas españolas y las extranjeras. La coincidencia parcial y externa de los propios intereses e inquietudes nacionales con las nuevas propuestas internacionales, llevaría a España a introducirse rápidamente en el circuito internacional. Pero a su vez ésta será una de las causas de que cuando el interés y el auge por la pintura, la figuración, el neo-expresionismo, etc. desaparezca, muchos de los artistas que trabajan bajo estos parámetros -a los que accedieron por su propio desarrollo- y que habían encontrado un respaldo en el exterior, pasen al olvido.

España se definirá por ser un país de fuertes contrastes, donde la aparición de la conciencia europeísta e internacional convivirá con la supervivencia de los nacionalismos (catalán, gallego o vasco) y cierto sentimiento regionalista en auge, incrementados más aún por el surgimiento de las autonomías.

Un sentimiento de cosmopolitismo expresado en el deseo de conocer las tendencias exteriores, de equipararse al resto de países, por los innumerables viajes al extranjero y por la ausencia de miedo a emigrar -hecho que se opone con el exilio sufrido por algunos, años atrás-. Esto contrastará con la continua revisión que de la propia tradición se hace<sup>498</sup>, con el afianzamiento de las raíces locales y regionales y con la sujeción -que muchos de los artistas parecían tener- a la tradición formal.

Dejarse influir por lo externo sin llegar a olvidar la propia tradición -siempre

---

<sup>498</sup>Revisiones de Oteiza y Chillida en los escultores vascos; de Rauschenberg y Nevelson en José Abad; De Miró y J. Ponç en G. Sevilla; del Barroco español en Delgado; de Murillo y Valdés Leal en Villalta; de Picabia en las primeras obras de Espaliú, etc.

en continua estrategia revisionista- se opondrá también con el deseo de diferenciación entre los propios artistas nacionales y el resto de países. La imperiosa necesidad que se observa en algunas propuestas de encontrar una cohesión mínima entre los artistas presentados también rebatirá la defensa del individualismo que desde estas organizaciones se demanda.

Pero en realidad esta yuxtaposición es general en el resto de Occidente, ya que *"la postmodernidad de los años 80 actúa en un campo de tensiones entre tradición e innovación, conservación y renovación, cultura de masas y cultura elevada; pero ya no se prefiere, automáticamente, el segundo término de cada caso son respecto al primero"*<sup>499</sup>.

El interés por la situación española comienza a despertar la curiosidad en el resto del mundo. Pero más que interesarse específicamente por el panorama artístico, lo que atrajo la mirada extranjera fue la actitud española de aquellos momentos. La promoción a la que sometió todo lo español -dentro y fuera de las fronteras- tras una larga época en la que las relaciones con el exterior por parte del gobierno de la dictadura estuvieron rotas -y donde los españoles habían sido excluidos de los circuitos culturales internacionales- despertó la curiosidad por lo español -por la inexistente novela española, por el dudoso cine español<sup>500</sup>, etc-.

Algunos comisarios extranjeros poco tardarían en presentar su visión de la floreciente situación del arte español en los grandes centros artísticos. En ellos de nuevo el interés por la situación española en general llevó a mostrar una mezcla indiscriminada de autores y generaciones que en nada favorecía los discursos que cada

---

<sup>499</sup>Ver *Arte Contemporáneo*, op. cit. pág. 36.

<sup>500</sup>Ver Kevin Power, "Apuntes sobre España", op. cit. págs. 91-93.



autor presentaba<sup>501</sup>.

Desde mediados de los ochenta podremos observar las primeras inclusiones de Espaliú en las muestras representativas del panorama artístico español en diversos certámenes, bien de forma individual, bien de la mano de la galería La Máquina Española.

Ante la falta de un mercado consolidado que fomentara y adquiriera la producción artística, será el Estado junto a algunas instituciones privadas de diversa índole -entre las que cabe destacar la Fundación La Caixa o Juan March- quienes promuevan y patrocinen gran número de actividades y propuestas en el ámbito artístico. A la inversión estatal central habrá que sumarle los recursos de las administraciones autonómicas y locales.

Ello fomentaría el desarrollo de distintos focos, favoreciendo el auge de las periferias<sup>502</sup> frente a la centralización hasta ahora seguida; característica ésta que se

---

<sup>501</sup> Este fue el caso de Margit Rowel (Conservadora del Museo Guggenheim de Nueva York) que realizó "New Images from Spain" (1980) con Teresa Gancedo, Dario Villalva, Antoni Muntanas, Jordi Teixidor junto a Sergi Aguilar, Carmen Calvo, M. Navarro, G. Pérez Villalta y Zush; Jeremy Lewison presentó en Cambridge, Reino Unido, "New Spanish Figuration" (1982) con L. Gordillo, Villalta, Chema Cobo y Costus [mientras que en Documenta VII de este mismo año aparecería M. Barceló como el único representante]; en 1983, Bo Sarnstedt y E. Haglund, presentaron en Suecia y Noruega "Spansk Egen-Art"; Ramón Tio Bellido comisario "Art Espagnol Actual" en Francia con Barceló, Broto, Campano, Delgado, G. Sevilla, Grau, M. Navarro, Villalta, Quijido, Sicilia, Solano, etc.; en 1984 y 1985 Donald Sultan mostró en el Artists Space de New York, "5 Spanish artists" con M. Lamas, Barceló, Sicilia, G. Sevilla y M.A. Campano. En 1987 aparecería "Dinamiques et Interrogations" dentro de la macro exposición "Cinco siglos de arte español" que durante algunos meses ocuparon los espacios parisinos. Esta propuesta -comisariada por Suzanne Pagé- venía a simbolizar el estado actual del arte en España tras las muestras dedicadas al arte español desde el siglo XVI, pasando por El Greco y Picasso, o la situación de los años setenta -con Gordillo, F. García Sevilla. En esta ocasión el grupo sevillano -compuesto por Agredano, Cabrera, Paneque y Espaliú- absorberían el protagonismo junto a Badiola, Irazu, Carlos Savater, J. Muñoz, S. Solano, C. Iglesias y Sicilia.

<sup>502</sup> Sírvanos de ejemplo para el caso español "Atlántica" de Galicia; "Erakusketa" y "Artistas vascos entre el realismo y la figuración 70-82" del País Vasco; así como "Madrid D.F.", "En el centro", "Otra pintura de Castilla-La Mancha", "Pintores andaluces que viven fuera de Andalucía", "Imaxes dos 80 en Galicia", "Contraportada" de Murcia, Bienal de Oviedo y Pontevedra, Premios de Cáceres, Sevilla, Zaragoza, Valencia, Bilbao, etc., o el surgimiento del grupo sevillano, los escultores vascos, etc. -apoyando la aparición en el panorama artístico de un gran número de artistas hasta ahora desconocidos-.

dio también internacionalmente y en la que destacaría el grupo sevillano.

Pero de igual manera el patrocinio estatal intentará servirse de ello como imagen propagandística. No debemos olvidar que los propósitos principales de la política artística seguida, fueron la consecución de una credibilidad cultural tanto en el ámbito nacional como internacional. Mediante la promoción de un nuevo arte español -que en algunas ocasiones no era sino el desarrollo de discursos que ya venían gestándose en la década anterior- encabezado en la mayoría de las veces por artistas jóvenes. Tanto que muchos de ellos comenzaron a exponer en esta misma década<sup>503</sup>.

En cierta forma fueron utilizados como símbolos de una democracia también joven, que se debatía entre la tradición y las nuevas tendencias, precedidos siempre por un cierto desencanto hacia todo tipo de ideologías.

El auge artístico venía a simbolizar la tan ansiada libertad de pensamiento junto a una supuesta mejora en la calidad de vida en un -también hipotético- público que disfrutaba y adquiría la obra. Algo extraño cuando la mayoría de las actividades estaban patrocinadas por el ministerio y el supuesto público burgués que adquiría la obra brillaba por su ausencia.

### 3.1.2 Efectos de la política artística seguida.

El hecho de servirse del arte como reflejo de la mejora del país produjo el rápido encumbramiento de todos aquellos que lo rodeaban. Además trajo consigo la falsa asociación de artista-famoso-millonario.

Ser artista en la España de los ochenta suponía a los ojos de la sociedad ser

---

<sup>503</sup>El caso de Espaliú será bastante significativo pues pocos meses después de entrar en La Máquina Española comenzará a formar parte de diversas exposiciones internacionales.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

rico, conocido, admirado y ocupar las portadas de las revistas. Máxime cuando aparecieron algunos casos de artistas que en pocos años pasaron del anonimato a la fama internacional<sup>504</sup>.

El estado procuraba simbolizar con estos jóvenes la propia frescura, potencia y energía que ellos mismos pretendían transmitir. La promoción de arte joven, las largas listas de nombres en las que nunca se llegaban a profundizar verdaderamente en cada uno de los discursos de los distintos artistas, venían a representar a toda costa la prueba del cambio.

Y para ello nada mejor que acceder a las revistas internacionales especializadas -como Art in América, Kunstforum, Flash Art o Artforum<sup>505</sup>- que interesados por lo que estaba ocurriendo en España se hicieron eco y escaparate de las intenciones del Estado. Pronto conseguirían que algunos nombres de jóvenes artistas comenzaran a sonar en el extranjero, como si de personajes consagrados se tratase.

Este fue el caso de los escultores vascos, Susana Solano, Juan Muñoz, Barceló, Sicilia, C.Iglesias, Espaliú o Guzmán, entre otros. Hecho que también se produjo en EE.UU. República Federal Alemana, Holanda, Italia o Francia, por citar algunos ejemplos.

*"Casi cualquier joven de 18 años que sea capaz de coger un pincel se verá probablemente reproducido en color, y, paradójicamente, cuanto más lejos esté del centro, mayor número de reproducciones obtendrá. Es una situación preocupante, donde los estandartes no son claros y dominan los intereses políticos a corto*

---

<sup>504</sup>Sírvanos de ejemplo M. Barceló y -por qué no- el propio Pepe Espaliú.

<sup>505</sup>Ver en la bibliografía a modo de ejemplo la presencia de numerosos artículos en estas revistas.

plazo<sup>506</sup>.

Todo ello propició rápidamente las críticas de diferentes estamentos y personajes. Aunque en realidad España se encontraba falta de un fuerte aparato crítico desde el punto de vista artístico -que durante algún tiempo estuvo controlado por los representantes de la exposición "1980", Juan Manuel Bonet y Francisco Rivas- al final las denuncias, más que indicar algunos caminos a seguir y los errores a corregir, se centraron en mostrar el favorecimiento que el Estado otorgaba a ciertas galerías<sup>507</sup>.

La crítica española, lejos de venir a poner en evidencia la falta y necesidad de una fuerte infraestructura teórica, tan sólo manifestó los intereses políticos que bajo determinadas propuestas parecían existir.

Pero esto no significa que los discursos producidos por los artistas mencionados fueran entendidos como un arte político. Todo lo contrario, pues un aire apolítico parecía impregnar la producción de estos años. Y aunque la infraestructura creada estaba bajo unas intenciones politizadas, en nada favoreció el surgimiento de unas propuestas comprometidas socialmente<sup>508</sup>.

---

<sup>506</sup>Kevin Power, "Pintando en el camino hacia Europa", Flash Art, Ed. Española, nº1, Febrero 1988, pág. 50.

<sup>507</sup>Las críticas sólo se centraron en el continuo favorecimiento a unos determinados artistas relacionados con unas pocas galerías; en concreto:

a) Cristina Iglesias, Juan Muñoz, Juan Carlos Savater y José M<sup>a</sup> Sicilia de la galería Marga Paz, Madrid.

b) G. Paneque, P. Espaliú, R. Cardenas, F. Guzmán, P. Cabrera y R. Agredano de la galería La Máquina Española, Sevilla.

c) Juan Uslé, Francisco Leyro, Ferrán Gracia Sevilla, Susana Solano, José Manuel Broto de la galería Montenegro, Madrid.

<sup>508</sup>Quizá aquí cabría señalar la importancia que tuvo años después algunas de las propuestas de Pepe Espaliú. Ante la falta de un arte comprometido, de un arte político -y no queremos decir propagandístico- acciones como "Carrying" serían de las primeras en realizarse en España. Aunque por otro lado no debemos olvidar que la falta de compromiso social también fue una de las características de Espaliú en sus primeros años.

Ya desde la exposición "1960" -presentada por Ángel González García, Juan Manuel Bonet y Francisco Rivas, en la galería de madrileña Juana Mordó- se defendía el arte no politizado, escudándose en la obligatoriedad de la politización, impuesta como exigencia ética durante los cuarenta años de dictadura.

Esta justificación reafirmaría el surgimiento de un sentimiento de frivolidad y "pasotismo" ante los aspectos sociales o políticos. La implicación del artista en problemas actuales tardó en manifestarse en España, máxime cuando los nuevos aires que llegaban del extranjero nos reforzaban a no posicionarnos.

Debemos reconocer que la cantidad de artistas jóvenes que durante toda la década de los ochenta aparecieron -y el poco tiempo en el que consiguieron ser el punto de mira nacional e internacional- no era algo habitual. Sobre todo en un país donde la idea de artista seguía impregnada de matizaciones romanticistas.

Habría que recordar que esta generación de jóvenes -nos referimos a aquellos que comenzaron a trabajar en la mayoría de los casos en la democracia- aparecerá en un momento en el que los grandes ideales se derrumban, la linealidad de la historia se pone en duda, la fe en el progreso está bajo sospecha y la hegemonía de Occidente comienza a tambalearse -al menos en la teoría-. Todo esto traería como consecuencia una cierta dispersión de actitudes, un cierto eclecticismo, una falta de dogmatismo y de prejuicios, etc. Actitudes que venían a ahondar en las características propias de una España que de por sí era una cultura ecléctica, con una convivencia de culturas e influencias, junto al entendimiento generacional. Cada vez se hacía más patente el surgimiento de cierto pastiche cultural, y más específicamente artístico.

Más aún entenderíamos esta situación si sopesamos la gran cantidad de información que en estos años se tendrá, y que dará como resultado unas revisiones en algunos casos bastante superficiales y una gran mezcla de tendencias distintas. A ello habría que sumarle la falta de criterios en un momento ávido de influencias y la

euforia vivida por el primer auge del arte español, que llevará más aún a una pérdida de valores.

Habría también que tener en cuenta -refiriéndonos a las exposiciones realizadas que al fin y al cabo fueron el escaparate al que miraron y al que nos miramos- la inconcreción argumental seguida en las numerosas exposiciones realizadas, la excesiva variación en el contenido, la falta de justificación artística en las selecciones -cuyo nexo de unión podía ser simplemente la pertenencia a una determinada región-, los saltos en la calidad entre unos y otros, el número de participantes -que en algunos casos pasaron de 64 artistas como en "Preliminar" (1983)<sup>509</sup>- etc.

Las características de esta situación favoreció que durante bastante tiempo muchos de los discursos realizados fueran asociados a este aire de apariencia frívola que impregnó estos años. La seriedad de los trabajos quedaba mermada ante la aparente facilidad con la que "supuestamente" se podría exponer. Tanto que -tal y como ocurriera con Espaliú- no se llegará a profundizar en las verdaderas intenciones del autor hasta finales de los ochenta. Momento en el que el entusiasmo fue cediendo

---

<sup>509</sup>De entre la multitud de exposiciones que se dieron en el Estado español entre finales de los setenta y principios de los ochenta, podemos destacar: "En la pintura" Palacio de Cristal; "1980", Galería Juana Mordó; "Madrid D.F.". En 1982 destacamos "Otras figuraciones" -comisariada por María Corral-; "Correspondencias. 5 arquitectos, 5 escultores", Palacio de las Alhajas de Madrid; "Pintura abstracta española. 1960-1970" Fundación Juan March; "II Salón de los 16". En 1983 "Fuera del formato", Madrid; "Atlántica", Novas tendencias de arte galega; "Tendencias en Nueva York" -comisariada por Carmen Gimenez-; "Preliminar: I Bienal Nacional de artes plásticas"; "26 pintores, 13 críticos: panorama de la joven pintura española" en LA Caixa de Pensiones; "En el centro"; En 1984, "La imagen del animal"; "En tres dimensiones"; "Seis escultores"; "Calidoscopio español: Arte joven de los ochenta"; "Punto. Artistas en Madrid"; "I Salón de pintura joven", Ayuntamiento de Madrid. En 1985 "Del arte póvera a 1985"; "La muestra de arte joven"; "El arte visto por los artistas"; "I Muestra de Arte joven del Instituto de la Juventud"; "Cota cero sobre el nivel del mar" -comisariada por K. Power-; VII Bienal Internacional de Arte (Pontevedra); V Bienal nacional de Arte ciudad de Oviedo; I Bienal de Escultura, Murcia y VII Bienal ciudad de Zamora. En 1986, "Actitudes (10 proyectos para jóvenes creadores)" Madrid; "Arte joven y Ciudad", Oviedo; "Extra. Quince propuestas artísticas de intervención en un espacio"; "Arte y medi. Ambiente", Madrid y Gijón; "Una obra para un espacio"; "Actitudes. Diez proyectos de jóvenes creadores"; en 1987, "Confrontaciones"; "Propuesta 89"; "Po(e/li)tical object", Madrid y New York, en 1989, "Madrid, espacio de interferencias" en 1990, y un largo etcétera de exposiciones para 1992.

lugar a un cuestionamiento de los distintos posicionamientos.

En el caso de Espaliú este momento coincidirá con la manifestación pública de su enfermedad. Será en estos momentos cuando en realidad la crítica en general reconocerá en sus obras un valor hasta ahora negado o mitigado por la propia situación en la que se produjo.

### 3.1.3 El auge del panorama artístico.

El desarrollo del arte español no sólo se quedó reducido a la promoción de los nuevos artistas por todo el territorio nacional e internacional. El gobierno intentó crear las bases para que el optimismo que impregnó este primer momento, favoreciera el surgimiento de galerías, centros de arte, certámenes<sup>510</sup>, apoyando la inversión privada y el coleccionismo, propiciando a su vez la realización de diversas exposiciones de gran importancia<sup>511</sup>, etc.

---

<sup>510</sup>Entre los distintos premios, fundaciones o museos debemos destacar: Salón de los 16 en 1981, Premios Nacionales de Artes Plásticas, creados en 1982, Premios Andalucía de Artes Plásticas -otorgado a Espaliú en 1992-, Premio L'Oreal de Pintura en 1985, Talleres de Arte actual en el Circulo de BB.AA. en 1983, Fundación Luis Cernuda Sevilla en 1984, Fundación Antoni Tàpies en 1984, Fundación La Caixa Madrid en 1985, Fundación Espai Poblenu en Barcelona 1989, Fundación Espai Poblenu 1989, Palacio de Sástaga Zaragoza 1985, Centro de Arte Reina Sofía en 1986 -que pronto pasaría a ser Museo Nacional-, Arteleku 1987, Centro de Arte Santa Mónica en 1988, en Palma de Mayorca Palau Solleric en 1986 y Centro de Cultura Sa Nostra en 1989, Centro de Arte Palacio Almuñé de Murcia en 1987, Centro Atlántico de Arte Moderno 1989, Museo de Teruel en 1987, Museo Thyssen Bornemisza, Museo de Teruel 1987, Instituto Valenciano de Arte Moderno 1989, Nave Sotoliva en Santander en 1986, Sala América en Vitoria 1989, Sala Koldo Mitxelena en San Sebastian, Tinglado 2 en Tarragona en 1987, Sala de exposiciones de la Diputación de Huesca en 1987, entre otros.

Sólo en Andalucía pudimos ver la creación de "Aduana" en Cádiz, "Premio Ciudad de Granada", "Pintores para el 92" en Córdoba y Sevilla, "Certamen de Pintura Fundación Luis Cernuda" en 1984 en Sevilla, "Arte Contemporáneo Malagueño" o la "Muestra Andaluza para jóvenes artistas plásticos", "Semana de arte contemporáneo" en Málaga, la Bienal de Arte de Almería, la apertura del Palacio de los Condes de Gabia en 1984 en Granada, Pabellón Mudéjar de Sevilla se abre como espacio expositivo, "Ciudad invadida", Sevilla 1985, "I Muestra de arte andaluz de Vanguardia", organizado por la Diputación de Cádiz en 1986, y un largo etcétera.

<sup>511</sup>Pongamos de ejemplo las producidas en la ciudad de Sevilla: en 1984 "Ocho pintores juntos", "Última hora", "Pintores sevillanos en la calle", de 1985 "Ciudad invadida", "Un palacio dentro de

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

Intentando marcar una clara diferencia con la época franquista -donde las pocas salas que existían estaban dedicadas a un reducido número de artistas nacionales gratos para el régimen- y evidenciando un intento por hacer llegar el arte a toda la población -simbolizando la libertad de pensamiento y de expresión y la mejora en la calidad de vida- se fomentó en primer lugar la aparición de nuevas galerías.

Si hasta 1982 existían algunas galerías como Joan Prats de Barcelona, Seiquer, Juana Mordó y Theo de Madrid o AeLe y algunas importantes desaparecidas a finales de los sesenta como Iolas Velasco, Mun, Bores, Trece; en Fiac (1988) se dieron cita doce galerías españolas: AeLe, Juana Mordó, Theo, Cadaqués, Gamarra, Garrigues, Punto, Edurne -abierta desde 1964-, y por primera vez Miguel Marcos, Soledad Lorenzo, inaugurada en 1986 al igual que La Máquina Española, Carlos Taché y Montenegro, que cerraría este mismo año, como Vijande. Y junto a ellas habría que destacar también la aparición en estos años de Laguada 1979, Palace 1982 o Gaspar.

Éstas servirían de plataforma, no sólo para artistas ya conocidos, sino también para una gran cantidad de nuevos personajes que pronto se convertirían en participantes asiduos de las distintas ferias y muestras internacionales.

En Sevilla pasaron de tener sólo la Galería Juana de Aizpuru a Rafael Ortiz creada en 1984, La Máquina Española 1984, María Genis 1986 y Fausto Velázquez, también de 1986.

El optimismo no sólo se redujo a exposiciones y galerías. Pronto aparecerían nuevos certámenes, premios, centros culturales y salas dependientes de las distintas Diputaciones o Ayuntamientos, junto a lo que debería de haber sido un fiel reflejo de la actividad intelectual del país -aunque no siempre fue así-. Nos referimos a las revistas especializadas en arte (diseño, arquitectura, artes plásticas, etc.), cuya

---

otro", "Andalucía pinturas", "Andalucía puerta de Europa", Certamen de pintura de la Fundación Luis Cernuda y "29/92" en 1986.



perduración vino a demostrar la débil situación en la que se crearon y a la falta de una demanda que las sostuvieran -sin olvidar las continuas subvenciones estatales-.

Entre ellas destacaremos: *Vadar* (creada en 1982 y dirigida por F. Guisasola), *EL Comercial de la Pintura* (entre 1983-84), *Baudes* (1984), *Cyan* (1986), *Balcón* (1988), *Flash Art* Edición española (en 1988), *Arena* (1989), *Kalías* (1989), *La Luna*, *Sur Expres*, *Artics* (en 1983), *Metrónom*, *Fragmentos*, *Creación* (en 1990), *Atlántida* (1991) y algunas que actualmente siguen editándose como *Lápiz* (creada en 1982), *El punto de las artes* (1986), y las aparecidas a finales de los noventa *Acción Paralela*, *Arte y parte*, etc. Será en *Figura* -creada en 1983- donde Espaliú entrará a cooperar como corresponsal en París.

Pero "el deseo de cambio va inevitablemente por delante de los hechos"<sup>512</sup>. Máxime cuando bastantes de los nuevos artistas españoles se nos muestran aún demasiado reacios a grandes cambios y ofreciendo cierta continuidad en la tradición; cuando la improvisación se adquiere como método de trabajo por parte de los distintos organizadores; y cuando la cultura -y el arte en particular- no llega a separarse en ningún momento del estado.

"De hecho, ningún artista español ha conseguido imponerse gracias a este tipo de muestras y, desde luego, tampoco se ha podido aprovechar de la cobertura ideológica que éstas les proporcionaban"<sup>513</sup>, sobre todo porque era la falta de una ideología la que definía estas numerosas exposiciones. Ello nos lleva a volver a decir que los verdaderos discursos de todos los artistas presentados quedaban ocultos bajo la imagen colectiva de la exposición, y sólo al alcanzar el interés y la curiosidad ante la continua aparición en el panorama internacional, se les otorgó la posibilidad de

---

<sup>512</sup>Kevin Power, Rev. *Arena*, op. cit, pág. 91.

<sup>513</sup>Francisco Calvo Serraller, *España medio siglo de Arte de Vanguardia, 1939-1985*. Vol. I y II, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, pág. 109.

mostrar y profundizar en sus propuestas.

Pero si es cierto que ningún artista logró imponerse por su participación en estas muestras, no menos verdadero es que fueron estas exposiciones las que fabricaron el marco necesario para que el público internacional y nacional llegara a interesarse por ellos.

Todo ello propició cierta euforia colectiva, cierto narcicismo compartido y una vitalidad desbordante que se reflejaría en un continuado cambio de posturas, de métodos, de visiones, etc.

Espaliú afirmará: *"Mis referencias son siempre anacrónicas. No tengo demasiadas conexiones con lo que hoy ocurre"*<sup>514</sup>. Y es que en sus obras podremos encontrar alusiones desde Picabia, J. Ponç, Brossa, M. Mariën hasta R. Gober, J. Beuys o L. Bourgeois. Todo un cúmulo de influencias de distintas tendencias que componen un complejo entramado conceptual.

Y no es de extrañar si pensamos el aluvión de exposiciones que en pocos años llegó a España: bien de carácter internacional (Mínimal, Póvera, Constructivismo soviético, expresionismo alemán histórico y actual, abstracción lírica francesa), fondos de grandes colecciones internacionales privadas y públicas (desde el Moma, Eindhoven, Bucheim o Thyssen), bien de los artistas vanguardistas españoles, cuya obra permaneció en silencio durante tanto tiempo.

*"Actualmente, en las artes plásticas se habla mucho de eclecticismo, y algunos osados incluso de nuevo clasicismo. En cuanto al primero estoy de acuerdo: si se encierran muchas ratas en un espacio pequeño, si se ponen muy nerviosas y si se mueven mucho, termina por producirse una papilla de ratas: es el eclecticismo por*

---

<sup>514</sup>Pepe Espaliú, "Negro sobre negro", op. cit. pág. 82.

### 3.1.4 Influencias Internacionales.

España se convertirá en poco tiempo en uno de los lugares obligados dentro del circuito internacional. Las exposiciones dedicadas a artistas extranjeros<sup>516</sup> supusieron un bombardeo de imágenes que saturaría las salas de exposiciones y en consecuencia las mentes ávidas de información. Pero este hecho -y sobre todo con la rapidez con que se produjo- no se tradujo en una eficaz asimilación, y la lluvia de imágenes no garantizó nada más que unas influencias y unas revisiones en muchos casos superficiales.

Dice Rafael Agredano: *"Dejarnos abrir las ventanas para que entre la contaminación artística y dejarnos ser frívolos, eclécticos, dialécticos: que conciliemos el internacionalismo con el localismo, la tradición con la invención"*<sup>517</sup>. Y es que la apertura política de España al exterior supuso la entrada de influencias de diferentes corrientes y tendencias, claramente apreciables.

Varios fueron los centros de origen de las influencias principales. Entre ellos cabría destacar la Transvanguardia Italiana, que vino dada de la mano de Archile Bonito Oliva y del galerista Lucio Amelio. Ésta fue presentada en *"Italia. La Transvanguardia"* en la Fundación La Caixa. Su fuerza radicaba en no ser un modelo

---

<sup>515</sup>Luis Gordillo, ver Antología de escritos y manifiestos. 1955 a 1985, en *Del arte objetual al arte de concepto*, op. cit. pág. 440.

<sup>516</sup>Podríamos destacar -entre otras muchas- la dedicada a Man Ray, al Realismo Norteamericano contemporáneo desde 1960, La pintura expresionista alemana, "American Painting. The eighties. A critical interpretation", todas en 1982, "Italia, La Transvanguardia, Roy Lichtenstein en 1983, M. Duchamp en 1984, J. Beuys en 1985, Max Ernst en 1986, Rothko, Jasper Johns, Klein, M. Pistoletto, y un largo etcétera.

<sup>517</sup>Rafael Agredano, "Tintalux y moralidad", Figura nº 0, 1983.

estético concreto, sino una postura pseudofilosófica muy elaborada, por lo que su imitación parcial sólo lleva al fracaso. Al defender la ambigüedad constante y la superación del miedo a la contradicción, arrojando cierto gusto por el eclecticismo, junto a una ruptura del espíritu de la modernidad; no es de extrañar que estas características rápidamente calaran en el panorama nacional. De este modo Sandro Chia, F. Clemente, E. Cucchi, N. Longobardi, N. De María, M. Paladino, vienen a recuperar -junto a otras tendencias- la aparición la "pintura-pintura", el gusto por el gesto, la originalidad, la instantaneidad y la irrepetibilidad del mismo.

En 1983 en el Palacio de Velázquez se presenta "*Tendencias de Nueva York*", comisariada por Carmen Giménez y con autores como David Salle, Donald Sultan, Susan Rothemberg, Keig Haring, Robert Moskowitz, Malcolm Morley, E. Murray, Peter Saul, etc. En esta muestra, nuevamente se destacará la falta de dogmatismo, la libertad como elección y la falta de prejuicios, con cierta influencia del Pop que contrasta con el rechazo a la reproducción mecánica de la imagen, con las influencias de expresionismo abstracto en unos, y del dadaísmo en otros.

En 1985 llega también de Italia los *Anacronistas* -que se desarrollan paralelamente a la Transvanguardia, comisariados Maurizio Calvesi y Otello Lottini con pintores como: Galliani, Mariani, Di Stasio, mostrando conexiones con algunos artistas españoles como el caso de Pérez Villalta- y de la mano de Germano Celant llegará a Arco en 1985 el arte Póvera.

En "*Origen y visión. Nueva pintura alemana*" -exposición organizada por la Fundación La Caixa y el Ministerio de Cultura- aparecen los nuevos expresionista alemanes. Comisariada por Christos Joachimides presentarán los trabajos de Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Kirkeby, W. Dahn, R. Fetting, J. Immendorff etc., En ellos la pintura de nuevo vuelve a presentarse como el mejor y único lenguaje, caracterizado por una nueva irrupción de la figuración expresionista y un marcado carácter subjetivo.

Si la propia tradición española venía favoreciendo la preferencia de la pintura sobre el resto de los lenguajes artísticos -en parte derivada por la política cultural de la dictadura-, esta decisión se vio reforzada por la entrada de las nuevas tendencias italiana, alemana y norteamericana.

Aunque haya que esperar unos años, pronto calarían entre los artistas españoles las corrientes escultóricas extranjeras, que con fuerza se venían desarrollando en Alemania Federal, Inglaterra o EE.UU. -aunque su influencia no se dejará sentir en todo su esplendor hasta finales de los ochenta, coincidiendo con la decadencia de la pintura-.

La escultura alemana llegará a España con *"Raumbilder cinco escultores en el Reina Sofía"*. Exposición de marcada influencia beuysina, que comenzará a despertar el interés por este personaje. A la influencia ejercida por la escultura alemana habrá que sumarle en 1986, la de los escultores ingleses que llegarán en la exposición *"Entre el Objeto y la Imagen: Escultura Británica contemporánea"*, y la aparición del *Kitsch*, cuyas influencias se dejarán sentir en un comienzo en la pintura y sobre todo en el sur de España -en el grupo de artistas sevillanos (G. Paneque, R. Agredano, etc.)- tras su aparición con Jed Garet, en la Bienal de Venecia de 1985.

Dentro de estas influencias en la década de los ochenta, habría que señalar la importancia que tuvo una exposición como *"El arte y su doble. Panorama del arte en New York"* (1987) a cargo de Dan Cameron. En esta ocasión el arte conceptual volverá a ocupar la atención del artista y de la crítica. En esta exposición ya no hablaremos de un abandono de la pintura en favor de la escultura, sino de la total preferencia por la manipulación de objetos, las fotografías, intervención espacial, las instalaciones, las acciones, etc. en artistas como Ashley Bickerton, Jeff Koons, Meyer Vaisman o Steinbach, entre otros. Éstos encontrarán poco a poco el favorecimiento de los artistas españoles, sobre todo en Cataluña y Madrid.

Si en el trabajo de Espaliú podremos apreciar a finales de los ochenta la introducción del lenguaje escultórico en sus propuestas -abandonando la pintura-, éste estará más en consonancia con esta otra concepción de la experiencia artística que con el tratamiento tradicional.

Estas influencias que rápidamente se dejaron sentir en España, corrían el riesgo de convertirse en un arma de doble filo. Tal cantidad de información -y la celeridad con la que se produjo-, la valoración de la imagen de España en el exterior y el continuo intento por compararnos con el resto del mundo, podían alejarnos de nuestra propia identidad. Pero maticemos esto: no pretendemos decir que nuestra identidad se centre en el lenguaje pictórico -ni mucho menos- sino que el afán con el que se propició la entrada de influencias en los primeros momentos de la apertura, pudo incidir en el abandono de algunas vías que se venían gestando y que por diversas causas -la mayoría de carácter mercantil y comercial- no tuvieron la respuesta necesaria.

Podríamos añadir que quizás el capital que se invirtió continuamente en traer artistas extranjeros -para convertir a España en un lugar más dentro del circuito artístico internacional- hizo abandonar el fomento del propio desarrollo teórico y crítico del país, en lugar de fomentar sin más la apropiación y la influencia indiscriminada.

### **3.1.5 El paso de la pintura como medio totalizador a la escultura.**

El paso de una situación a otra responderá a la propia diversidad autóctona. Algunas de las actitudes que en la década de los ochenta se presentaron como novedosas, venían años atrás gestándose entre los artistas españoles y muchos de los intereses de diferentes autores supervivieron y permanecieron durante bastante tiempo.

Podríamos diferenciar entre dos momentos formalmente distanciados, marcados

por eliminación de la pintura como medio totalizador de la práctica artística -que en realidad se debió a la falta de interés por la figuración tan en auge a comienzos de los ochenta-.

En esta época vinieron a confluír dos acontecimientos que se daban por separado. Por un lado el desarrollo interno de la pintura española había desembocado en una figuración -por una serie de motivos poco estudiados hasta el momento-, por otro podemos observar al auge tanto en Alemania, Italia y los Estados Unidos, de la nueva figuración.

Este hecho se entenderá de tal manera que en ocasiones llega a pensarse el acontecimiento español como consecuencia del segundo. Pero en realidad la explosión figurativa internacional -si bien proporcionará ciertas directrices- lo que verdaderamente hará es crear el sentimiento en España de que se va por un camino correcto, ya que su producción encuentra un respaldo en el mercado internacional.

Este apoyo internacional a la producción española junto con las nuevas posibilidades que las tendencias pictóricas crean, se presentará también como uno de los motivos por el que gran número de artistas deriven sus lenguajes por estos derroteros -mitad animados, mitad forzados-.

De esta forma el mercado internacional siente curiosidad por un acontecimiento español no sólo debido a la promoción a la que se había sometido o a la importancia que los discursos periféricos van tomando en estos momentos, sino también a la coincidencia formal del arte español con las demandas internacionales y la rápida asimilación que las nuevas tendencias tienen entre nuestros artistas.

Figuración y pintura llegan a confundirse y a malentenderse, de tal modo que cuando el interés por la tendencia figurativa decae, la pintura deja de ser el casi único lenguaje disponible.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

Hasta mediados de la década de los ochenta el panorama artístico español se caracterizaría por el predominio del lenguaje pictórico. En él convivieron artistas de la década de los sesenta -cuyo trabajo se centró en la abstracción con reminiscencias a la abstracción norteamericana y al grupo francés *Support-Surface*- y los pertenecientes a la Escuela de Cuenca; junto a aquellos que dentro de la pintura se centraron en la figuración: la *Nueva Figuración Madrileña*.

A estos habría que sumarles diversos artistas que tras su formación conceptual se incorporaron en los ochenta a este medio -coincidiendo con el Neo-expresionismo alemán y la Transvanguardia Italiana- y los jóvenes artistas que comenzaron en los ochenta en el terreno de la pintura, como fue el caso de Espaliú.

El predominio de la pintura -que a nivel internacional podríamos comenzar a situar en la *Documenta VI* de 1977- queda puesto de manifiesto en exposiciones como "1980" o "26 pintores 13 críticos" que se basaron en la pintura como único sistema.

Será a partir de mediados de los ochenta cuando podremos apreciar el auge en la escultura -reforzado por la influencia que ejerció en España la escultura alemana e inglesa y las revisiones de Duchamp y Beuys- y que Félix Guisasolá<sup>518</sup> propone en dos momentos sucesivos:

Un primer momento -que durará dos o tres años- en el que convivirán diferentes tendencias: discursos individualistas con reminiscencias al constructivismo, neoplasticismo o al minimalismo; presentando al grupo de escultores vascos como ejemplo. Un instante en el que encontraríamos las primeras respuestas escultóricas de Espaliú.

Un segundo momento marcado por la expansión de la escultura a otros campos

---

<sup>518</sup>Félix Guisasolá, "Aproximaciones al arte de los 80 en España", Rev. *Zehar* n°20, Enero-Febrero 1993, págs. 14-16.



-en el que desaparecerá el género escultórico en su sentido tradicional y su marco formal tradicional- junto con el auge objetual -como se pudo observar en la exposición "*Antes y después del entusiasmo*" (1988) en Amsterdam-.

En estos años -finales de los ochenta- se apreciaría una clara irrupción de lo escenográfico y un desarrollo de estrategias objetuales, reforzado por las influencias que en España se dejaron sentir de Duchamp y Beuys -cuyas exposiciones monográficas se realizaron en 1984-85 respectivamente-.

Esta segunda fase que Guisasolá propone -y en la que podemos situar nuevamente la escultura social de Espaliú- coincidirá con el momento en el que la euforia y el entusiasmo vivido en España en los primeros años de la década de los ochenta parece estabilizarse. Incluso podríamos decir que se aprecia cierta revisión de lo sucedido hasta el momento. Es decir, es a finales de los ochenta cuando la escultura -no entendida ya tradicionalmente, sino en todas sus manifestaciones posibles- viene a confluir con un momento más reflexivo en la escena artística española.

De hecho -y recordando las influencias de la exposición "*El arte y su doble*"- es en estas nuevas manifestaciones escultóricas donde antes se deja sentir un aire algo más renovador. Un ambiente caracterizado por prestar mayor importancia a la idea sobre el objeto, al concepto como materia casi física, la insistencia por mostrar el proceso, las nuevas indagaciones espaciales o la aparición de nuevos materiales. Influencias derivadas del Conceptual, Procesual, Póvera y Mínimal que hasta ahora en España habían quedado reducidas a los focos de Madrid y Barcelona, con Abad, Pazos, García Sevilla, Noguer -aunque para algunos autores, como K. Power la influencia del Mínimal fuera escasa-.

Esta situación contrastará con la recuperación de las técnicas tradicionales, con la revisión histórica -a veces romántica a veces irónica-, con la preocupación que aún se deja sentir por la terminación de la obra y con la continua inquietud por los

problemas formales en algunos artistas. Además el auge escultórico no viene a desarrollar en España los discursos existentes en este campo, sino que promoverá el traspaso de muchos pintores a este otro medio. Sólo los más jóvenes -como Miquel Navarro o Sergi Aguilar- no se quedaron en ningún momento anquilosados, repitiendo su propio lenguaje o sin conectar con los nuevos cambios.

En España el auge escultórico viene a coincidir con un momento más reflexivo y menos eufórico. Este hecho puede entenderse como una de las causas que propiciaron que aunque la escultura tampoco escapara a la rapidez de las revisiones, éstas se dieran de forma más pausada. Y aunque las apropiaciones sigan definiendo ciertos discursos éstas no serán la nota dominante.

Para algunos críticos -como es el caso de Rosa Olivares<sup>519</sup>- también en la escultura se observará cierto mimetismo de modelos que a duras penas se comprendían, y del mismo modo se siguió estableciendo conexiones entre unos autores y otros por pertenecer a una misma autonomía<sup>520</sup>.

Este giro que se produjo en torno a la escultura tampoco fue ajeno a la entrada de influencias internacionales. Las principales vinieron de la mano de diversas exposiciones que a partir de 1985 se realizaron: "*Estructuras repetitivas*" (1985), "*Arte mínimo en la Colección Panza di Biuno*" (1988), "*Arte Povera*" (1985), "*Entre el Objeto y la Imagen: Escultura Británica contemporánea*" (1986), "*Raumbilder. Cinco escultores alemanes en Madrid*" (1987), "*Un siglo de escultura moderna: Colección*

---

<sup>519</sup>Ver Rosa Olivares en "Españoles en París, FIAC 88", Rev. Lápiz n° 52, pág. 7-15,

<sup>520</sup>Este fue el caso de Leiro -un ejemplo de artista que sufrió la decadencia de la transvanguardia en su obra-, Manolo Paz o Pestña de Galicia; los escultores vascos, con Txomin Badiola, Pellu Irazo, Marisa Fernández, Bados, Anda, Los Morquillas; en Valencia M. Navarro, Evaristo Navarro, Cotanda, Romero, Martínez, Angeles Marco; en Cataluña Solano, Sergi Aguilar, Jaume Plensa, Joan Rom, Tom Carr, Carlos Pazos, Pep Durán, Llauradó, Abad, Benito y un largo etcétera de escultores -como Juan Muñoz, Cristina Iglesias, Durán, Sáiz, Colomer, Sosa, Domenech- a los que sumaron otros muchos a partir de finales de los ochenta, al encontrar en el campo escultórico nuevas posibilidades para sus discursos -como fue el caso de Pepe Espaliú-.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espalió.

*P. y R. Nasher* (1987), *"Entre la geometría y el gesto. Escultura norteamericana, 1965-1975"* (1986), *"El arte y su doble. Panorama del arte en Nueva York"* (1987), *"Artschwager"* (1989), *"Richard Deacon"* (1987), *"Carl André"* y *"Colección Sonmabend"* ambas en 1988.

Todo ello favorecería el surgimiento de exposiciones nacionales en torno a la escultura como: *"La nueva escultura vasca"* (1985), *"En tres dimensiones"* (1985), I Bienal de Escultura de Murcia en 1986, Bienal de escultura de Zamora y de Oviedo, y distintos certámenes como los de Murcia, Mislata, Alfacar o Paterna.

### 3.1.6 La convivencia generacional.

La supervivencia y convivencia de diferentes generaciones se hace patente a lo largo de toda la transición y en los distintos momentos diferenciados por el dominio de la pintura o de la escultura.

Para Kevin Power<sup>521</sup> serán tres los principales grupos diferenciados que coexisten en estos momentos:

Los artistas formados en la época franquista -dominados por la angustia existencial que buscan lenguajes individuales como signo de identidad-.

El grupo compuesto por aquellos que comenzaron a madurar cuando el régimen empezaba a tambalearse. Para él éstos serán los primeros que reciben las influencias extranjeras -aunque no tanto como se creía en un principio-. Tratarán de poner al día sus lenguajes y encontrar un lugar en el arte internacional contemporáneo. Este será

---

<sup>521</sup>Ver catálogo *Los 80* en la colección de la Fundación "la Caixa", Estación Plaza de Armas, Sevilla, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, del 11 de Abril - 20 de Junio de 1992.

el grupo que antes tendrá que digerir y absorber la información que -en muy poco tiempo- les llegó del exterior -desde el Expresionismo Abstracto, Pop, Mínimal o Conceptual-; por lo que sus propuestas pueden ser entendidas como estrategias de supervivencia en el panorama artístico que ante ellos se abría.

Por último Power propone al grupo compuesto por los adolescentes en el comienzo de la democracia, bombardeados por información y utilizados como símbolos de la democracia, en los que se invierte una gran cantidad de dinero para sus proyectos y que -en cierta medida- los dejará desorientados. Este grupo se caracterizará por una ausencia de ideologías, una falta de prejuicios y de dogmatismo, mostrándose desencantados con casi todo y autodefiniéndose eclécticos, contradictorios y anacrónicos -entre los que encontraremos a Espaliú-.

### 3.1.7 El deseo del cambio: un sentimiento en espera.

La metamorfosis observada en el ámbito artístico -al igual que ocurriera en lo económico, lo social o lo político- no fue tan inesperada como en algunas ocasiones se ha dado a entender por motivos propagandísticos.

Para algunos críticos -como es el caso de Marchan Fiz- no existe una línea divisoria que marque un momento y otro, sino que habría que hablar más bien de un sentir que estaba a la espera. La prueba de ello la podemos encontrar en la continuidad de los trabajos de bastantes artistas como Alfaro, Arroyo, Brossa, Guerrero, Hernandez Pijuan, Tapies, Villalba, Muñoz o Luis Goddillo, entre otros.

Aunque no sería cierto decir que la sociedad española no se resintió, es necesario recordar la existencia de diversos planteamientos que anunciaban y

preludiaban este "giro" que la democracia trajo consigo<sup>522</sup> en el terreno artístico, como fueron "Los encuentros de Pamplona", "Nuevas Tendencias en el arte" realizado en Barcelona en 1977, la aparición de grupos como *La Nueva Generación*, *El Paso* o el afianzamiento de propuestas conceptuales en Madrid y Barcelona. Varios serán los discursos que manifiestan este sentir que estaba a la espera.

Desde un primer momento -que se correspondería con la época en la que el régimen franquista comienza a dar atisbos de desestabilización- podríamos observar un rechazo al informalismo, en el que el grupo *El Paso* se mostraría como el último modelo con autoridad. Este rechazo no será causado tanto por motivos políticos como por el abandono de la angustia que estos discursos reflejaban. Fue una renuncia de la España negra que coincidiría con un agotamiento del Expresionismo Abstracto -lo que obligaría a buscar modelos estéticos alternativos, más irónicos y conceptuales- y con los momentos en los que se comienza a recibir algo más de información que habría que poner al día. Un período que, aún intuyéndose la desestabilización del régimen, seguía siendo autoritario.

La generación de este período será la primera en autodefinirse como huérfana, sin modelos locales ha seguir e intentando alcanzar otros provenientes del exterior. En ellos encontraremos influencias teóricas de *Support-Surface* en el grupo barcelonés Trama; influencias de artistas Post-pictóricos, Noland, Morris, Olitski, etc. en los artistas sevillanos Delgado, Suárez, Tovar; del Pop en los artistas madrileños y del conceptual en Barcelona.

En los setenta serán numerosos los distintos grupos que destacaron: desde *El Paso*, *Grupo Hondo*, *Equipo Crónica*, *Nuevo Espacialismo*, hasta *La Nueva Generación* creado por Barbadillo y contando con el apoyo de J. Antonio Aguirre -al que se le unirá en los ochenta Luis Gordillo-; un grupo -que nunca fue un colectivo

---

<sup>522</sup>Para ello seguiremos, en algunos casos, lo expuesto por Kevin Power en el catálogo realizado por La Caixa, op. cit.

organizado- compuesto por artistas Post-pop, geométricos y figurativos, que se definían ya dentro del eclecticismo.

La salida de esta década se presenta para diversos autores -entre ellos Calvo Serraller<sup>523</sup>- como un estado intermedio entre dos puntos fuertes: los años sesenta - donde según él se sitúa la afianzación de las vanguardias y las primeras aperturas al exterior- y los ochenta. Un momento marcado principalmente por las corrientes conceptuales, tendencias abstractas y la figuración madrileña:

Un arte Conceptual que en España<sup>524</sup> se caracterizaría por darse en numerosos casos -como pudo ser el de Criado, Abad, Llimos X. Franquesa, J.P. Grau y Baldewrg- con ciertas mezclas con el minimalismo y por una carencia de un fuerte sistema crítico entre sus artistas. Aunque los antecedentes más inmediatos en el arte Conceptual español los podemos hallar en los encuentros de Pamplona<sup>525</sup> en 1972, los dos núcleos principales de éste se situarán en Madrid -con el Centro de Calculo, y el Instituto Alemán- y Barcelona -donde se realizaban trabajos de Body Art, Land Art, Happenings, hasta Mail Art, Photocopy Art, eventos y acciones políticas, con influencias de Kosuth, Art and Language, etc.; y en el que podríamos situar las primeras manifestaciones públicas<sup>526</sup> de nuestro autor-.

El grupo catalán -que encontrará cierta oposición en los pintores abstractos con

---

<sup>523</sup>Ver Francisco Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza Editiral, S.A., Madrid, 1988.

<sup>524</sup>Dentro de panorama conceptual podemos destacar el Grupo Treball (G. Sevilla, Pazos, Abad, L. Pijoan, etc.), Muntadas, Balcells y Torres -que por motivos políticos y artísticos se marcharon a EE.UU.-, el grupo Zaj -(Hidalgo, Marchetti y Ferrer) asociados a Fluxus-, Campal y Gómez de Liaño con su poesía experimental, Valcarcel Medina, Tomás Marco, Noguera, N. Criado, Concha Jerez, Alberto Corazón, Eva Lootz, Schollosser y Balderwrg.

<sup>525</sup>Encuentros ideados por el compositor Luis de Pablo y el pintor J.L. Alexancodonde, en los que se produjo un contacto directo con las obras de Arakawa, Christo, Kosuth, etc.

<sup>526</sup>Nos referimos a la carpeta fotográfica presentada en la exposición del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, op. cit.

Tapies a la cabeza- sería más radical que el madrileño. Debido a la existencia de una burguesía acomodada, un mayor contacto con Europa y un cierto distanciamiento del Franquismo, el arte conceptual catalán provocaría evidentes manifestaciones contra el régimen. Aunque actuaron con gran intensidad no podemos decir que obtuvieran una gran consolidación; en realidad no llegaron a un fuerte cuestionamiento del status mercantil del objeto o del sistema artístico -hecho que puede entenderse en un país falto de toda infraestructura que potenciara su difusión-. A finales de los setenta algunos de los artistas -el caso de García Sevilla- pasaron a otros planteamientos distintos.

Dentro de la figuración madrileña encontraríamos en un primer momento a L. Gordillo, Pérez Minguez, Alcolea, Carlos franco, P. Villalta, Molero, Quejido, Chema Cobo, Navarro, Alfonso Albacete y Costus. Contando con el apoyo de Bonet, aparecieron como una respuesta coherente al cambio político. Se definían totalmente apolíticos, artistas liberados de los compromisos sociales, con un cierto eclecticismo derivado de las continuas relecturas y citas que busca una ruptura en la linealidad de la historia. Acompañan su discurso de una fuerte carga irónica con ciertas influencias del Pop inglés, y rechazando a aquéllos que seguían la abstracción.

Las tendencias abstractas españolas englobarían desde la corriente lírica hasta la geométrica, con marcadas influencias del Expresionismo abstracto, de la Abstracción Post-pictórica, y de las teorías de Greenberg, Pleynet y Devane. En la abstracción lírica -localizada mayormente en Cataluña- se darían cita un gran número de artistas<sup>527</sup> que encontraron en esta corriente cierta libertad ante la falta de identificación con la figuración madrileña. Será en este espacio en el que situaremos los comienzos de Espaliú en la práctica pictórica.

---

<sup>527</sup>Entre ellos destacaríamos Teixidor y G. Delgado, anteriores al grupo Trama ( Broto, Rubio, Grau y Tena), con marcadas influencias francesas; junto con Carlos León, E. Quejido, Salinas, F.Megías, Pancho Ortuño, en Barcelona, Suárez, Sierra y Tovar en Sevilla. Aunque pronto encontraremos nuevos artistas, como Menchu Lamas, M<sup>a</sup> Gómez, J. Vázquez, Vlaramunt, Sicilia o Juan Uslé, motivados en parte por las influencias internacionales.

El paso decisivo de una situación a otra vendría definido por un tercer momento marcado por la aparición en escena de numerosos artistas jóvenes que comienzan a trabajar con la democracia.

Estos años se caracterizarán ante todo por un intento de normalización y de equiparación a los parámetros de los países europeos. Los artistas<sup>528</sup> de esta generación -entre los que situaríamos a Pepe Espaliú- estarán marcados por la multiplicidad, la provisionalidad y heterogeneidad de los medios utilizados, la falta de dogmatismos y de ideales y un señalado carácter subjetivo en sus discursos. Es una generación huérfana y nómada que trabaja generalmente fuera del país, pero siendo conscientes de la fuerza que la periferia está teniendo frente a los centros tradicionales -París o New York-.

Aunque no podemos decir que exista una generación propia de los años ochenta -debido sobre todo a la convivencia generacional- serán estos jóvenes quienes más importancia irán adquiriendo a lo largo de la década. Son artistas muy activos que viajan continuamente a los principales centros de interés, ocupan las portadas de las revistas de arte, y son los asiduos de las diferentes ferias y muestras internacionales. Ellos serán el punto de mira del estado y de la crítica internacional, en un momento donde la inversiones dedicadas por el Ministerio de Cultura a la actividad artística son cada vez mayores<sup>529</sup>.

Este grupo de artistas será el propagador de una postmodernidad que en España se manifestaría en estos años en sus formas más triviales: en el diseño y en el narcicismo de la "movida madrileña"; aunque pronto sus claves comenzarán a penetrar

---

<sup>528</sup> Destacaremos a Pedro Romero, Federico Guzmán, G. Paneque, Emilio Martínez, Cabrera, R. López Cuenca, Rafael Agredano, Curro González, Juan Muñoz, Perejaume, Sosa, Mora, Valdomea, Fernández Civera, Prados, Iglesias, Colomer, Sáiz, Espaliú, entre otros muchos.

<sup>529</sup> Cabría señalar al respecto la obtención de diversas becas por parte de Espaliú que posibilitaría su traslado a París -a finales de los setenta- y a New York -concediad por el comité Conjunto Hispano-Norteamericano-.



inevitablemente en el lenguaje de nuestra época y a perfilar una nueva postura frente a la realidad, en la que la ironía se convierte en pastiche y donde el "sujeto", si es que alguna vez existió, ha terminado por desaparecer<sup>530</sup>.

Algunas de las temáticas predilectas de estos jóvenes se centrarán -como ocurrirá con el discurso de Espaliú- en la problemática en torno a la construcción del sujeto, en los métodos para afrontar, entender y experimentar una realidad, en un momento en el que el conocimiento que de ella tenemos ya es una propuesta más, y en el que el anquilosamiento o el agotamiento de los sistemas de representación es un hecho constatado -siendo en esta vía donde podríamos situar el discurso de nuestro autor-.

### 3.1.8 Después del entusiasmo.

*"La historia del arte más reciente es casi un completo delirio de risa"*<sup>531</sup>.

Será a partir de 1987-88 cuando el entusiasmo que España despertó más allá de lo Pirineos y cuando el interés por lo autóctono, parecerá ir tomando medida. Sobre todo será en estos momentos cuando comenzarán a oírse algunas voces críticas dentro de nuestro país que pedirán una autorrevisión de nuestra historia más reciente, marcada por un sentimiento mucho más crítico que el seguido hasta ahora.

Una muestra de ello podríamos encontrarla en la exposición *"Antes y después del entusiasmo"*, realizada en 1988 en Amsterdam, en la Feria de Arte Kunstrai. En ella se presentarían unos nuevos y más radicales comportamientos artísticos -después del llamado entusiasmo- en un intento por apartarse del tópico español creado en los

---

<sup>530</sup>Kevin Power, Rev. Arena, op. cit. pág. 92.

<sup>531</sup>Pepe Espaliú en *La creación artística como cuestionamiento*, op. cit. pág. 68

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

primeros años de la década de los ochenta. Esta exposición -que manifestaría una situación más reflexiva- coincidirá también con la caída de la pintura como lenguaje totalizador -hecho que obligaba a muchos artistas a replantearse su propio discurso y el abandono de los expresionismos- y con el interés hacia la escultura alemana, inglesa y norteamericana.

Después del entusiasmo vendrá a marcar un período crítico en el que el cuestionamiento de la pintura se verá reforzado por la aparición de las revisiones y las manipulaciones objetuales, la presencia de las instalaciones y de las acciones, etc. junto a las influencias de ciertos paradigmas de las vanguardias: Marcel Duchamp y Joseph Beuys -principalmente-; y la aparición de kistch, el auge que por fin estaba experimentando la fotografía, holografía, los medios visuales, etc. Una situación, la española, que comenzará a distanciarse del resto de Europa, en la que al contrario de lo que estaba sucediendo en nuestro país -como sería el caso de Alemania- los artistas que anteriormente habían trabajado con lenguajes mass-mediáticos pasaron a formar lo que sería la Nueva pintura alemana.

Si hasta ahora las líneas autóctonas habían confluído con las tendencias internacionales -y por tanto con las demandas de los mercados occidentales- a partir de aquí y como era de esperar, las tendencias tomaron un nuevo rumbo. Era el momento de someter a revisión los intereses nacionales frente a los internacionales, los de cada artista frente a las continuas exigencias del mercado.

Un antes y un después del entusiasmo que para muchos equivaldrá a denominar un "antes y un después de Barceló", ya que la figura de M. Barceló -por todos conocida- vino a simbolizar las características, los sentimientos y las ilusiones de todo el período de auge vivido en los comienzos de los ochenta.

Hasta estos momentos podríamos hablar de la rápida innovación sobre una concensuada asimilación -favoreciendo el consumo de imágenes sobre el conocimiento

pormenorizado de los discursos que las sustentaban- y de la carencia de unos principios teóricos claros y de unos valores mínimos, que dieron como consecuencia una postura ecléctica en la mayoría de los artistas. Unos posicionamientos que se enfrentaban a todas las tendencias al mismo tiempo provocando cierto anacronismo -defendido por algunas de las nuevas corrientes extranjeras- y dando como resultado un "todo vale" que definirá la línea de los ochenta.

El desarrollo de nuevos medios se realizó de manera algo más pausada, y por lo general el cuestionamiento de la autoría, el reposicionamiento de las artes menores, el auge alcanzado por las minorías, los posicionamientos sociales, etc. coincidiría también en España con una concienzuda revisión de figuras tan relevantes como Beuys, Duchamp, Warhol, Klein, Rothko, Jasper Johns, Pistoletto, etc.; a cuyas exposiciones por fin le sucedieron los textos y la información visual se transformaba en escrita.

Será a finales de los años ochenta cuando podamos encontrar una verdadera profundización en los distintos discursos nacionales, cuando las largas listas de artistas se transformen en análisis pormenorizados e individuales, donde las muestras colectivas se presenten como respuestas a unas determinadas problemáticas y no como aglomeración de artistas regionales: las propuestas españolas comenzarán a ser valoradas por sus aportaciones y no por su procedencia.

Sólo con la situación vivida en 1992 volveríamos a observar la reaparición de nuevos proyectos nacionales y regionales. A pesar de todas las críticas, en ellos se pudo intuir un intento por alejarse de los tópicos y un deseo de presentar una revisión de la corta -pero intensa- historia democrática española.

## 3.2 RECORRIDO POR EL DISCURSO ARTÍSTICO DE ESPALIÚ

Aunque para muchos -por no decir para la mayoría- es a partir de su inclusión en la revista *Figura* cuando Espaliú comenzaría a relacionarse con la experiencia artística, su andadura en este terreno se remonta a algunos años atrás, en la ciudades de Barcelona y París.

### 3.2.1 Unos comienzos olvidados.

En estos primeros contactos con la experiencia artística, encontraremos algunos rasgos que más tarde aparecerán claramente en su obra como hilos conductores. Pensar que las propuestas de estos años responden ya a unos intereses determinados sería equívoco, ya que tan sólo podremos señalar algunos indicios de ciertos conceptos y las influencias de determinadas corrientes, que con el tiempo conformarán un complejo entramado conceptual.

En estos momentos -que situaremos aproximadamente hasta incorporarse a la revista *Figura*- nos encontraríamos con un Espaliú que a principios de la década de los setenta -con poco menos de veinte años- se había trasladado a Barcelona, para cursar en su Universidad estudios de Historia y Filosofía.

Atrás había dejado su ciudad natal<sup>532</sup>, el seno de una familia de tradición platera<sup>533</sup>, y uno de los recuerdos más importantes de su vida: la muerte de su

---

<sup>532</sup>Aunque la mayor parte de su infancia transcurrió en Córdoba (donde estudiaría en los colegios de la Salle y Alzahir), a los catorce años se trasladó a estudiar en un colegio interno de Sevilla. Según él quizás la única causa de su marcha fuese el deseo de conocer la ciudad de Zurbarán y Velázquez; aunque en realidad se debería a una decisión tomada por su padre tras la muerte de su mujer.

<sup>533</sup>No se conoce ninguna obra realizada por Espaliú en el terreno de la orfebrería, aunque cabe resaltar los "diseños en joyería y orfebrería para varias firmas nacionales y extranjeras" que aparece en el curriculum presentado en el catálogo de la exposición realizada en La posada del Potro, Córdoba, en

madre, Isabel Domínguez.

*"... sin saber por qué, me encontré metido en ese tren, llamado 'Catalán', que iba de Córdoba a Barcelona, llevando todo tipo de gente, emigrantes, estudiantes, entre ellos nosotros, siete desafortunados, inconformes con la vida y la gente de Córdoba que no entendía nada. Hijos de padres con pelias y de ideas de izquierdas. Con santos en la cabeza, Marx, Lenin, pero también la nueva filosofía francesa, Derrida, Lacan... Lévi Strauss. Sin saber mucho de todo y casi nada de lo mismo hoy concluyo que las cosas que buscamos sólo te llevan al vacto"<sup>534</sup>.*

Aunque sabemos que será a mediados de la década de los setenta cuando Espaliú comenzaría a dar los primeros pasos en el terreno artístico en la ciudad de Barcelona -y recordando que afirma ser pintor casi por casualidad, y que hasta que no entró en La Máquina Española pintaba sólo para los amigos- antes incluso de trasladarse a Barcelona podemos encontrar algunas tentativas.

Estos intentos no son sino dibujos<sup>535</sup> coloreados de gran formato, donde la composición abigarrada y un cierto horror vacui, parecen avisar de lo que más tarde serán las composiciones de las pinturas de los años ochenta (II.64).

Si anecdótico sería señalar la presencia de las tonalidades negras, grisáceas y terrosas -que constantemente aparecerán en sus obras posteriores- no tanto lo será la fuerza del dibujo. Éste estará definido por una dureza en las líneas -que parecen rasgar el papel- de una consistencia y grosor estremecedores, con una constante utilización de formas angulosas y puntiagudas, con ciertas reminiscencias picassianas, más en

---

1983.

<sup>534</sup>Pepe Espaliú, "Libro de Andrés", op. cit. pág. 97.

<sup>535</sup>La familia de Espaliú posee algunos dibujos sin catalogar de comienzos y mediados de los setenta.

concreto del "Guernica".

Esta forma de dibujar -que evidencia cierta violencia hacia el soporte- será el comienzo de una estrategia frente al dibujo, que poco a poco se irá serenando y suavizando, aunque hasta finales de los ochenta encontramos claras reminiscencias a este modo de enfrentarse y desarrollar el medio dibujístico (en la serie "Pinocho" (1988) (Il.6), "Detrás del rostro" (1988) (Il.17) -por mencionar algunas de sus series tituladas-, la fuerza y el ímpetu -con algunas zonas algo más apaciguadas- siguen definiendo y caracterizando el lenguaje dibujístico).

La línea se sosegará y el gesto parecerá más controlado, comenzando a aparecer los grafismos insinuados, las manchas de carbón en forma de nebulosa, los puntos negros difuminados y los trazos borrados; favoreciendo la aparición de una especie de sombra que nos remite claramente a los dibujos de Otto Meyer-Amden <sup>536</sup> - caracterizados por la utilización de la difuminación que hace del dibujo más bien una especie de borrón de los trazos que dejan evidenciar restos del gesto-. Hasta llegar a las series de dibujos de la década de los noventa, en los que el carboncillo y el conté son sustituidos por los trazos del bolígrafo y el rotulador (Il.22-23), incluyendo algunas aguadas.

Como es de suponer, estos útiles proporcionan una fluidez en el trazo totalmente antagónica a los anteriores, más tradicionales. Estas obras primerizas dejan constancia de que la utilización del dibujo en el discurso de Espaliú no viene a convertirse en una preparación abocetada de la que más tarde saldrá otra propuesta, sino que son las características que este medio proporcionan las que verdaderamente le interesan.

Sus dibujos no son soportes estructurales para el color, son formas y propuestas

---

<sup>536</sup> Dentro de la biblioteca privada de Espaliú se encuentra un catálogo de Otto Meyer-Amden, de 1979.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

en sí mismos. En éstos la utilización del color es secundaria y aparece como consecuencia del material utilizado: no es tanto un efecto buscado como un residuo adicional que se produce.

No pretendemos con esto evidenciar una clara evolución en la utilización del dibujo -que arrancaría por una dureza y violencia que con el tiempo se metamorfosea en una fluidez y suavidad- y sí mostrar la importancia y las características que desde el comienzo posee este medio en sus propuestas y que contrastará con algunas de las imposiciones de ciertas tendencias por las que Espaliú se dejará influenciar: *Support Surface*.

Será ya en Barcelona donde volvamos a encontrar algunas manifestaciones artísticas de Espaliú. No debemos olvidar que éstas han de considerarse como la experimentación con diversas técnicas y materiales, como resultado de las más dispares influencias -que con el tiempo quedarán ocultas-.

Lo que más nos interesaría rescatar de estos momentos será: el contacto con las corrientes pictóricas abstractas de Barcelona -que lo llevará a un interés por las nuevas corrientes francesas-, las influencias que sobre él ejercieron autores como Joan Ponç, Joan Brossa, Marcel Mariën, Jean Genet, Picabia, etc. -aunque muchas de éstas se dejen sentir años más tarde- y la aparición de determinadas temáticas que en su producción posterior se convertirán en ejes fundamentales de su discurso.

Algunas de las características que definen e impregnan esta época -aunque para algunos parezcan "el contrapunto o la antitesis de lo que hoy más se valora en su obra"<sup>537</sup>- bajo nuestro punto de vista, son las primeras manifestaciones de unos intereses que sólo con el tiempo se irán perfilando.

---

<sup>537</sup> Ángel Luis Pérez Villén en "La realidad y el deseo", op. cit. pág. 52.

### 3.2.2 Barcelona: Las puertas al exterior (París).

*"Pensamos que Barcelona era Europa; que algo allí nos haría ver y cambiar"*<sup>538</sup>. La Barcelona de aquellos años era uno de los pocos núcleos donde el cambio social, político y artístico se venía, no sólo deseando, sino fraguando. Una ciudad en contacto con lo que ocurría fuera de las fronteras españolas, con una importante burguesía que propiciaba un notable movimiento artístico. Tanto Barcelona como más tarde París, estaban marcadas por los movimientos de izquierdas, donde el pensamiento marxista -y más en concreto de Altusser- se convertiría en el centro ideológico de la oposición francesa, y cuyas influencias se llegaron a sentir en distintas instituciones artísticas -ente las que cabe mencionar la revista *Tel Quel*-.

Barcelona era en palabras de Espaliú una ciudad de euforia, *"una euforia que hoy ya ha terminado, a sabiendas que muy pronto todo volvería al orden de siempre, y que, Franco muerto, una nueva idea de país, y de Estado, haría todo cambiar. Pero también las ilusiones. Un país de ilusión es siempre mejor que un país de 'Realidades' . Eran días en la calle, discusiones interminables, hasta horas imposibles en bares que no cerraban al calor de un café y una ensaimada, intentando cambiar el mundo, como si eso nos compitiera. De eso nos hemos dado cuenta luego mucho más tarde"*<sup>539</sup>.

Según Espaliú Barcelona será la etapa más importante de su vida, marcada por las ilusiones puestas en un cambio social, los primeros contactos con el arte, con la filosofía y con el Psicoanálisis, y las primeras relaciones con distintas personas -como Pepe Ocaña, Ventura Ponç, etc.- que le enseñarían a vivir su condición de homosexual.

---

<sup>538</sup> Pepe Espaliú, "Libro de Andrés", op. cit. pág. 97

<sup>539</sup> Ibidem. págs. 97-98.



### 3.2.2.1 Principales influencias.

Una obra nunca es el resultado de una ecuación, sus posibilidades son infinitas, por lo que podríamos establecer infinitud de conexiones y alusiones, y aún así este camino siempre estaría abierto a nuevas y diversas revisiones. Proponer un apartado sobre las influencias en el discurso artístico de Espaliú es -bajo nuestro punto de vista- mostrar aquellas que -desde nuestra condición de espectador - creemos que aclararán el recorrido realizados sobre la enfermedad corporal y el papel de arte en esta crisis. Son muchos los autores que siempre quedarán atrás: desde S. Beckett -para ello remitimos a J.L.Cortés<sup>540</sup>-, Magritte, M. Ernst, etc.

Para quien haya tenido conocimiento de la trayectoria de Espaliú por medio de algunos de los artículos publicados, nuestra visión sobre esta etapa le resultará algo extraña, ya que si hasta ahora se le ha otorgado una mayor importancia sólo a las influencias que Espaliú obtendrá de las corrientes pictóricas catalanas<sup>541</sup> -hecho al que ni siquiera él mismo ha dado demasiada importancia- bajo nuestro punto de vista, la mayor parte de los conocimientos -o las influencias más decisivas- vendrán dadas tanto por las lecturas realizadas de las tendencias y el entorno catalán como el francés.

Será a finales de la década de los setenta en Barcelona, cuando nuestro autor comience a contactar y a conocer la obra de varios artistas que marcarán algunas directrices decisivas en su producción posterior. Aunque serían numerosísimos los autores que en estos comienzos podríamos mencionar, destacaremos aquéllos que más han podido influir en la elaboración del discurso -anteriormente analizado- en torno a la problemática de la exclusión, la marginalidad y la enfermedad. Sus influencias han de ser entendidas más a nivel conceptual que a meras citas formales.

---

<sup>540</sup>Ver Tiempo suspendido, op. cit.

<sup>541</sup>En la entrevista realizada con José Luis Pérez Villén, se puso de manifiesto el constante intento por parte de Espaliú, de crear unas reminiscencias en sus obras con la corriente francesa "Support-Surface", de las que poca constancia parecía encontrar Villén al observar sus propuestas.

Deberíamos destacar en primer lugar a uno de los autores que Espaliú rescatará para su producción, y que más fácilmente podríamos reconocer a nivel formal. Nos referimos a Joan Ponç<sup>542</sup>, quien durante algún tiempo -tras regresar de Brasil- viviría en París y a quien la Galería Joan Prats de Barcelona le dedicaría una exposición monográfica en 1983.

En muchas de sus obras aparecen bastantes características que influirán formalmente en las propuestas de Espaliú, sobre todo en la producción pictórica de los años ochenta, como "*Vi cómo brillaban mis dedos*" (Il. 4), "*La lealtad del verdugo*", "*Para asesinar una risa*", etc. -todas ellas de 1986- presentadas en La Máquina Española:

Por un lado el dibujo nervioso y ágil, la total ocupación de la superficie por signos gráficos minuciosamente trabajados -como si de un cierto horror vacui se tratase-, la superposición de formas, la utilización simbólica de los ojos, los adornos florales y la presencia de la ornamentación -como se puede observar en la serie "*Alucinació*" (1947)-, y por otro la importancia del dibujo como sustento de la pintura, son características que podemos encontrar en numerosas obras de Espaliú -y que también nos lleva a prestar atención a las primeras obras de Antoni Tàpies-.

En medio de estos aires de ilusiones y de cambios, Espaliú conocerá otro de los discursos artísticos que tendrá fuertes influencias en su producción artística -del que ya hemos hecho referencia-. Éste fue el de Joan Brossa, por quien sentirá una gran admiración el resto de su vida, y a quien en 1988 le organizará un exposición en la galería La Máquina Española.

No es de extrañar, teniendo en cuenta el ambiente politizado que existía en

---

<sup>542</sup>Joan Ponç -siempre fiel a su propio lenguaje y cuyas influencias más decisivas fueron el Psicoanálisis y la obra de Miró- creará junto a J. Brossa la revista *Algol* y más tarde *Dau al Set*, junto a Tàpies, Puig Cuiart y Tharrats.

aquellos años en Barcelona, que Espaliú conociera antes al activista político, al defensor de los derechos humanos y del catalanismo, que al artista<sup>543</sup>. Su concepción artística nos proporciona algunas claves que se desarrollarán en el discurso de Espaliú.

Brossa realizaría comedias, poesía experimental, piezas para ballet, guiones cinematográficos, etc. En cierta manera se le podría considerar como un animador de las vanguardias desde Barcelona. Brossa -que fundaría la revista *Algol*, junto a J. Ponç y Arnau Puig, e ingresaría en *Dau al Set*- sería otro de los ejemplos de discursos artísticos silenciados que en los ochenta se evidenciarán. Aunque su obra permaneció en silencio y en el olvido durante bastante tiempo, en esta década se le recupera, coincidiendo con el auge objetual y con la revisión de las vanguardias, olvidadas por el régimen.

Su obra plástica se define dentro del *objet trouvé* y la asociación de elementos del entorno. Objetos cotidianos que devienen artísticos u objetos travestidos -como afirmaba el autor y entre cuyos representantes encontraríamos a Man Ray- en los que lo real, al ser asociado a lo insólito, lo absurdo y azaroso, queda puesto en entre dicho, propiciando un desvanecimiento de esa pátina denominada realidad. Objetos encontrados y poemas visuales, donde aparece la superposición de códigos y medios distintos, enfrentados e impregnados por visiones diferentes. Espaliú encontrará en él los mecanismos necesarios para cuestionar la realidad y los sistemas que la legitiman.

En este sentido existen otros artistas que incidirán en esta línea. Es el caso de Marcel Mariën<sup>544</sup>, a quien Espaliú entrevistó en la monográfica que realizó en 1989 *La Máquina Española*. Mariën ha sido otro de los autores que desde los primeros años han estado presentes en su trayectoria y al igual que Joan Brossa -salvando las

---

<sup>543</sup>Ver catálogo de Joan Brossa en *La Máquina Española*, Madrid, 1988, op. cit.

<sup>544</sup>Pepe Espaliú se basa en la obra de Marcel Mariën "De Sade à Lénine" (1945) para realizar la tarjeta de presentación de la exposición realizada en la galería Brooke Alexander de New York, en 1989. Ver catálogo de la Junta de Andalucía, op. cit.

diferencias- gustaba de la manipulación de objetos, poemas y ensayos y quien tuvo relación con Magritte, Max Ernst, Tanguy, Dalí o Breton.

También será en estos años cuando conocerá la obra de F. Picabia<sup>545</sup>, M. Ernst y Magritte. Con las transparencias, las superposiciones<sup>546</sup>, los collages visuales, los frottages, los grattages -que nos remitirían a cierto automatismo-, con la asociación de objetos encontrados, etc. Espaliú entenderá cómo desde la descontextualización objetual, la superposición de códigos, la presencia del palimpsesto, los juegos de ocultación e insinuación -donde la magia y lo esotérico adquieren gran importancia- se favorece la ruptura con un significado axiomático, la aparición de diversas lecturas, la afloración de lo reprimido<sup>547</sup>, y la posibilidad de crear nuevas realidades.

Tanto en la obra de Brossa como de Marién podemos encontrar los filamentos de lo que más tarde se traducirá en las reflexiones sobre la imagen en las propuestas de Espaliú. Los trabajos de estos artistas nos propician el mecanismo para cuestionar la supuesta realidad, el valor y el dogmatismo de los sistemas establecidos: los lenguajes. Sus propuestas consiguen la pérdida del significado originario e impuesto y favorecen la entrada de otras lecturas, de otras visiones hasta ahora no realizadas.

La sutilidad, los juegos de ocultación y la subversión que la experiencia artística propicia encuentran su metáfora en los juegos de magia, por los que Espaliú sintió bastante interés. De este hecho se desprenderá la utilización de los distintos juegos de

---

<sup>545</sup>Picabia -que exiliado en Barcelona crearía en 1917 la revista "391"- es revisado ahora por distintos artistas, entre los que destacamos a D. Salle, Clemente o S. Polke.

<sup>546</sup>Destacar dentro de la obras de Picabia donde aparecen las transparencias "Barcelona", de 1924 o "Virgen de Montserrat", de 1928.

<sup>547</sup>Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, op. cit. pág. 317

manos<sup>548</sup> en sus obras pictóricas de los ochenta, que nos insinúan otras posibilidades de crear distintas realidades en las que la razón y la ciencia no consiguen entrar, y donde se nos muestra el artificio del que es producto lo real.

Esta idea del objeto travestido impregnará gran parte de la producción de Espaliú, no sólo en lo referente a los juegos objetuales -cuestionamiento de lo real y del lenguaje- sino a la propia idea de identidad que fundamenta su trabajo.

*"Objetos que son potencialmente útiles en base a las asociaciones que su uso habitual conlleva. Así, en todos ellos, lo esencial es la función que normalmente desarrollan y no el objeto en sí lo que produce la intensidad poética que me interesa. Una intensidad producida por la posible ausencia que habita un caparazón vacío al que necesariamente asociamos un cuerpo interior, o esa máscara desposeída de restos totémicos distintivos..."*<sup>549</sup>

Pero recordemos que para Brossa *"ser hombre es, quiérase o no, vivir bajo el dominio de la política"*<sup>550</sup>. Es este sentido político que le otorga al arte el que recupera Espaliú a partir de los noventa cuando decide insertarse en lo social, en el que también encontrábamos influencias beuysianas.

En tercer lugar, otro de los autores cuyas primeras referencias aparecen ya desde estos momentos será Jean Genet -cuyas influencias ya han sido puestas de manifiesto en los apartados anteriores-. La admiración por este escritor será quizás una

---

<sup>548</sup>Dentro de los recursos formales más utilizados por Espaliú en sus comienzos destaca la aparición de juegos de manos, en obras como: "Autorretrato", "Rey, Dama, valet", "Con o sin ti", "Glove Making", "Octubre, octubre", "La guerra secreta" I y II, etc. Por ello destacamos la presencia de diversos manuales -dentro de su biblioteca privada- sobre juegos de manos, las formas de sombras de manos y guantes, así como un manual de hilos tensados.

<sup>549</sup>Pepe Espaliú, en *La creación artística como cuestionamiento*, op. cit. pág. 64.

<sup>550</sup>Ver catálogo de J. Brossa, op. cit.

de las más importantes en el discurso de Espaliú. Son muchos los guiños hacia esta figura dentro de su producción: desde las obras "Genet", hasta la serie "Santos" (II.16) -nombre otorgado por Sartre a J.Genet-. En sus obras y en su vida -y quizás Genet sea uno de los más claros ejemplos de la imposibilidad de separar obra y vida- Espaliú reconoce muchos de los temas que le interesó: desde la presencia de la homosexualidad, las continuas referencias al sadomasoquismo, hasta el dolor como fuente de placer, el papel de la pulsión sexual -como en obras "Four provisional suicides" (1989) (II.39)<sup>551</sup>- o las referencias de la baja y la alta cultura.

En todos estos autores -por los que Espaliú siente fascinación desde sus primeros años- existen ya algunas claves en común: en todos ellos la marginalidad se convierte en una forma de vida excluida y apartada de lo "real". Este sentimiento - como ya sabemos- marcará el inicio de Espaliú en la experiencia artística, la cual le permite sobrevivir alejado de un mundo que por diversas razones, no le concierne, le es hostil. Pero esta forma de vida también es palpable y definitoria en la obra de J. Ponç<sup>552</sup>, aunque quizás el más representativo sea Jean Genet<sup>553</sup>.

Una marginalidad que ha de ser entendida como un deseo de huida del mundo, entendiendo el concepto de mundo como aquello que es externo al ser y que ha quedado definido bajo los demonios de la razón. Este hecho hará concebir la experiencia artística como único modo de soportar la existencia, como la forma de sobrevivir y de despojarse de sus miedos, de sus temores, de "sus demonios. Ya se sabe que los demonios son viejos conocidos de la infancia, que terminan por resultarnos familiares. No tienen existencia 'exterior', pero son reales para nosotros

---

<sup>551</sup> Ver J.V. Aliaga en "De máscaras y certezas. En torno a la representación de la Homosexualidad en obra de Pepe Espaliú, en *Conciencia de un singular deseo*, op. cit. pág. 297.

<sup>552</sup> Aunque estamos haciendo referencia principalmente a J. Genet, J. Ponç o Brossa, muchos de los personajes por los que Espaliú se interesará se definirán como marginales. Es el caso del crítico B. Lamarche-Vadel, Pepe Ocaña, etc.

<sup>553</sup> J. Ponç sería internado por trastornos psicológicos y J. Genet fue también un presidiario.

*[...] Podemos recordar propias y comunes experiencias, en que el niño acosado por miedo a los fantasmas, decide ser uno de ellos, como recurso para perderlo [...] El dibujo y la pintura le permitieron un cierto distanciamiento, no es que cambiara nada fundamentalmente, pero la lucha se hacía más explícita, y en el ritual artístico le producía una cierta liberación"<sup>554</sup>.*

De este modo el deseo de huida de lo real nos lleva a una concepción de la experiencia artística como estrategia para despojarse y enfrentarse a los miedos y a lo externo, o como terapia de sanación, como aparece constantemente en otros autores por los que Espaliú se interesará más adelante. Este será el caso de J. Beuys o Louise Bourgeois: *"Mi escultura me permite revivir el miedo; darle una fisicalidad para que pueda separarme de él. El miedo se convierte en una realidad manejable. La escultura me permite revivir el pasado en su proporción objetiva, realista"*<sup>555</sup>. Bourgeois será una de las artistas por las que quedará fascinado en sus últimos años y con quien expondría en *"Pulsió"* y *"Rites of passages"*<sup>556</sup>.

Será de igual modo en Barcelona a comienzos de la década cuando Espaliú entraría en contacto con el Psicoanálisis -corriente que marcaría toda su vida y en consecuencia su producción-. El conocimiento de esta teoría le llegaría de la mano de Oscar Massota -psicoanalista que impartía seminarios en Barcelona, ofreciendo una lectura de Freud y sirviendo de puente de los seminarios que por aquellos años J. Lacan ofrecía en París-.

Su visión del Psicoanálisis supuso en Espaliú el deseo de conocer y escuchar al propio Lacan en París, donde impartía diferentes cursos. Hecho que ocurrió al

---

<sup>554</sup>José Corredor-Matheos, Joan Ponç. *Artistas españoles contemporáneos*, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973, pág. 19-20.

<sup>555</sup>Mercedes Vicente, "Conversaciones con Luoise Bourgeois. El cuerpo de las emociones", Rev. Lápis n°117, Diciembre 1995, págs. 28.

<sup>556</sup>Ver catálogos de "Pulsió" y "Rites of passage", ops. cites.

recibir una beca para estudiar en Francia en la Universidad de Vicennes, y que ha llevado a algunos a denominar a Espaliú como el más lacaniano de nuestros artistas.

*"En el seminario hablaba sin parar de Freud, de Lacan. Los que allí estábamos nos manteníamos atónitos ante el lenguaje que no entendíamos, ante ideas que no conocíamos, y ante una forma de enfrentarnos al mundo, y a nosotros mismos, diferente.*

*Yo leía a Lacan como podía, y los demás también. Nuestra única ilusión era conseguir una beca para poderlo seguir en París, donde enseñaba"<sup>557</sup>.*

Es en Barcelona, donde comienza también estudios de arte (en la escuela Masana, junto a su hermana Isabel), de Filosofía e Historia (Departamento de Arte), durante 1972-77, hasta que en 1975, gracias a la concesión de la beca para estudiar en el extranjero, se traslada a París.

### 3.2.2.2 Aproximaciones a la experiencia artística

Si hasta hace pocos años la producción artística de Espaliú arrancaba en 1986, ahora sabemos que ya desde finales de los setenta existieron distintas manifestaciones al respecto. Otros acontecimientos a resaltar antes de que Espaliú se introduzca en la revista *Figura* -momento en el que hasta ahora comenzaba su relación con el arte-serán sus colaboraciones con distintos grupos artísticos.

En 1974 -tras trabajar con Gerald Sala en el grupo Aula Oberta-Espaliú se integra en el grupo de artistas del distrito V de Barcelona. En él realizará diversas intervenciones públicas, de las que conocemos alguna documentación presentada en la

---

<sup>557</sup>Pepe Espaliú en "Libro de Andrés. Un cuento del ayer", op. cit. págs. 98-99.



exposición que el Museo de arte Contemporáneo de Barcelona le dedicó en 1997<sup>558</sup> (II.38-60).

Estas experiencias en torno a la intervención espacial, tenemos que pensar que se realizaron en uno de los pocos lugares -junto al foco de Madrid- donde verdaderamente estas experiencias en torno a las tendencias internacionales eran posibles. Nos referimos a la importancia que el arte Conceptual tuvo en Barcelona, donde ya en los setenta se realizaron los primeros contactos con artistas conceptuales como ocurrió con la obra de Kosuth, y donde destacaran el grupo *Treball*, Balcells, etc.

Antes de trasladarse a París, Espaliú cursará estudios en la escuela de arte Masana y realizará diferentes actividades relacionadas con la experiencia artística, entre las que podríamos destacar el seminario de iniciación al video-art, en Venecia.

Como podemos observar son bastante dispares las propuestas que en este momento se dan cita: desde acciones públicas, seminarios sobre video-art, revisiones de F. Picabia, J. Brossa, J. Ponç, etc., hasta los contactos con J.V.Foix<sup>559</sup>, Salvat Papasseit<sup>560</sup>, Salvador Espriu, Ventura Pons, y los primeros conocimientos sobre

---

<sup>558</sup> Quisiéramos aclarar que el dossier fotográfico presentado en la exposición que el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba) le dedicó a finales de 1996 a Espaliú, nos muestra algunas de las primeras experiencias que Espaliú realizó a finales de los setenta en Barcelona. El interés que estas obras posee es, una vez más, mostrar cómo Espaliú venía interesándose desde estos años por la experiencia artística y mostrar, como se dijo, que fueron numerosos los caminos que trabajó. Este dossier ha adquirido quizás una importancia excesiva, aunque es cierto que nos muestra algunos gestos plásticos que más tarde Espaliú utilizará en otros trabajos (nos referimos por ejemplo a la utilización de las costuras, su valor no pasa de eso). En realidad la carpeta fotográfica pertenecía a la familia que tras algún tiempo rescató del olvido y la entregó al galerista José Cobo, que junto a la comisaria de la exposición realizada por el Macba, Gloria Picazo, presentaron como resultado de sus investigaciones.

<sup>559</sup> J.V. Foix: iniciado en el dadaísmo y surrealismo y uno de los primeros en mostrar en la revista "Trossos" muestras de la literatura subconsciente.

<sup>560</sup> Salvat Papasseit: poeta próximo al futurismo italiano y autor del primer manifiesto futurista catalán.

Balzac, Stendhal, Flaubert o Marcel Proust. Algo tampoco del todo extraño si pensamos que estamos hablando de finales de los setenta y principios de los ochenta, en pleno período de transición. Donde una de las características que definiría este momento en el ámbito artístico será la acumulación y rapidez en la revisiones. Barcelona fue una de las primeras ciudades en comenzar a notar este cambio y donde -aún con el régimen franquista- se había vivido una situación bastante particular si la comparamos con el resto de España.

Hacia 1975 Espaliú se encontrará residiendo en la Universidad de Vicennes, donde permanecerá durante algún tiempo vinculado al departamento de Psicoanálisis, y al que volverá años más tarde tras permanecer algún período alejado de la universidad y de la experiencia artística<sup>561</sup>.

A este período podríamos añadirle algunas exposiciones que realizó en Valencia, Palma de Mayorca o Barcelona. En territorio francés sólo tenemos constancia de dos exposiciones, una en la Galería Du Perche de Lyon, en 1976 y "*Cinq jeunes peintres espagnols à Vicennes*" en París, en 1977.

Con ello se puede entrever cómo en realidad la formación en el terreno artístico estará más vinculada -en un comienzo- a Barcelona que a Francia. Aunque Pepe Espaliú siempre hizo referencia a su formación francesa -sobre todo a la influencia recibida por *Support-Surface*- si analizamos la producción de estos momentos aún nos inclinaríamos bastante más por destacar su etapa en Barcelona -en la que

---

<sup>561</sup> Como ya dejamos claro desde el comienzo, nos interesa rescatar aquellos datos que por algún motivo nos ayuden a entender sus propuestas. Por ello dejaremos sin mencionar, quizás demasiados datos biográficos que consideramos simplemente anecdóticos y que en realidad no creemos que a nadie de nuestro entorno le aporte información alguna para el entendimiento de su discurso. Hasta que en 1983, Espaliú comience a formar parte de la revista "Figura", su vida se podría decir que transcurre en un interminable camino de altibajos. Los continuos viajes a España, sus abandonos temporales de la Universidad, su precaria situación económica, el continuo cambio de residencia y de profesión, o el alejamiento en algunos momentos del entorno artístico, no son sino algunas de las circunstancias que marcarán esta época -comunes en el resto de jóvenes artistas que en un deseo por conocer un exterior recién abierto, intentan sobrevivir y se resisten a volver a su ciudad natal-.

verdaderamente se encontrarán influencias que marcarán su posterior producción.

Pero el contacto con los componentes de *Trama*<sup>562</sup> -J.M.Broto, G.Tena, X.Grau, J.Rubio y C.León, e incluso a los que podríamos sumar E. Quejido, M. Salinas o Teixidor- lo que verdaderamente le permite será el conocimiento del grupo francés *Support-Surface*<sup>563</sup>; ya que la concepción política que de la pintura tiene este grupo catalán - "*partir del conocimiento de un proceso para, a través de la experiencia práctica de ese proceso poder avanzar en la transformación del objeto*"<sup>564</sup>- es una lectura de las intenciones de la corriente francesa-

Podríamos considerar a estos artistas -debido a las importantes y decisivas influencias que se observan en ellos- como seguidores de algunos de los planteamientos -quizás algo más suavizados- del grupo francés *Support-Surface*; del que en realidad se nutre e influye en su estancia en Francia el propio Espaliú. Esto no quiere decir que estos artistas catalanes deban ser ignorados, sino que sirvieron de puente para el acceso a la corriente francesa.

Si en 1985 Espaliú editará *Dossier Franceses*<sup>565</sup>, años atrás encontraría en *Support-Surface* un modelo de interés. Éste es una tendencia que en realidad engloba los más diversos y distintos posicionamientos. Pretende una vuelta al estadio

---

<sup>562</sup>Este grupo afinado en Barcelona se presentó en 1976 en la exposición -bajo las miras de A. Tapes- con el título "Para una crítica de la pintura", en la que se reivindicaba una vuelta a la pintura no tradicional, intentando luchar con los tópicos creados en torno a ella.

<sup>563</sup>Ver catálogo *Los años Supports Surfaces en las colecciones del Centre Georges Pompidou*, Galería Nationale du Jeu de Paume, Centro cultural del Conde Duque, op. cit.

<sup>564</sup>J. Rubio, en *Del arte objetual al arte de concepto*, op. cit., pág. 437.

<sup>565</sup>Conjunto de entrevistas a los artistas que configuran la actualidad francesa, de una generación posterior a *Support-Surface* que intenta apartarse de toda afiliación ideológica; entre los que encontramos a Georges Rousse, François Boisrond, Daniel Tremblay, Jean Charles Blais, Le Groumellec, Ramón Tio Bellido, etc. Ver Figura nº4, invierno de 1985, "*Dossier Franceses*", entrevistas de Pepe Espaliú, págs. centrales 1-15.

preconceptualista del arte, reivindicando el valor de la pintura, ajeno a la necesidad de una reflexión externa<sup>566</sup>. Impulsada por M. Pleynet, J. Kristeva y J.L. Sheffer -entre otros- y teniendo como portavoz la revista *Tel Quel* -y más tarde *Peinture, Cahiers théoriques*-, cuenta entre sus representantes más destacamos con N. Dolla, L. Cane, M. Devade, D. Dezeuze, Ch. Jaccard y Chacalis.

Es llamada también "*Nuevo Reduccionismo*"<sup>567</sup>, ya que entre las características más comunes destacan considerar que el hecho pictórico se presenta como un hecho en sí, que no necesita de explicación ni argumentación externa a la propia evidenciación de los elementos que componen el acontecimiento pictórico<sup>568</sup>. Pero para ellos las manifestaciones artísticas nunca son absolutamente ajenas al contexto social y político de la época. Por ello, se pretende que la pintura sea un objeto de conocimiento que intervenga en lo real y en su propia estructura, atacando directamente a todo idealismo, capitalismo y vanguardia, es decir, trabajar la situación histórica desde el materialismo dialéctico.

Sus propuestas se podrían resumir en el intento por retomar la pintura desde su

---

<sup>566</sup>El objeto de la pintura es la propia pintura, y los cuadros expuestos sólo están referidos a ellos mismos, no apelan a nada 'exterior' (por ejemplo, la personalidad del artista, su biografía, la historia del arte). No ofrecen escapatoria alguna porque la superficie, mediante las rupturas de formas realizadas en ella, prohíbe las proyecciones mentales o las divagaciones oníricas del espectador. La pintura es un hecho en sí mismo y sus problemas han de plantearse en su terreno", ver Didier Semin, catálogo *Los años Supports Surfaces...* op. cit. pág. 18

<sup>567</sup>Es considerada como el ala radical de la vuelta a la pintura, en la que se pretendía fundamentar una ciencia de este medio, se fundamenta en el materialismo dialéctico-histórico y el psicoanálisis, y ambiciona crear las condiciones para una convergencia entre una práctica analítica, el acto de pintar, y una práctica política e ideológica "marxista-leninista-pensamiento de MaoTse-Tung". Ver Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna", en Marchán Fiz, op. cit. pág. 302. La presencia del pensamiento marxista y maoista sitúa a China -en sus reflexiones teóricas- como paradigma de sus intereses, como se puede observar en "*Peinture, Cahiers théoriques*".

<sup>568</sup>En parte podemos observar cierta herencia americana -aunque con matizaciones ya que Pleynet reconoce el poco conocimiento que este grupo poseía de los trabajos estadounidenses- con antecedentes en B. Newmann, M. Rothko y Ad. Reinhardt, apoyados en la nueva abstracción, con Cl. Greenberg, y retomando ciertos discursos de la tradición francesa.

grado cero, deconstruyendo el sistema pictórico, para así poner al desnudo los elementos esenciales que componen el hecho pictórico<sup>569</sup>, al que le reprochan determinadas denuncias de las articulaciones conceptuales producidas por el logocentrismo (apropiación derridiana) en el sistema pictórico<sup>570</sup>.

Será en este sentido en el que podamos decir que la producción de Espaliú no llega a reflejar las demandas de *Support-Surface*. Pero recordemos que ante todo -para la mayoría de ellos- sus propuestas encuentran una conexión con ciertos planteamientos orientales, favoreciendo que sus obras sean entendidas como objetos de pensamiento que buscan incidir en la estructura de lo real: "*La pintura occidental es una pintura*

---

<sup>569</sup>Bajo estas directrices, sus planteamientos atacan directamente a la visión monocéntrica renacentista, al privilegio otorgado a la imagen, considerada por ellos como un producto consecuente y obligatorio, o a la preferencia de un determinado material sobre otro. Se prescinde, por tanto, de la imagen, del estilo y de los resquicios de subjetividad, al menos en principio, por lo que cualquier referencia al autor sobre la obra física, será atacada. La pintura para ellos no debe transmitir ningún mensaje sino ser un mensaje, sin llegar en ningún momento a trascender su propia presencia. Uno de los que más incidió en la teorización de la pintura fue M. Pleynet, con la revista "Pintura, Cahiers théoriques", para quien este grupo pretendía "un retorno histórico sobre ciertos elementos de esta historia que la modernidad ha censurado falta de poder, de poseer los medios teóricos de pensarlos". Ver S.M. Fiz, "Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna", en Marchán Fiz, op. cit. pág. 227

<sup>570</sup>La proposición de un formato a priori, duplicado por la presencia del marco, que favorece la idea de ventana, como lugar de mediación. La utilización del claro-oscuro que favorece la jerarquía de tonos, con presencia ausencia de foco de luz. La Superficie-profundidad: superposición/yuxtaposición, donde aparece una jerarquía de capas y sedimentación, código de perspectiva, donde el punto de fuga presupone un más allá teológico, y establece con el ser un relación visual. Su destrucción no implica una destrucción de la profundidad. Pretenden romper toda asociación entre cuadro-mercancía, y no olvidan atender a la componente crítica al máximo. Se desplazan para presentar sus trabajos a lugares vírgenes, ajenos a toda referencia con el museo o la galería, aun siendo conscientes de la comercialización de la documentación posterior. Frente al clarooscuro, donde el color es un suplemento, se propone que sea éste el protagonista. El resultado, por tanto, será cuadros sin marcos, potenciando los significantes pictóricos. Se trata de luchar con el cuadro a favor de la pintura, su estudio se centra en la materialidad de significantes exclusivamente pictóricos en sus niveles más elementales. Por ello, dan más importancia a la superficie que se modifica que a la imagen. Son experiencias cromáticas, no sobre el color sino con el color, sin texturas ni huellas de pincel, sin tiempo, movimiento o luz, sólo pureza cromática, espacio cromático, o "campo específico", formas neutras, sin atender a la representación o la iconicidad, entendidas como frustrantes y cuyo sentido último es la experiencia sensible del color por cada individuo. Ver Marc Devade, "Notas para la teoría materialista de la práctica pictórica" y D. Dezeuze y L. Cane, "Aportaciones a un programa técnico pictórico", en Antología de escritos y manifiestos. 1955 a 1985, dentro de *Del arte objetual al arte de concepto*, op cit. págs. 403-412.

*de la vista, la pintura china es una pintura del pensamiento*<sup>571</sup>.

Veamos ahora de qué modo afecta esta corriente en las propuestas de Espaliú, sobre todo esta concepción de la experiencia artística como sistema de intervención en lo social.

### 3.2.3 Análisis de sus primeras propuestas pictóricas.

Aunque algunas de las claves mencionadas en sus obras encuentran su origen en estos primeros años, el Espaliú de finales de los setenta aún se encuentra algo alejado de los caminos que más tarde marcarán su producción. Consideramos que el verdadero interés de estas obras radica más en ser los rastros de unos comienzos en el terreno artístico que evidencian unos comportamientos que más tarde serán desarrollados, y que ponen de manifiesto cómo su discurso gira en torno a un mismo sentimiento desde el comienzo.

Intentar analizar las propuestas de estos primeros años resulta algo complicado por varias razones: una parte de la producción no ha sido reproducida, ni se conoce su destino. Las únicas referencias que tenemos son las citas en los medios de información<sup>572</sup> -bastante escasa- y un número reducido de catálogos de esta época, donde aparecen menciones a otras exposiciones y comentarios de algún crítico. Todo ello ayudado por la idea de que Espaliú comenzó en el terreno artístico a mediados de los ochenta.

Por ello, nos situaremos en la obra presentada en la exposición realizada en la

---

<sup>571</sup>Ver catálogo *Los años Support Surfaces*, op. cit. pág. 19.

<sup>572</sup>Ver Ángel Luis Pérez Villén, "Pepe Espaliú, o la construcción de un espacio sugerido", Córdoba, Miércoles, 15 de junio de 1983.

Posada del Potro, en Córdoba en 1983 -donde se presentaron una selección de obras de finales de la década de los setenta- coincidiendo a su vez con la presentada en la galería Arc-En-Ciel -en la que mostrará su producción última-.

Tan sólo una exposición colectiva -realizada en Córdoba en 1985- marcará la actividad entre 1983-86 -que quedará concluida con la primera de las exposiciones colectivas dentro del citado grupo sevillano-. En esta muestra -realizada en el Colegio de Arquitectos de Córdoba- Espaliú parece dejar atrás los intentos abstractos introduciéndose en un deliberado expresionismo, más en consonancia con la nueva pintura europea -italiana y alemana-, en el que la figuración va imponiéndose. Hecho que ya se intuía en la importancia concedida al gesto sobre las propias características del color.

Extraña, desde luego, resulta la unión de Espaliú -cuyo talante intelectualizado queda puesto continuamente de manifiesto- con J.M<sup>a</sup>. Báez -que se posiciona frente a la intelectualización de la pintura- y con Carmona -pintor autodidacta, de marcada ingenuidad plástica-. Quizá la asociación vendrá en realidad dada por el título: "*Pintado en Córdoba*"; hecho que como vimos en la introducción sirvió de excusa en estos años para unir discursos bastantes dispares.

En las exposiciones realizadas en 1983 -que pueden ser consideradas como un resumen de la producción hasta ahora realizada<sup>573</sup>- se presentaron desde obras de

---

<sup>573</sup>Cuando hablamos de la producción primera de Espaliú, nos estamos refiriendo a la presentada antes de pertenecer a la galería La Máquina Española. De estos años podemos destacar las siguientes exposiciones:

Individuales: "Agrupació d'amics de la Música", Barcelona, 1975. Galería Latina, Palma de Mayorca y "Obra en Permanencia en Vicente Navarro", Valencia, 1980. Galería Latina, Palma de Mayorca, 1982. Posada del Potro, Ayuntamiento de Córdoba y Galería Arc-en-ciel, Córdoba, 1983.

Colectivas: "Aula Oberta", "Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu" y Sala Arco Iris, en Barcelona, 1975. Galería Du Perche, Lyon, 1976. "Cinq jeunes peintres espagnols à Vicennes", París, 1977. Sala Tempo, Milán, 1981.

"Desde niño estaba ya embarcado en la pintura. Con trece años hizo una exposición para autofinanciarse el viaje de fin de curso", comentario realizado por el hermano de Espaliú a Francisco Correal, publicado en "En las antípodas de Fellini", Diario 16, jueves 4 de noviembre de 1993, pág.

1978 -como la serie "*Damasco*"-, hasta la serie "*Tótem*" de 1982 o "*Tríptico*" de 1983.

Si las analizamos en conjunto, podremos observar en Espaliú un intento por definir un lenguaje pictórico que se debate entre la abstracción lírica y geométrica, como problema principal, y en la que en ocasiones introduce rastros de figuración.

Ayudado de grandes contrastes, esquemas compositivos poco atrevidos y arriesgados, grandes zonas de color -donde el soporte, cartón o tablex, es ocultado por la superposición de materia-, Espaliú alardea de su formación francesa, con reminiscencias al grupo *Support-Surface*.

En las obras "*Damasco*" I, II y "*Estructura*" -correspondientes a 1978- se trabaja sobre "*una abstracción arquitectónica sobre tablex en la que el óleo es aplicado uniformemente, sin degradaciones expresivas de la materia*"<sup>574</sup>. De la obra "*Telas*" (1980) -en la que se nos propone una abstracción quizás algo más pura- pasará a "*De cierta moda*" (1981), en la que se retoma la figuración humana bastante abocetada y trabajada con técnica mixta -con presencia de aguadas, lápices y superposición de papel vegetal-. Sin embargo en la serie "*à fusterouau*" I y II de 1982 -donde a la utilización de acrílicos se suman la presencia de pigmentos brillantes- se observa perfectamente la existencia y convivencia de un trazo nervioso del lápiz mezclados con los brochazos libres y escurridos de color de duros contrastes. La figuración cede de nuevo en la serie "*Tótem*" -del mismo año- donde el trazo de color parece imponerse, y cuya composición queda más desequilibrada que en la serie anterior.

Las obras correspondientes a 1983 (Il.61-62), son unos collages sobre cartón

---

36.

<sup>574</sup>Ésta y otras citas de las obras de este período, pertenecen al artículo de José Luis Pérez Villén, "Pepe Espaliú, o la construcción de un espacio sugerido", Periódico Córdoba, op. cit.



y tablex de nuevo con fuertes contrastes. Éstos vienen a sugerir un ambiente arquitectónico con una composición más libre. Mientras, en las obras presentadas en Arc-En-Ciel el color se funde con el gesto, dejando entrever los goteos de una pintura mucho más ensimismada y sin reminiscencias externas.

En poco tiempo Espaliú pasará de una técnica a otra, de la utilización de formas angulosas, de las figuraciones toscas y fuerza en el trazo -como se observan en el dibujo sin catalogar de finales de los setenta (Il.64)- a la abstracción donde el color intenta ser el protagonista principal. Un hecho que queda puesto de manifiesto en la presentación del catálogo -realizada por Vicente Núñez- en la que se destaca que su visión de la abstracción es el resultado de una descomposición deliberada que se reorganiza hacia la búsqueda de otra constructividad, que las preserve de la orgía o la dispersión<sup>575</sup>, y donde "*el soporte es el mensaje*".

En el citado catálogo las reproducciones corresponde a las obras realizadas entre 1982-83. En ellas un gesto agresivo y deliberado ocupa toda la superficie, oponiéndose a la bidimensionalidad del plano -puesto más aún de manifiesto por los incontrolados goteos y chorreones de la pintura-. Capa tras capa va superponiéndose con la única pretensión -cabría decir- de definir un espacio -a veces incontrolado- por medio del gesto y del color.

En esta serie -a la que pertenecen obras como "*Alejandra*" I, II y III (Il.61-62) o "*del trópico*" (Il.63)- la ambivalencia entre fondo y figura, o entre primer y segundo plano, crea cierta ambigüedad ante una descomposición formal que no llega -por más que se afirme en la presentación del catálogo- a definirse en cuanto que construcción o campo específico.

Podríamos decir que las propuestas pictóricas de Espaliú son definidas en este

---

<sup>575</sup>Ver catálogo de la exposición individual realizada en la Posada del Potro, Ayuntamiento de Córdoba en 1983.

quedarse a mitad de camino entre la definición espacial y la frescura del gesto que se esparce sobre el soporte; sin más pretensión que la de ser expresado. Una descomposición de gestos -más que de formas- a la que se le sumarían las reflexiones figurativas, donde el gesto se hará aún más expresivo si cabe.

### 3.2.3.1 Posicionamiento adoptado frente a la experiencia artística.

Si atendiéramos a su apariencia formal -a aquello que sólo a través de la vista conocemos- intentando evidenciar determinadas influencias pictóricas, sólo veríamos una emulación formal de los presupuestos franceses y catalanes -sin que en ningún momento parezca conseguirlo-. Aunque el color va ocupando protagonismo -ayudándose de la repetición gestual que bien nos podría remitir a los "Papeles encolados" (1967) de Louis Cane- en modo alguno encuentra un reduccionismo formal y cromático propio de M. Devade o N. Dolla.

Para algunos "su pintura de comienzos de los ochenta retrata un compromiso similar al contraído por Pancho Orduño, Jordi Teixidor, los integrantes de Trama y el de los pintores andaluces Geraldo Delgado, Manuel y Enrique Quejido, Manuel Salinas, Pedro Simón, Julio Juste o Pablo Sycet"<sup>576</sup>. Incluso podríamos observar ciertos paralelismos con otros posicionamientos franceses- J.Charles Blais, Georges Rousse, François Boisrond, Daniel Tremblay, Le Groumellec, etc.- o con las tendencias internacionales -la Transvanguardia Italiana y los Nuevos Salvajes Alemanes- en cuanto que no tratan de representar nada sino "mas bien crean imágenes que, de acuerdo con la máxima de la vanguardia y como acontecimiento pictórico autónomo, provocan asociaciones, despiertan recuerdos y avivan ideas que influyen sobre la corriente de las imágenes conscientes del hombre"<sup>577</sup>.

---

<sup>576</sup>Ver José Luis Pérez Villén, "La realidad y el deseo", op. cit. pág. 52.

<sup>577</sup>Ver Arte Contemporáneo, op. cit. pág. 58.

La emulación formal derivaría más en una artificiosidad de planteamientos que en un dominio y asimilación de las propuestas francesas. Pero recordemos que para *Support-Surface* la pintura se convierte no tanto en objeto de comunicación como en objeto de pensamiento y de conocimiento, tratando de evidenciar cierta relación con las estructuras sociales y políticas: *"la pintura occidental es una pintura de la vista, la pintura china es una pintura del pensamiento"*<sup>578</sup>.

Esta premisa será la que en Espaliú influirá. No se trata de una incidencia formal sino de una comprensión de las intenciones de este grupo, lo que Espaliú afirmará haber adquirido. De hecho en sus obras correspondientes a estos momentos, la emulación formal dará paso a una producción -dentro de La Máquina Española- totalmente contraria -formalmente- en la que se recoge las verdaderas aportaciones: sus obras pictóricas no son unas propuestas para la vista, sino para el pensamiento que busca incidir en la estructura social.

La verdadera importancia de las propuestas pictóricas de finales de los setenta radica en que en ellas se muestra por primera vez el rechazo a una concepción artística ensimismada y el posicionamiento que Espaliú adoptará frente a la experiencia artística: la pintura entendida como soporte de pensamiento, la parte visible de una actitud ante la vida y el arte, una estrategia para intervenir y cuestionar lo real.

Esta concepción de la experiencia artística será la que impregnará a partir de ahora su producción. Sus propuestas nunca más volverán a incidir en un desarrollo formal. Sólo al retomar la producción pictórica de mediados de los ochenta -dentro de la Máquina Española- veremos cómo Espaliú lleva a cabo esta postura ante el arte, donde *"lo importante no son los medios y los métodos que utilices, sino su expresión misma"*<sup>579</sup>.

---

<sup>578</sup>Ver catálogo, *Los años Support-Surfaces*, op. cit. pág. 19.

<sup>579</sup>Pepe Espaliú, "Negro sobre negro", op. cit. pág. 77.

### 3.2.4 La revista FIGURA.

Antes de formar parte de la sevillana galería La Máquina Española -que pronto cambiaría su sede a Madrid- Espaliú entrará a formar parte de la revista *Figura*<sup>580</sup>, a la que accedió al conocer casualmente a Guillermo Paneque.

A partir de este momento, Espaliú comenzó a ser vinculado con la ciudad de Sevilla<sup>581</sup> -donde ya en su infancia había pasado algunas temporadas- y a ser relacionado con el movimiento que allí se estaba produciendo. Aunque su relación con esta ciudad se deba solamente a que allí se encuentra la galería y la revista.

Desde 1983 entra en contacto con G. Paneque, introduciéndose en el círculo creado en torno a la revista, entre los que se encontraban Rafael Agredano, Francisco Cabeza o Alfonso Cerrato, entre otros. De este modo, Pepe Espaliú comenzará desempeñando las funciones de corresponsal en París, mostrando *"un verdadero talante como escritor"*<sup>582</sup>.

Desde la capital del país vecino, Espaliú entrevistaría a Chema Cobo, José M<sup>a</sup>

---

<sup>580</sup>Figura estuvo dirigida por Concha Ollero en sus comienzos, aunque pronto ocuparía la dirección G. Paneque. El Consejo de redacción estará formado en un primer momento por Rafael Agredano, Paco Cabeza, Alfonso Cerrato, Sebastián García Martín, Manolo Montero y Guillermo Paneque, pero muy pronto se les sumaría Luis Navarro, Abraham La Calle. Contaron con corresponsales en París, P. Espaliú, en Londres, J. V. Aliaga, en Nueva York, Simeón Saiz, en Lisboa, Helena Vasconcelos, así como por toda la geografía española. Figura era editada con la colaboración de la Diputación Provincial de Sevilla, Facultad de Bellas Artes de Sevilla, Junta de Andalucía, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental y Vicerrectorado de Extensión Universitaria de Universidad de Sevilla.

<sup>581</sup>"A los catorce años me fui a Sevilla, no sé muy bien por qué, quizás porque pensé que era la ciudad de Zurbarán y Velázquez y que algo de eso quedaría, pero no, no queda nada. Sevilla es un desierto con risas y con flores, pero un desierto. Lo ha sido desde hace muchos siglos, y en ella tan sólo una casta absurda y obsoleta y cateia y sin cultura domina la ciudad y hace que el espectro de siglos atrás se convierta en un mimo artificial y absurdo, un mimo sin sentido y que todo queda en el palmoteo inútil de cuatro fiestas... en esa escuela de Bellas Artes académica y triste; en cualquier sitio la vida era mejor." Pepe Espaliú, "Libro de Andrés", op. cit.

<sup>582</sup>Ver "Otros sevillanos guapos", de Victoria Convalía, El País, Sábado, 14 de Mayo, 1988.

Sicilia, Miquel Barceló, en artículos como "*Ceci n'est pas un aspirateur. En el taller de José María Sicilia*", "*Riesgo (curiosidad) y perversión en la pintura de Miquel Barceló*", "*Georges Artaud, al otro lado del espejo*", "*Graffiti's en París: Piero Closki, bla-bla-bla- y otros*", "*Decir de Lemarche-Vadel*", "*Dossier: Franceses*", etc.

Aunque para muchos la aparición de la revista era la creación de un simple escaparate que les facilitaría dar a conocer su obra en el ámbito nacional<sup>583</sup>, *Figura* aparece como una de las pocas manifestaciones teóricas con unas intenciones claras de informar sobre aquello que ocurría en el resto de países. Motivada por la falta de información y conocimiento que el panorama español sufría, el aislamiento que se había padecido y del que aún existía en torno a la facultad de BB.AA.<sup>584</sup> -lugar de donde surgiría la revista- y la pobreza crítica del país, falto de casi todo tipo de estructuras:

*"Los aspectos negativos son, desgraciadamente, muy evidentes. Pocos coleccionistas; ninguna revista de arte importante; pocos comentarios serios sobre estética. No existe una tradición crítica."*<sup>585</sup>

La revista *Figura* -que aparecería en la primavera del 1983 en la ciudad de Sevilla- publicaría artículos de pintura, escultura, fotografía, comic, alta costura, diseño o arquitectura, "... conciliando en una sola revista todos los aspectos de la creatividad en general y los de nuestra ciudad en particular, incluyendo en nuestras páginas la teoría y la práctica de la pintura y la escultura pero también las de la

---

<sup>583</sup>Guillermo Paneque "*Si realmente se ve así, yo invitaría a todo el mundo a que abriera revistas y se promocionara... A ver qué es lo que sale*", en "Guillermo Paneque: Mi metodología lo es de apropiación, de ladrón o de robo", op. cit. ABC, 5 de mayo de 1987.

<sup>584</sup>"*En mi caso se trataba de una necesidad de conocimiento de toda del aislamiento del mundo real que hay en las Facultades de Bellas Artes españolas, en unas más que en otras*", Guillermo Paneque, en "G. Paneque: Mi obra es sólo el soporte de un tipo de pensamiento", Sergio Vila-San-Juan, *La Vanguardia*, miércoles, 27 de Abril de 1968.

<sup>585</sup>Kevin Power, *Flash Art*, Edición española, op. cit. pág. 51.

*arquitectura, el urbanismo, el diseño, la moda en el vestir- tanto en sus aspectos 'trascendentales' como en los puramente creativos-, el interiorismo, el diseño gráfico y en definitiva cualquier trabajo que incida, como inequívoco signo cultural, en la belleza de cualquier objeto que habite en nuestro entorno*"<sup>586</sup>. Pretenden incidir en los más diversos autores y tendencias que en los años ochenta sonaron en el ámbito internacional de una manera crítica -aspectos éstos que fueron puestos de manifiesto por diversos críticos<sup>587</sup>-. En sus páginas se darán cita artículos dedicados a J. Beuys, G. Baselitz, J. Cage, M. Oppenheim, La Transvanguardia italiana, la Nueva Escultura Británica, el auge de los graffiti en EE.UU., etc.

La revista contaría entre sus miembros más representativos con G. Paneque, R. Agredano, Sebastian García-Martín, Abraham La Calle, Luis Navarro, y un largo etc., junto con las colaboraciones de J.M. Bonet, Dan Cameron, Mar Villaespesa o Kevin Power, entre otros. *Figura* se convertirá en un fiel reflejo de las creencias y los intereses de sus miembros en el panorama artístico, tratando de actuar de revulsivo, no sólo en el contexto sevillano, sino en el español.

*Figura* abriría sus páginas -desde su primer número- con artículos como el de Rafael Agredano "*Titanlux y moralidad*":

*"Dejarnos abrir las ventanas para que entre la contaminación artística y dejarnos ser frívolos, eclécticos, dialécticos: que conciliemos el internacionalismo con el localismo, la tradición con la innovación"*<sup>588</sup>.

Ante la necesidad de conocer y centrar el debate de los ochenta -como indica

---

<sup>586</sup>Nota de la Editorial de la revista *Figura*, nº0, Primavera de 1983.

<sup>587</sup>Ver al respecto Catherine Grout, "L'art à Séville: Les faiseurs d'images", *Art Press*, Septiembre de 1987, págs. 28-30.

<sup>588</sup>Rafael Agredano, "*Titanlux y moralidad*", op. cit. pág. 20.

G. Paneque<sup>589</sup>-, ante la falta de parámetros, ávidos de influencias y marcados por un carácter cosmopolita, la revista pronto se convertiría en una especie de laboratorio donde se daban cita las grandes figuras internacionales con los jóvenes artistas españoles: José María Sicilia, Cristina Iglesias, María Gómez, Pablo Sycet, Juan Usle, Menchu Lamas, Patricio Cabrera, a los que también se les quiso servir de plataforma de promoción.

Pero recordemos que el auge del panorama artístico español contrastaba con la inexistencia de una infraestructura que facilitara el desarrollo de la diversidad de inquietudes de los jóvenes creadores. Este vacío supuso que la aventura de una revista, que nacía sin grandes pretensiones, en poco tiempo pareciera que se iba a convertir - ante la inexistencia de una estructura crítica- en la revista de arte de todo el país. Su existencia duró no más de cinco años, y su último número aparecería en 1988 incluido dentro de Sur Expres.

### 3.2.5 El núcleo sevillano.

En esta evidenciación que asistimos en la década de los ochenta de la situación del arte español, uno de los centros que más rápidamente alcanzaría resonancias dentro y fuera de nuestras fronteras -junto al formado por los escultores vascos, la figuración madrileña, etc.- será el grupo de artistas sevillano, y más en concreto los artistas vinculados a la Galería La Máquina Española.

*"En esta ciudad-mentira, jugamos con mermelada y metralla a rellenar el agujero del tiempo, y así, sin mover los pies atravesamos el mundo... En esta ciudad en black-out os enseñamos nuevas mentiras para que podáis bailar ante los centuriones*

---

<sup>589</sup>Ver entrevista realizada por J.M. Costa, op. cit. ABC, 5 de mayo de 1987.

Caracterizados ante todo por una fuerte y constante provocación hacia las posturas tradicionales, parte de esta dureza de cara al exterior, proviene de situarse y localizarse en un entorno -el sevillano- con una fuerte tradición enraizada en el tópico de un realismo lírico y poético representado -casi siempre- por diversos artistas como Carmen Lafón, Teresa Duclós, Claudio Díaz, A. de Casas o Joaquin Sáenz, junto a Antonio Maya o Daniel Quintero -más ligados, quizás, al núcleo madrileño-.

Esta práctica realista si por una parte representa un pequeño fragmento de la experiencia de los artistas sevillanos, por otra se convierte en el verdadero tópico al que se enfrentan los nuevos artistas. Al existir la creencia de una potente tradición realista, para muchas de las miradas externas, la postura de estos nuevos sevillanos no será sino la consecuencia lógica de una evolución de unos antecedentes sevillanos, que llegan a fundirse y confundirse en el auge de la figuración de los ochenta.

Y es que si el eclecticismo -característica propia de esta época- propiciará una mezcla entre supuestas tradiciones localistas con nuevas estrategias internacionales -en la que el resultado será el advenimiento de un pastiche, de un collage cultural que caracterizaría la mayoría de las posturas de esta década- en el caso de los pintores sevillanos -y más en concreto los vinculados con la Máquina Española, como sucederá con Espaliú- no podemos pensar que el discurso definido por una figuración fría y distante, sea el resultado de un desarrollo que quedaría entendido y definido por una hipotética relación entre una más que dudosa tradición realista sevillana con la figuración Madrileña o las tendencias italianas y alemanas.

Si en realidad existe un frente claro contra el que atacar, éste no es tanto una tradición localista sino un tópico de cara al exterior, en el que muchos no tienen en

---

<sup>590</sup>Pepe Espaliú, "En Sevilla (Agredano, Cabrera, Espaliú, Paneque)", *New art internacional*, Octubre n°. 1987, pág. 52.



cuenta que las nuevas posturas sevillanas no vienen a representar la consecuencia lógica de un crecimiento propio del entorno sevillano, sino que más bien responde a un sentir generalizado en occidente que vendría a mostrar las consecuencias de la crisis del proyecto moderno.

Una evolución del entorno sevillano en la que parece olvidarse que desde mediados de los sesenta, uno de los núcleos pictóricos de Sevilla -más en concreto el relacionado con la galería La Pasarela- tomará la abstracción como bandera. Sin menospreciar tampoco la importancia de *La Nueva Generación*<sup>591</sup> y sin olvidarnos del auge artístico que ya a finales de los setenta se experimenta con la aparición de la Fundación del Museo de Arte Contemporáneo (1971), Revista *Separata* en 1978 -con colaboraciones de L. Gordillo, E. Lootz, J.A. Guerrero, etc.-, la aparición del Centro de Arte M-11 y la galería Juana de Aizpuru; que vendrían a definir verdaderamente la tradición sevillana.

Si por un lado existe cierta tradición pictórica de la que podemos entender que se considere a figuras como Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, Carlos Durán o G. Delgado, claros ejemplos, por otro no se puede sustentar la idea de que el gusto por un realismo lírico sea el entorno que favorece el surgimiento de artistas tan dispares como Rafael Zapatero, Juan Lacomba, José Luis Barragán, junto a otros más próximos al conceptualismo como Juan Francisco Isidro, Ricardo Castillo o Manuel Rufo, o con J.M<sup>a</sup> Larrondo, Pedro G. Romero, Montaña, C. González, M. Moreno, D. Padilla, Salomé del Campo, A. Sosa, R. Cadenas, P. González, A. Lacalle, Dfáz Morón, M.A. Porro, J. Buzón, y G. Paneque, Guzmán o Espaliú.

---

<sup>591</sup>Con Juan Antonio Aguirre a la cabeza como teórico. Quien publicará *Arte Último* donde se presentará en 1969 "La Nueva Generación": un cúmulo de propuestas heterogéneas y una superación del informalismo, que se posicionan en un polémico enfrentamiento contra el realismo; reivindicando el simple placer de la pintura y reuniendo en sus filas a artistas figurativos y abstractos (geométrico y neoconstructivistas) como Pedro García Ramos, Geraldo Delgado, Manuel Barbadillo, Pablo Manuel Egido o Gordillo, observando la variedad de direcciones y con vinculaciones de Jaun Romero, Alfonso Fraile, Enrique Marín o Paco Molina.

### 3.2.5.1 El grupo de la Máquina Española.

Lo cierto es que enfrentados a los tópicos -y retomando parte de la verdadera tradición- con una actitud altanera y despreocupada, una nueva generación de artistas vinculados a Sevilla -por las más diversas razones- comienzan a recorrer todo el ámbito español e internacional como uno de los colectivos con más impulso<sup>592</sup>.

Un colectivo de artistas que se definirá por la utilización del medio pictórico alejado de toda nostalgia decimonónica. Un lenguaje pictórico que encuentra en el discurso visual -como reflejo del ir y venir de las imágenes, sin tiempo real para su asimilación, propio de la época mass-mediática- su verdadero interés.

Un medio que pretende ser un mero soporte -y aquí vuelven a aparecer las influencias francesas- donde las imágenes aparecen tratando de poner de manifiesto la vacuidad de las mismas y su sin sentido. Imágenes entendidas como meros significantes que navegan solos, sin significados a los que representar obligatoriamente.

En sus primeros años -tanto para P. Espaliú como para el resto de componentes de este grupo, G. Paneque, R. Agredano o F. Guzmán, entre otros- la reflexión en torno a la imagen ocupa un lugar predominante en su trabajo. Presentan imágenes despojadas de su referente directo, signos vacíos -en apariencia- de todo contenido, donde las lecturas oblicuas no sólo son necesarias -como ya apuntamos anteriormente al referirnos a la imagen despojada- sino que son uno de los principales objetivos buscados.

Se pretende despojar al objeto de su propia imagen, presentarla separada como si de un holograma se tratase, exponiendo nuevas historias a partir de viejas imágenes.

---

<sup>592</sup>José Luis Pérez Villén, "La realidad y el deseo", op. cit.

*"Volver después de unos años, y ver que hay cosas a nivel de imágenes que están en la mente de todos, ver que hay una serie de registros que no han sido tocados, que hay un cierto miedo a entrar en ellos; como puede ser la figuración fascista<sup>593</sup>, lo que puede ser incluso un cierto discurso en torno a ello"<sup>594</sup>.*

Si tratamos de establecer ciertas relaciones entre los componentes de la galería La Máquina Española a nivel formal, esto no resultará muy difícil. Para ellos -quizás deberíamos separar el caso de Patricio Cabrera y donde los discursos de Espaliú y Paneque serán los más acusados- la obra es entendida como resultado de un proceso de reflexión. Sus propuestas son residuos formales, la parte visible de una actitud global frente al mundo y frente al arte mismo, son el resultado inevitable de la postura adoptada.

En ellos el apego a la obra física -que para muchos hunde sus raíces en el Renacimiento, aunque nosotros creemos que más bien habría que buscarlas ya en la época clásica- se destierra de sus intereses sin la más mínima preocupación. Aunque para una parte de la crítica este posicionamiento encontraría resonancias en los planteamientos conceptuales -hecho que no ponemos en duda- tendríamos que atender a las influencias de la corriente francesa *Support-Surface*, para llegar verdaderamente a matizar su concepción pictórica.

Su verdadera inquietud no es hacer pintura, sino mostrar puntos de vista a través del -en este caso- lenguaje pictórico. Sin que ello implique tener que reflexionar sobre problemáticas relacionadas con el medio en sí o buscar ciertos efectos que redundarían en una ensalsación de este procedimiento. Intentan favorecer una visión

---

<sup>593</sup>Podemos entender las imágenes fascistas a aquellas producidas por los mass-media y puestas al servicio de un poder que trata de seguir estereotipando una realidad a su servicio.

<sup>594</sup>J. Antonio Chacón, "Espaliú con Marx Erns en el bolsillo: En España no se sabe hacer traición", Diario 16 Andalucía, 31 de Enero, 1987.

mucho más despreocupada del él, en la que se consigue del receptor un comportamiento parecido al experimentado ante el continuo aluvión de imágenes que esta sociedad le depara.

Más bien podríamos decir que el grupo de los artistas sevillanos se caracteriza por una puesta en cuestión de la realidad. Toman la imagen por el todo y proponen una relación con la figuración mass-mediática, existiendo incluso un desplazamiento de las características de dichos medios al sistema pictórico. Ello da como resultado una pintura fría y calculada y un continuo cuestionamiento de la eficacia de todo lenguaje en su tarea de representar e intervenir en el mundo, en lo real.

Trabajar sobre la imagen es reflexionar sobre lo único que se puede atrapar de la naturaleza, sobre la parte que se puede representar. La imagen es lo único que nuestro desarrollo nos ha posibilitado alcanzar de lo externo. La pintura -en este caso- es un simulacro que intenta sustituir lo externo mediante su representación. Y la representación es la imposición de un punto de vista, la institucionalización de un sistema de conocimiento que deriva en unos muy determinados comportamientos.

De este modo la pintura -salvo algunas excepciones- parece hacer preguntas sobre la relevancia de la tradición, las posturas viables ante la realidad, las formas de reinterpretar la historia, sin ningún compromiso ético<sup>595</sup>. Una reflexión -la adoptada por estos artistas- que en la década de los ochenta se experimenta en occidente, marcada por una vuelta a problemas que ya parecían abandonados, en torno al significado y la relación de éste con el significante, apareciendo hipótesis y direcciones que señalan la importancia de la *"recepción estética, etc.. Una postura teórico-práctica, que habría dominado el trabajo de los años setenta, y que ahora vuelve a ocupar un lugar estratégico, en la que se podría decir que, en general, se retoma y valora el proceso pictórico como metáfora de una compleja trama conceptual. Por*

---

<sup>595</sup>Kevin Power, en *Flahs Art*, edición española, op. cit. pág. 53.

*ello, si externamente dará un arte insolente y frívolo, en su interior se siente una recuperación de la función crítica, comenzando por intervenir en el propio arte*<sup>596</sup>.

En este sentido si sería comparable el trabajo de estos jóvenes con el experimentado por los neo-dadaístas americanos o europeos, que de no ser bajo este punto de mira no presentaría conexión alguna.

Y es que si para algunos la postura adoptada por este grupo de artistas, no es sino una frívola y cínica estrategia de mercado<sup>597</sup> -amparada por las subvenciones del ministerio de Cultura<sup>598</sup>-, otros encuentra que *"en la obra de algunos artistas sevillanos, [hay signos] de una voluntad de comprometerse dialécticamente con todo lo que están haciendo, así como un rechazo a aquellas respuestas que son puramente estéticas e individuales. Adoptan posturas lo bastante flexibles como para abordar las situaciones propias del contexto en el que están inmersos, bañado éste, en todos los ámbitos, psicológicamente, políticamente o culturalmente, por destellos de brillantez, vitalismo, picaresca, mediocridad y mezquina corrupción. Su obra (me refiero a la de artistas como Paneque, Guzmán, Romero, López Cuenca, Espaliú o González) es una forma de cuestionamiento activo que demuestra la voluntad de deconstruir sus propias premisas*<sup>599</sup>.

Este grupo de artistas relacionados con La Máquina Española, parece encontrar el camino acertado al romper los límites del discurso pictórico, favoreciendo la entrada y salida de todo tipo de influencias, propiciando todo tipo de lecturas, contra toda idea

---

<sup>596</sup>Ver J. López Anaya, op. cit. págs. 99-100.

<sup>597</sup>Muchos piensan que el joven grupo de pintores sevillanos es mero marketing, pero pocos han ido más allá de la venganza personal para llegar al análisis de las obras y de las actitudes de los pintores. Ver K. Power, Flash Art, edición española, op. cit. pág. 51 y J.M.Costa, op. cit. entre otros.

<sup>598</sup>Carmen Gimenez, directora del Centro Nacional de Exposiciones, Ministerio de Cultura.

<sup>599</sup>Kevin Power, Rev. Arena n°1, op. cit. pág. 93.

de relación directa entre significante y significado, contagiando a la pintura de posturas mass-mediáticas y enfrentándose a la idea de genio-creador.

Una concepción pictórica en la que ya no importa cómo se fabrica la obra, ya no interesa pensar que el cuadro sea el resultado de la visión del mundo de un individuo concreto, no preocupa la unicidad y la originalidad, ya que para ellos más que fragmentarse, se duplica y se multiplica.

Tanto Espaliú como el resto de los componentes, se sirven del medio pictórico no sólo como una herramienta más, sino que lo hace sin ningún tipo de prejuicio ni miedo, e incluso manifestando la incapacidad de la propia pintura como sistema de representación. Esta postura -caracterizada por una ausencia de escrúpulos, una carencia de dogmatismo, con un fuerte carácter provocador hacia la tradición artística- es una de las características propias de este momento a nivel internacional, sólo que en nuestro caso se muestra a través del medio pictórico.

En estos comienzos, una buena parte de la crítica se hace eco de sus intenciones e intereses, promocionándolos como una de las nuevas fuerzas dentro del panorama artístico español. Sevilla se convierte en punto de mira y referencia obligada a la hora de hablar de las nuevas tendencias:

*"Si la tradición rebasa a la movida, lo creativo es incorporar el pasado al presente. Por haberlo hecho siempre, Sevilla está en la onda. Que nadie hable de vanguardias en Sevilla. Sevilla es la vanguardia"<sup>600</sup>.*

Los ecos internacionales resaltan ante todo su posicionamiento crítico frente a

---

<sup>600</sup>Marisol Guisasaola, "Stop Sevilla. El mito en vanguardia", Rev. Elle, Abril, 1989.

la noción de artista demiurgo<sup>601</sup>, su intento por demostrar la ineficacia de los lenguajes -incluso el artístico- mediante la utilización de recursos surrealistas, dadaistas y conceptuales: descontextualización, aproximación de ideas, vaciamiento de significado.

Para algunos el grupo de sevillanos presentan unas claras influencias -a veces casi al pie de la letra- de los artistas americanos y europeos del Neo-dadaísmo. Para otros el análisis y reflexión en torno al signo plantea relaciones con distintos artistas, como los alemanes A.R. Penck y Walter Dahn. Aunque formalmente sean bastante diferentes, Walter Dahn -uno de los nuevos salvajes- podría encontrar conexiones al resaltar por una marcada pérdida del sentido de lo novedoso y por un trabajo que se definiría como un intento de continuación del arte conceptual a través de otros medios -en este caso pictóricos-, en el que las influencias beuysianas encuentran claras resonancias, y con los posicionamientos de *Pattern and Decoration*, donde hallaremos un regusto por lo ornamental y decorativo, con ciertas mezclas de alta y baja cultura.

Por supuesto también descubriremos entre la crítica, algunos que se dejan llevar por la apariencia formal de su obra, y hablan de una espectacular vuelta a la abstracción de la posguerra -que vino a darse a finales de los años cuarenta y durante buena parte de los cincuenta- enlazando con un fenómeno muy aclamado en estos años en los EE.UU., seguido por las galerías de New York<sup>602</sup>. En este caso la obra de Espaliú es comparada con la de Alberto Magnelli, hecho que nos demuestra que la similitud encontrada -en la utilización de las líneas, la supremacía del dibujo que no parece necesitar de volúmenes ni masas<sup>603</sup>, con ciertos aires manierista y de un

---

<sup>601</sup> "En una España que domina aún la noción del artista demiurgo..., estos sevillanos toman una evidente distancia ( más o menos crítica) frente al carto creador", Catherine Grout, "L'art à Seville. Les faiseurs d'images", Art Press n° 117, op. cit.

<sup>602</sup> M<sup>a</sup> Luisa Borrás, "Paneque y Espaliú; la vuelta del ayer", La Vanguardia, 10 de Mayo, 1988.

<sup>603</sup> Ver al respecto catálogo de Magnelli, Galería Maeght Lelong, Repères, Cuadernos de arte contemporáneo, París, 1986.

realismo imaginario y con referencias al cubismo- responde nuevamente más a un análisis formal y visual de sus propuestas, que a un verdadero entendimiento de su posicionamiento en el terreno artístico.

Pero si existe un sentimiento generalizado entre la crítica del país hacia este grupo de artistas en general -y hacia Espaliú y Paneque en particular-; éste está marcado ante todo por el aprovechamiento del caos reinante, por estar favorecidos por los recursos estatales y por la falta de interés de sus obras, las cuales quedan caracterizadas por la pobreza, la inexpresividad y la carencia de valor. "*Son guapos, ricos y famosos..*", parecen ser las únicas características que merecen destacar de ellos para V. Convalía<sup>604</sup>, cuya opinión se resumiría en: "*El feísmo se ha convertido ya en un gusto*".

Con lo expuesto hasta ahora, podemos hacernos una idea del ambiente al que se enfrentaba este grupo de jóvenes artistas, para los que "*la pintura había acabado por deprimirle...Las ferias o los salones le aburrían, las grandes exposiciones temáticas o las monográficas históricas le hacían palidecer*"<sup>605</sup>.

En realidad, denominar a estos artistas bajo el termino de grupo es bastante aventurado. Aún existiendo un posicionamiento similar frente al terreno artístico, quizás lo único que verdaderamente les une es pertenecer a la misma galería. Por este motivo no es posible plantear en modo alguno la existencia de una escuela sevilla - como en algunas ocasiones se hace en el ámbito internacional-, ya que la recuperación figurativa -con ciertos aires pseudoexpresionistas y con bastantes matizaciones irónicas- no es sino una apariencia formal, que no puede sustentar ni soportar la idea de escuela o grupo organizado.

---

<sup>604</sup>Ver Victoria Convalía, "Otros sevillanos Guapos", op. cit. 14 de mayo de 1988.

<sup>605</sup>C. Grout en *El recuerdo es una traición*, Galería La Máquina Española, 24 de Enero- 28 de Febrero, 1987.



### 3.2.5.2 Los componentes de la Máquina.

La aparición de La Máquina Española viene a reflejar la aventura -que diversas circunstancias favorecieron- de unos artistas que fundamentalmente surge en torno a la revista *Figura*. Bajo la mirada de José Cobo -dueño de la galería- Espaliú y G. Paneque -quienes verdaderamente parecen ser los únicos que sí pueden presentar algo más de relación en sus trabajos<sup>606</sup>- se unen indisolublemente a este centro junto a Agredano, Federico Guzmán, Patricio Cabrera, Ricardo Cárdenas, -quizás los más representativos- y López Cuenca, C. González, M. Moreno, J.M<sup>a</sup> Larondo, etc.

Patricio Cabrera (Sevilla, 1958) -colaborador de *Figura*- comenzará trabajando desde un paisajismo que evolucionará hacia una abstracción, en la que rápidamente aparecerá cierto gusto por el ornamento, como estrategia de cuestionamiento del aspecto decorativo y objetual de la propia pintura. En sus obras conjuga la propia tradición andaluza con unas claras líneas neo-conceptuales, en las que el paisaje -con resonancias kitsch- llegará a situarse en último plano. Privilegia por contra una pseudo-ornamentación -entre orgánica y geométrica- que unas veces encuadra y centra la composición, y otras queda convertida en imágenes protagonistas de una visión irónica de lo real. Su forma de abordar la pintura pasará de unos gestos impulsivos, contrastados y directos -donde el proceso y la ejecución parecen guardar siempre sorpresas- a una simplicidad en formas y trazos.

Aunque ha sido definido por algunos como "el pintor del grupo"<sup>607</sup> -con una posición claramente romántica frente al mundo, que más lo situaría al lado de un Sicilia que junto al resto de componentes del grupo<sup>608</sup>-, su pintura parece entablar

---

<sup>606</sup> "Grupo de los sevillanos, es una etiqueta poco afortunada, ya que los artistas a los que con ella se hacen referencia no tienen absolutamente nada en común. Paneque tiene puntos de contacto únicamente con Espaliú..." K. Power, *Flahs Art*, op. cit. pág. 55

<sup>607</sup> Ver Catherine Grout, "L'art à Seville. Les faiseurs d'images", op. cit. pág. 29.

<sup>608</sup> Kevin Power, *Flahs Art*, edición española, op. cit. pág. 55.

cierto diálogo con un surrealismo, que confiere a sus obras un aire artificial e ingenuamente escenográfico.

Rafael Agredano (Córdoba, 1955) se sube al tren de la ironía y de los juegos visuales, estableciendo un diálogo con tendencias vanguardistas -dadaista, surrealistas o Pop- para evidenciar desde una postura lúcida, provocativa y humorística, la crisis de los lenguajes. Éstos se encuentran vacíos y ausentes de todo significado, han quedado convertidos en signos etéreos que chocan los unos con los otros favoreciendo el surgimiento de extrañas imágenes, que difícilmente podrían tratarse de reivindicar alguna estética en particular.

Sus obras de estos años -que funcionan a modo de collage y en las que en ocasiones intervienen juegos de palabras- intentan favorecer una lectura rápida, como si de una imagen mass-mediática se tratase, sin pretender que el espectador se deleite en la contemplación, sino que actúe del mismo modo que si de paneles publicitarios -en medio de las carreteras- se tratase.

Federico Guzmán y Ricardo Cárdenas fueron los últimos en incorporarse a la Máquina Española. Guzmán (Sevilla, 1964) se inicia en una relectura de las vanguardias, bajo el dominio que en él ejerce M. Duchamp. Desde el futurismo, el constructivismo o Suprematismo hasta figuras como Jaspers Johns o la presencia de la cibernética, conforman el territorio del que se nutre, adoptando una de las posturas más conceptuales del grupo -que lo situaría al lado de Espaliú o Paneque-. De hecho, si entre estos últimos parece darse un mayor entendimiento, F. Guzmán seguirá participando con Espaliú hasta sus últimas obras<sup>609</sup>.

Mientras que en Cabrera podíamos observar cierto apego al medio pictórico - como fuente de interés- las reflexiones de Guzmán tratan de trascender lo meramente

---

<sup>609</sup>De hecho F. Guzmán será uno de los participantes del taller "La voluntad residual. Parábolas del desenlace" en San Sebastian, 1992.

pictórico, situándose en un estadio conceptual donde el cuadro no es sino el resultado de su proceso. Como ya hemos visto en los otros componentes del grupo, el interés por la ineficacia de los lenguajes parece ser también un punto en común; más acentuado en su caso, al centrarse durante bastante tiempo en la manipulación de los sistemas de comunicación de masas, en los que deja aparecer referencias personales.

Por su lado, Ricardo Cárdenas (Sevilla, 1960) parte del expresionismo abstracto -al que añade elementos figurativos- para acceder a una aproximación conceptual del lenguaje pictórico, donde a la construcción de paisajes subjetivos se le superponen transparencias o se le añade grafías.

Junto a ellos la figura de Guillermo Paneque y Pepe Espaliú, serán los más representativos de la galería. Los posicionamientos de éstos serán los más controvertidos y discutidos por parte de la crítica, al situarlos del mismo modo como jóvenes promesas que como buenos vendedores de un producto pobre<sup>610</sup>.

Guillermo Paneque (Sevilla, 1963) fue uno de los fundadores de la revista *Figura*. Se define -y lo definen- como uno de los teóricos del grupo, cuyo constante cuestionamiento lo sitúa en una de las posturas más conceptuales del momento. En él encontraremos claras influencias del surrealismo -centradas sobre todo en Picabia- entrelazadas con las aportaciones de M. Duchamp, y por ciertos aires ornamentales con reminiscencias al *Kistch*.

Centrando su discurso en torno a la reflexión sobre las imágenes, recubre sus propuestas de cierto aire teatral y artificioso, tratando de interrogar con cada una de

---

<sup>610</sup> "Se ha atacado a Paneque y Espaliú al aplicarles los calificativos de jóvenes promesas como vendedores de mercado, es una acusación absurda, aunque muestra la mediocridad imaginativa e intelectual que, por desgracia, todavía está presente en gran parte de la obra y la crítica que aquí se produce". Kevin Power, *Filhas Art*, edición española, op. cit. pág. 55

sus series, los códigos de representación<sup>611</sup>. Con un reducido lenguaje en gestos y formas, Paneque sitúa como protagonistas de sus obras a las imágenes más banales y cotidianas de los objetos de consumo, convirtiéndose en un "hechicero de la imagen"<sup>612</sup>.

En sus cuadros -de pequeño formato en sus primeras series, en oposición a la demanda de espacios pictóricos amplios, donde la firma adquiere una mayor importancia- encontraremos referencias a los símbolos religiosos, pasando por las alusiones eróticas, imágenes navideñas, elementos abstractos -cuyas formas biomórficas parecen situarlas como los residuos de formas figurativas-, símbolos de la tradición japonesa, hasta introducir textos que no poseen conexión alguna con lo representado.

La agresividad utilizada en la manipulación de imágenes -bañada por un sutil e irónico matiz poético-, queda contrarrestada por una actitud cínica y distante que pretende poner de manifiesto la ineficacia de los códigos de representación, en una sociedad definida sólo por la superposición y la fragmentación de éstos.

Guillermo Paneque -distante de su obra- es el verdadero ladrón de imágenes que encuentra a su alrededor o que se le pasan por la cabeza, llevando hasta sus últimas consecuencias el sentido apropiacionista.

*"Por ejemplo, su última serie reinterpreta irónicamente desde el punto de vista estético un anuncio japonés cuyo "mensaje" original probablemente ni siquiera entiende. Se carga de significados nuevos, incluyendo referencias a la pintura*

---

<sup>611</sup> "Oigo hablar todas las lenguas del mundo/ y reconozco mi indiferencia/ Recorro numerosas autopistas, señales/ y compruebo que todas me conducen al mismo punto/ Contemplo muchas mareas en el espíritu, unas viven y otras mueren/ y confieso mi decepción./ He conocido la pintura, desconozco su razón...", Fragmento del poema publicado en el catálogo de la exposición *El Recuerdo es una traición*, de Pepe Espaliú, en *La Máquina Española*, op. cit.

<sup>612</sup> Ver catálogo de *El recuerdo es una traición*, op. cit.

*gestual...*"<sup>613</sup>.

### 3.2.5.3 Algunos rasgos comunes: El discurso en torno a la imagen.

*"Es casi invierno y, una vez más, intento decir algo sobre unas imágenes que sólo en el silencio dice"*<sup>614</sup>

Al hablar de eclecticismo entre estos artistas, entenderemos cómo en las posturas sevillanas se entrecruzan lecturas del surrealismo, del dadaísmo, constructivistas y suprematistas, con figuras tan dispares como Duchamp, Picabia, revestidas cínicamente de un aire Kitsch.

Cualquier referencia a la tradición artística adquiere tanta -o tan poca- importancia como cualquier otra imagen de la calle. *"La historia [dirán], ya no nos pertenece, la nuestra aún menos... Cualquier pasado es una imagen en una pantalla de video, cualquier afecto, un spot de televisión"*<sup>615</sup>.

Pero las apropiaciones de los trabajos de estos jóvenes, más que plantear un robo de imágenes -al hablar sobre todo de los guiños surrealistas o dadaístas- han de ser entendidas como unas apropiaciones de tipo conceptual y metodológico, que no de simples repeticiones visuales, favoreciendo un eclecticismo que derivará en pura provocación para el entorno artístico.

---

<sup>613</sup>Kevin Power, *Filhas Art*, edición española, op. cit. pág.55

<sup>614</sup>Pepe Espaliú, *En estos cinco años*, op. cit. pág. 71.

<sup>615</sup>Pepe Espaliú "Focus", *Flash Art* (Ed. Española), febrero, 1988, pág. 35.

Terminarán contaminado y contagiando toda la tradición -todo el recuerdo<sup>616</sup>- sin miedo y sin prejuicios, como si de hacer *zapping* se tratase. Ésta podría ser por tanto una influencia metodológica de las transparencias de Picabia, donde la obra es el resultado de la superposición de diferentes visiones, y un ejemplo claro de la ocultación de ciertos intereses que sólo tras un intenso análisis podríamos extraer.

Su postura anacrónica -mínima en algunas ocasiones si la comparamos con la adoptada por la Transvanguardia Italiana- a medio camino entre provocación y resultado lógico del huracán de información recibida -mezclada con las nuevas propuestas de las tendencias internacionales, italianas, alemanas y norteamericanas- viene a evidenciar una ruptura y una irrecuperación del proyecto y del discurso de la modernidad; que quedaría reflejado en una falta de compromiso con cualquier ideal preestablecido y traducido en la inexistencia de compromiso social.

No es que se trate de un posicionamiento apolítico -como defendía J.M. Bonet a comienzos de los ochenta- sino que su posición política se caracteriza por: una imposibilidad de alistarse en cualquier ideología, por defender una destrucción de todo dogmatismo, un enfrentamiento continuo de todo sistema establecido y en concreto un cuestionamiento de la ineficacia de los lenguajes para sostener cualquier pensamiento.

*"Sin decir la duda hoy sólo podemos dudar al "decir". Al visionario tan sólo le resta lo inactual de su condición y la adición a la idea de su posible e ideal fracaso. Las verdades ya no son verdad. ¡Falsifiquemos el mundo para que el cielo nos descubra nuevos dioses!"<sup>617</sup>*

De este modo un aire irónico empaña toda su producción. Pero una ironía que lejos de ser entendida como una postura alocada y jovial -falta de prejuicios-, resalta

---

<sup>616</sup>En este sentido resaltar el título de la exposición de Espaliú: *El recuerdo es una traición*.

<sup>617</sup>Ver catálogo Galería Bárbara Faber, Amsterdam, op. cit.

más por ser el posicionamiento de *"una persona que reacciona con una creciente pérdida de realismo ante la insipidez e inconsecuencia de la realidad"*<sup>618</sup>, poniéndolos en contacto con las posturas adoptadas por otros artistas occidentales - como el caso de un Sigmar Polke-.

Más que mostrar una desfiguración de la realidad, los sevillanos prefieren acercarse a este abismo abierto entre hombre y realidad a través de lo irónico, para evidenciar aún mejor una pérdida del sentimiento de credibilidad en lo real.

Si retomamos las reflexiones en torno al individuo, podremos observar cómo para ellos el aislamiento del individuo contemporáneo y su distanciamiento con respecto al mundo -característica de la que arrancaba el discurso de Espaliú- se presenta como causa última que imposibilita intervenir en lo real.

Los lenguajes parecen haber dejado de funcionar para estos artistas. Éstos sistemas -que posibilitan el dominio del mundo mediante su sustitución y su consecuente manipulación- han quedado convertidos en una superposición de imágenes que golpean constantemente la vista, pero que no logran ya una verdadera percepción.

Para ellos *"se necesitan una mediación dramática del elemento conceptual en el arte, ya que sin ella los conceptos van por un lado y las obras por otro. Las imágenes se convierten en la plasmación ornamental -en mera ilustración- de una reflexión completamente elaborada, por lo que resultan aburridas, faltas de dramatismo. Pero, ¿qué es lo que hace posible ese dramatismo? En mi opinión, aquel programa o proyecto que en otro tiempo se dio en llamar la peinture de la vie moderne. Por mi parte siempre tengo presentes aquellos grabados de Goya bajo los cuales el pintor escribió: Yo lo vi"*<sup>619</sup>

---

<sup>618</sup>Ver *Arte Contemporáneo*, op. cit. pág. 78.

<sup>619</sup>Jeff Wall en *Tiempo suspendido*, op. cit. pág. 31.

Si algo se consigue al mostrar la ineficacia de los lenguajes<sup>620</sup> -lingüístico, pictórico, etc.- no es sino trasladar el desvanecimiento de una realidad al campo artístico<sup>621</sup>. Si el proyecto moderno no a logrado reestructurar una realidad que se nos presentaba alejada, ellos parecen querer reinventar nuevas posibilidades estableciendo un juego entre los lenguajes y ofreciendo a los ojos externos la imposibilidad de seguir creyendo en ellos.

*"Apuesto por un futuro de nadie. Un no futuro, un final en la pérdida... tras el prolongado fracaso de estos años. Apuesto por un arte cuyo ejercicio piense y suponga su muerte de ayer, su imposible resurrección, el espasmo continuo y gozoso de quien se sabe y se quiere "irrecuperable". Escupo sobre quienes insisten en un reconocerte como "suyo", sobre los que se empeñan en forzosamente en darte nombre, filiación y pasado histórico"*<sup>622</sup>.

Y esta destrucción de la realidad -que vendría a evidenciar un nihilismo propio del grupo y de la época-, aunque para muchos no será sino una absurda teatralización contagiada por la transvanguardia, se nos muestra revestida de una cínica jovialidad: una risa absurda del que reconoce su imposibilidad del decir, mientras que otros se empeñan en creer que desde su individualismo y aislamiento aún pueden seguir hablando.

*"Hay una extraña euforia en seguir jugando cuando ya no crees en el juego,*

---

<sup>620</sup>Ineficacia y artificio de los que se han hecho eco J. Genet y S. Beckett, entre otros muchos. Sirvanos de muestra la cita que J.M.G. Cortés presenta de Beckett en el catálogo de la exposición "Tiempo Suspendido": *"De modo que al principio no sabía lo que decir. Lo he comprendido, lo comprendo, quizás erróneamente. No éste el problema. ¿Es decir, que ahora soy más libre? No lo sé. Ya aprenderé. Entonces entré en la casa y escribí, es medianoche. La lluvia azota los cristales. No era medianoche. No llovía."* Ver "Jeff Wall. Pepe Espaliú Tiempo suspendido", Espacio de arte contemporáneo de Castellón, 1999, pág. 23.

<sup>621</sup>Ver al respecto Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*, op. cit.

<sup>622</sup>Pepe Espaliú, *Flash Art*, edición española, febrero de 1988, Madrid.



*cuando conoces todas las posibles combinaciones y la sorpresa (¡Esa ilusión!) no puede volver a surgir; como si el inventor de una ficción y el "personaje" que la representan fueran la misma persona...*"<sup>623</sup>

Los lenguajes no son para ellos sino artificios carentes ya de todo valor, por lo que su única posibilidad es mostrar y burlar su propio simulacro, evidenciando su sentido ilusionista, persiguiendo lo ficticio, lo fingido; destruyendo su peculiar disfraz.

A partir de aquí el aspecto escenográfico de sus propuestas no es una consecuencia azarosa. Lo teatral se impone, la farsa comienza y un aire frívolo -tremendamente calculado y medido parece definir la mayoría de las propuestas- impregna las imágenes sin referencia naturalista que flotan en un espacio neutralizado lumínica y cromáticamente.

*"Para mi traicionar es adular todo lo que se conoce, jugar con cosas que aquí tampoco se sabe jugar como es: la seducción, la prostitución de lo que se conoce, la mente tiene que fabricarse una máquina de prostituir, de contaminar, yo contamina siempre el recuerdo"*<sup>624</sup>.

Bajo estas características La Máquina Española comienza su andadura por el territorio nacional e internacional. A partir de 1986 -con "Sevilla. Onhe Titel"<sup>625</sup>- Espaliú accederá a esta máquina -vestida de una apariencia festiva y ocultando un posicionamiento ante el mundo y lo real tremendamente calculado- que en pocos meses atravesará el mundo: Amsterdam, Londres, Basilea, Zurich, París, San Francisco, New York, etc.

---

<sup>623</sup>Pepe Espaliú, *En estos cinco años*, op. cit. pág. 70.

<sup>624</sup>Pepe Espaliú entrevistado por J. Antonio Chacón, "Espaliú con Marx Erns en el bolsillo: En España no se sabe hacer traición", op. cit. 31 de enero de 1987.

<sup>625</sup>Ver catálogo de la exposición "Sevilla, Onhe Titel", op. cit.

### 3.2.5.4 Pepe Espaliú: El cuestionamiento a través de la creación.

Espaliú comenzará a aparecer por los círculos artísticos españoles dentro de las propuestas de La Máquina Española. Atrás habrían quedado su participación en la revista *Figura* y unos comienzos olvidados en el terreno artístico -en las ciudades de Barcelona y París-.

Para Espaliú -que siempre se ha definido como un *"pintor casi por casualidad"*<sup>626</sup>- el hecho de experimentar con la pintura, no tiene mayor importancia que la de formar parte del abanico de herramientas necesarias para reflexionar sobre cierta actitud frente la vida; que en su caso no es otra sino la del alejamiento y distanciamiento con esa supuesta realidad, que para él se presenta en entre dicho, y donde *"poco importa ya que la realidad se nos muestre en su más absoluta verdad o falsedad, nos queda un sentimiento de enfermedad, de precipitación, de declararla en cuarentena"*<sup>627</sup>.

Este distanciamiento que caracterizará su vida provocará una actitud cínica y fría, no sólo con el mundo circundante, sino incluso hacia el propio medio utilizado.

Si en la década de los ochenta para la mayoría de los artistas el lenguaje de la pintura supone un reencuentro con la materia, con los gestos corporales en un enfrentamiento directo con el lienzo -retomando actitudes ya casi olvidadas y con ciertas resonancias románticas-, en Espaliú -al igual que le sucederá a otros artistas del grupo sevillano- no cabe pensar la utilización de este lenguaje como revalorización por

---

<sup>626</sup>José Antonio Chacón, "Espaliú, con Marx Ernst en el bolsillo: 'En España no se sabe hacer traición'", op. cit. "Yo pintaba, como podía escribir Raymond Rusell, siempre en domingo, nunca pensé que tendría que dedicarme a la pintura..." A la casualidad podríamos añadirle la curiosidad que al parecer impregna los comienzos de muchos de los jóvenes artistas actuales. Ver entrevista a M. Barceló, en Marchán Fiz, op. cit. pág. 450.

<sup>627</sup>Carta de Guillermo Paneque a Espaliú, recogida en el catálogo de la Galería Carlos Taché, op. cit.

lo pictórico o lo matérico, pues el distanciamiento que experimenta con respecto al mundo, se traducirá en indiferencia y desinterés hacia la propia pintura.

Esta lejanía y frialdad hacia sus propias obras -mientras que en el resto de pintores observaremos el retorno de cierta calidez en las matizaciones y cierto regusto por los juegos textuales, etc.- quedan puestas de manifiesto incluso en la terminación dada a la obra. Sus pinturas son obras duras, pétreas, conseguidas a través de ese manto de esmalte derivado de las numerosas capas de barniz cristalino, que consigue que las imágenes parezcan congeladas. Evidencia así el artificio del que son producto, y provocando un frío e insolente distanciamiento -propio por otra parte de la imagen mass-mediática- que Espaliú asemeja al distanciamiento del asesino con su víctima.

*"Cuentan los cronistas cómo Gilles de Rais quedaba una y otra vez preso en la contemplación de la mirada fulgurante de sus víctimas. Cada vez que hendía en ellas su puñal, habiéndolas previamente inmovilizado, el asesino se dejaba transportar por una distante y pulcra pasión, analizando las variaciones entre una mirada y la siguiente..."<sup>628</sup>*

Esta impudicia y separación, sin conexión sentimental alguna, que Espaliú nos apunta en *"Nana para un artista futuro"*, comparada con la que el asesino sufre ante sus víctimas, no sólo es un fiel reflejo de su actitud frente al mundo y hacia sus obras, sino que esa no implicación personal, esa imposibilidad de identificación total con lo que uno hace, que le lleva decir: *"Creo en quien desaparece detrás de lo que hace; en quien se queda en el pensamiento previo a la ejecución, al bendito martirio, mientras sus manos vacilan"*<sup>629</sup>. Una postura que contrastaría con los posicionamientos adoptados por otros artistas en estos años -como M. Barceló, J.M<sup>a</sup>. Sicilia, etc.-.

---

<sup>628</sup> Espaliú, "Nana para un artista futuro", *En estos cinco años*, op. cit. pág. 75.

<sup>629</sup> Pepe Espaliú en *Flash Art*, edición española, op. cit. pág. 35.

Una actitud que enlazaría también con las figuras del voyeur y del ladrón. Y es que -tal y como nos propone Espaliú en el juego de palabras de su obra, "*Le voler-voyer*" (1987)- al igual que el ladrón prende el objeto deseado y el voyeur lo atrapa visualmente -sin que a ninguno de ellos le interese en sí cómo hacerlo, sino tan sólo conseguir y poseer el objeto de deseo que los motiva a actuar- su trabajo con la pintura busca plasmar unas determinadas imágenes, sin detenerse en contemplaciones con el medio y llegando incluso a despreciar la propia pintura.

En su caso -al igual que sucediera en Paneque, Guzmán, o algunos pintores alemanes e italianos- su trabajo se define por ser el resultado de un desarrollo conceptual, que pretende encontrar una continuación por otros caminos. La pintura -y más adelante otros sistemas lingüísticos- será el resultado inevitable de este desarrollo, en la que lejos de ser un objeto de conocimiento visual, ha de entenderse como objeto de pensamiento.

Espaliú asegura que no le interesa el medio pictórico en sí, "*los valores plásticos, la experiencia estética, no son interesantes en absoluto. El trabajo interesante está en el metalenguaje, en jugar con los códigos*"<sup>630</sup>. Afirmar una y otra vez no saber pintar en el sentido tradicional de la pintura, recuperado por algunos en estos años. Para él el cuadro funciona como una pantalla de proyección, en el que no aparecen los trazos, los gestos, sino la configuración de imágenes.

Esta idea del cuadro como pantalla de proyección de imágenes -en el que las huellas del creador desaparecen, como si de una reproducción mecánica se tratase- nos lleva a retomar nuevamente el proceso de influenciación visual sufrida en estos años por varias generaciones artísticas -desfavoreciendo la asimilación pausada y la reflexión necesaria- y nos obliga a plantear la relación de la imagen pictórica con la mass-mediática.

---

<sup>630</sup>Pepe Espaliú en "Espaliú: El verdadero conceptual soy yo", Sergio Vila-San-Juan, *La vanguardia*, 27 de Abril de 1988, pág. 39.

Hecho éste que le plantea la posibilidad de trabajar con la imagen pictórica como si de un discurso publicitario y televisivo se tratase, donde el individuo creador desaparece en el caos abierto por la superposición y yuxtaposición de imágenes. La imagen mass-mediática reconstruye la realidad e incluso llega a modificar el modo de ver, experimentar y valorar el mundo: *"Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos"*<sup>631</sup>.

Aunque sus planteamientos quedarían alejados del discurso de un Gerhard Richter, en ambos sus obras más que ajustarse a un lienzo que *"invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. [se situarían ante criterios mass-mediáticos, donde] no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. A penas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado"*<sup>632</sup>.

Si aunamos este modo de entender y darse el medio pictórico con el sentido que Espaliú le otorga a la creación artística: *"La creación es un alibi, [...], un imaginario en el que hacer posible todo lo que en lo real sería imposible"*<sup>633</sup>, podremos entender el posicionamiento de Espaliú en este terreno.

En estas declaraciones Espaliú nos perfila cómo -desde sus comienzos- la creación artística fue siempre una coartada que le permitió sobrevivir a un mundo hostil, apartado de una realidad en la que no se reconoce. La creación se convertiría en una estrategia de supervivencia.

Si ya vimos cómo la experiencia artística le posibilita la creación de un lugar

---

<sup>631</sup>Ver W. Benjamin, *Discursos interrumpidos*, I, Taurus Ediciones, Madrid, 1990, pág. 51, cita de G. Duhamel.

<sup>632</sup>W. Benjamin, op. cit. pág. 51.

<sup>633</sup>Pepe Espaliú, *La creación artística como cuestionamiento*, op. cit. pág. 61.

en el que identificarse con otros individuos, ahora nos permitimos poder resaltar el papel del arte como herramienta que evidencia la falsa ilusión de lo real.

*"Algunos creen que el arte es una forma de entender el mundo. En mi caso, siempre fue la manera de no entenderlo..., de no oírlo"<sup>634</sup>.*

En efecto, más que presentarse la experiencia artística como una visión del individuo contemporáneo sobre el mundo, en Espaliú la creación le permite evidenciar su incompreensión y su sordera ante lo real. Pero la realidad no es tanto lo externo al ser humano como la visión que desde la razón y la ciencia hemos tomado de ella<sup>635</sup>. Este posicionamiento frente a la naturaleza, se presentaría como la primera manifestación de una escisión del ser humano con su propio origen.

*Joseph Beuys -quien "jamás ha pretendido reemplazar a la ciencia, [-...] sostiene que la realidad visible, cuantificable, sistematizable, [...] no es la realidad sino su racionalización, es decir, una segunda etapa de la realidad que, pretendiendo expresarla, excluye de ella todos los elementos y procesos enigmáticos o incuantificables, a la cabeza de los cuales sitúa la creatividad"<sup>636</sup>.*

Si la naturaleza se nos presenta bajo la apariencia de realidad -bajo la denominación de "mundo"- y es justamente este engaño, este artificio y simulacro el que no le permite una identificación con la otredad -que en su discurso se expresa bajo los términos de necesidad y dependencia- Espaliú se servirá de los medios necesarios

---

<sup>634</sup>Pepe Espaliú, "Retrato de un artista desahuciado", En *estos cinco años*, op. cit. pág. 13.

<sup>635</sup>En este sentido remitimos a la entrevista realizada por Celia Montolío a Perejaume en Lápiz n°128-129 págs. 59-67. Perjaume plantea una clara diferenciación entre lo que es el paisaje, y lo que para nosotros será la realidad, y la naturaleza, siendo el paisaje la interpretación, y por tanto racionalización, de ella, así como los comportamientos del ser humano ante el producto de la interpretación de la naturaleza, del que nos encontramos completamente separados, escindidos.

<sup>636</sup>Bernard Lamarche-Vadel, en "Joseph Beuys", Revista *Figura*, op. cit. pág. 110.

para evidenciar y exhibir su ficción; siendo en este sentido en el que Espaliú se sirve de la pintura.

La problemática en torno al intento del ser por atrapar la realidad mediante la sustitución y congelación de su imagen -y que le lleva a un gesto compulsivo- aparecerá a lo largo de la trayectoria de Espaliú. El ejemplo de ello lo encontrábamos en la acción *"Este río es este río es este..."* (1992) (II.46), en la que repetidamente se reemplazaba el residuo fotografiado por su copia.

La realidad no es sino la capa externa, la imagen congelada y el disfraz de una parte de la naturaleza, a la que la razón ha podido acceder, en la que *"nuestra imagen del mundo produce el efecto de una drástica reducción del sentido de realidad: el mundo es, cada vez menos, algo que se da "ahí fuera" y parece identificarse, cada vez más, con una especie de residuo, como una cristalización del "conflicto de las interpretaciones"*<sup>637</sup>.

Esta ruptura entre ser y naturaleza parecen ser los objetivos confiados a la modernidad: a la razón y a la libertad, a la estética y al arte, para *"reinstaurar la armonía rota por un modo de vida cada vez más regido por la razón teórica e instrumental o por el utilitarismo imperante"*<sup>638</sup>. Si cómo nos indica Marchán Fiz, el arte y lo estético habían asumido su función de principios de realidad -desde donde se legitimaba el mundo y la existencia- con los "ismos" de finales de siglo y con las vanguardias heroicas son simplemente invitados a configurar la realidad cotidiana y material que nos rodea, desde esta postura el único papel posible en el arte es cuestionar y evidenciar el derrumbamiento de lo real.

---

<sup>637</sup>Ver Gianni Vattimo en "Post-modernidad, tecnología, ontología", en *Otra mirada sobre la época*, op. cit. pág. 82.

<sup>638</sup>S. Marchán Fiz, Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna, op. cit. págs. 295/6.

Mientras que la naturaleza no deja de recordarnos el continuo devenir y transformación -la enfermedad- de los diversos elementos ocultos a la vista y a la razón, el ser humano occidental se empeña en tomar lo externo como verdadero y en creer que una imagen lo representa. No es de extrañar que ante el no reconocimiento del ser en un entorno ilusorio y puesto en cuestionamiento, se debata por re-imaginar y por re-hacer un lugar en el que sobrevivir y re-encontrarse; ante una separación con lo externo y con lo interno -ya que esta realidad atrapa incluso al propio cuerpo, lo impregna y lo redefine-, al que también siente como ajeno.

A través del discurso sobre la imagen Espaliú evidencia la sordera del mundo circundante, como si de un mecanismo de ruptura con esa superficie, llamada realidad, se tratase. En la que la propia concepción artística tradicional se muestra como sistema petrificado, que no representa naturaleza alguna -como puso también de manifiesto en la acción "*El Nido*" (1993) (II.15), al situar la acción fuera del espacio museístico, del que se podría observar a modo de pintura tradicional-

Desde esta postura nuestro autor arrancará con un discurso que terminará cuestionando, no sólo la ineficacia de los sistemas lingüísticos ante una realidad que se desvanece, sino la imposibilidad del ser humano por reencontrarse y fundirse con aquello que nuestra tradición le ha negado. De las imágenes ausentes a la representación ideológica de un cuerpo que excluye de sí la dolencia, cuando desde el comienzo la única posibilidad del decir parte de un sentimiento escindido del ser que se reconoce en la separación y aislamiento de cuanto le rodea.

La vacuidad de la imagen no es sino los primeros esbozos de un sentimiento de incompreensión que caracterizará su discurso, que con la aparición del sida se definirá -ahora más que nunca- como la única posibilidad de mantener un diálogo con lo externo y así poder seguir sobreviviendo.

Si para muchos existe una clara delimitación entre distintos momentos en la





**MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART**  
**NATIONAL BUREAU OF STANDARDS**  
**STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a**  
**(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)**

Mientras que la naturaleza no deja de recordarnos el continuo devenir y transformación -la enfermedad- de los diversos elementos ocultos a la vista y a la razón, el ser humano occidental se empeña en tomar lo externo como verdadero y en creer que una imagen lo representa. No es de extrañar que ante el no reconocimiento del ser en un entorno ilusorio y puesto en cuestionamiento, se debata por re-imaginar y por re-hacer un lugar en el que sobrevivir y re-encontrarse; ante una separación con lo externo y con lo interno -ya que esta realidad atrapa incluso al propio cuerpo, lo impregna y lo redefine-, al que también siente como ajeno.

A través del discurso sobre la imagen Espaliú evidencia la sordera del mundo circundante, como si de un mecanismo de ruptura con esa superficie, llamada realidad, se tratase. En la que la propia concepción artística tradicional se muestra como sistema petrificado, que no representa naturaleza alguna -como puso también de manifiesto en la acción "*El Nido*" (1993) (II.15), al situar la acción fuera del espacio museístico, del que se podría observar a modo de pintura tradicional-.

Desde esta postura nuestro autor arrancará con un discurso que terminará cuestionando, no sólo la ineficacia de los sistemas lingüísticos ante una realidad que se desvanece, sino la imposibilidad del ser humano por reencontrarse y fundirse con aquello que nuestra tradición le ha negado. De las imágenes ausentes a la representación ideológica de un cuerpo que excluye de sí la dolencia, cuando desde el comienzo la única posibilidad del decir parte de un sentimiento escindido del ser que se reconoce en la separación y aislamiento de cuanto le rodea.

La vacuidad de la imagen no es sino los primeros esbozos de un sentimiento de incompreensión que caracterizará su discurso, que con la aparición del sida se definirá -ahora más que nunca- como la única posibilidad de mantener un diálogo con lo externo y así poder seguir sobreviviendo.

Si para muchos existe una clara delimitación entre distintos momentos en la

trayectoria artística de Espaliú, desde este recorrido hemos tratado de evidenciar los entresijos que conformarían uno de los más lúcidos y comprometidos posicionamientos artísticos en el ámbito español. No sólo no podremos hablar de etapas diferentes, sino que sólo desde el análisis de los planteamientos de los años ochenta podremos entender verdaderamente el sentir que se esconde en sus propuestas posteriores.

Espaliú no busca en la experiencia artística un lugar en el que poder nombrar su soledad, sino un espacio en el que poder evidenciar su sordera -en un principio- y su necesidad imperiosa de acceder al espacio público para incidir en unas estructuras sociales que le niegan el contacto y la relación con cuanto lo definen.

### 3.2.6 Principales propuestas de Espaliú.

Pepe Espaliú comenzará su andadura en La Máquina Española con la exposición "*Sevilla, Ohne Titel*" -junto a Rafael Agredano, Patricio Cabrera, Guillermo Paneque y Federico Guzmán- en 1986. En este año el grupo sevillano comenzaría una gira que iría desde Madrid -con la exposición "*Arte Joven en el Palacio de la Moncloa*" y la participación en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Arco- hasta pasar por diversas paradas del recorrido internacional -entre ellas "*Art 17'86*" en Basilea, "*New trends in Spanish Art*" en la Brompton Gallery de Londres, sin olvidar la presencia de Guillermo Paneque, Patricio Cabrera y Gerardo Diego, en la Bienal de Venecia de este mismo año-.

Un ritmo vertiginoso con el que en un solo año serán capaces de representar el panorama español a nivel internacional. Están dispuestos a romper todo mito, y sobre todo -como ellos afirman- con el de la superficie: en cuanto que se alejan de la concepción pictórica como un soporte matérico para adentrarse en una concepción mental, en la que ni el color, el gesto o la forma, suscriben una poética pictórica.

Su verdadera fuerza radicará en la falta de prejuicios y respeto hacia todo lo establecido, que continuamente quedaba evidenciado en sus declaraciones. Sírvanos de ejemplo los comentarios realizados por Espaliú: *"Llegué por la vía del aburrimiento... la pintura era, de los hobbies, el menos caro" [...]* *"Se trata de intentar hacer creer lo que tú no te crees, exactamente igual que los escaparatistas"*.

Desde *"Sevilla: Ohne Titel"* nos muestran cómo la historia se presenta como algo muerto para ellos. Un estamento al que no se le puede discutir ni rebatir. Sólo es posible establecer un diálogo con lo vivo y -bajo su punto de vista- la historia es una momia: *"¿A qué responde nuestro arte, con quién mantiene un diálogo?"<sup>639</sup>*.

Sus propuestas se presentan a mitad de camino entre la renuncia a utopías definitivas y la asunción del eterno y joven sueño de cambiar el mundo. Dos caminos definidos por un mismo sentimiento: el descontento envuelto en una falsa euforia.

*"Sevilla: Ohne Titel"* establece un pequeño guiño a la función del título. Si éste normalmente enfatiza, su ausencia dispersa. Ellos proponen un vacío que se hace eco de la situación artística española, e incluso de la ausencia de situación: vacío de las escuelas de arte en torno al arte actual, vacío de una crítica, aislamiento entre los autores y relaciones con la situación, donde ellos son meras islas bordeadas por términos de figuras, donde se niega todo debate, etc.

*"No hay nada. Barceló, García Sevilla, Sicilia... Nada. Están todavía en Van Gogh, en cortarse la oreja. Y se ocupa de ellos una crítica obsoleta que no sabe hablar de mí porque no sabe donde está. Representan una figura que ya no existe en el contexto internacional"<sup>640</sup>*.

---

<sup>639</sup>Ver catálogo de *"Sevilla, Ohne Titel"*, 1986, op. cit.

<sup>640</sup>Pepe Espaliú en *"EL verdadero conceptual soy yo"*, Sergio Vila-San-Martin, op. cit. pág. 39.

Entre tanto artificio, plantas de plástico y playas artificiales -donde la bandera de Jasper Johns aún no sabemos si es una bandera o la imagen de una bandera, una pintura o un objeto<sup>641</sup>- sus obras se regocijan en el artificio, llenas de símbolos aún por desentrañar. Controlan el engaño de la pintura y parodian el lenguaje artístico. Sus propuestas quieren ser la respuesta a una acumulación memorística, a un exceso de contenido diario en el que la cita se ha convertido en una estrategia de reducción y abaratamiento de medios, optando por sacar a la luz una parte mezclada de cotidiano y sublime.

*"...destejiendo las vías del sentido lineal, rompiendo la escenografía encantada y las posturas metafísicas. [...] cuyo fin es la puesta en cuestión de los valores, una caída y un descalabro del ideal del arte en el purgatorio de la representación"*<sup>642</sup>

"Cuatro artistas de Sevilla" será la muestra presentada en la galería Bárbara Farber de Amsterdam, (Holanda); en la que por vez primera Espaliú realizará el texto de presentación.

En sus obras realizarán continuos guiños al pasaje artístico, evidenciando parte de su sentido irónico y provocador: desde las reminiscencias a Magritte en la obra de Cabrera, a De Chirico en las de Paneque, o la habitual referencia de Guzmán a M. Duchamp -tanto por la utilización de los círculos como por el propio título: "20 galones de chocolate líquido"-.

La primera de las exposiciones individuales -bajo la protección de la Máquina Española, aunque para muchos será la primera de su carrera- será *"El recuerdo es una*

---

<sup>641</sup>Ver catálogo de "Sevilla, Ohne Titel", op. cit.

<sup>642</sup>Bernard Lamarche-Vadel, catálogo de la exposición "EL recuerdo es una traición", La Máquina Española, Sevilla, 1987.

*traición*<sup>643</sup> (1987). En ella presentarán quizás las obras más explícitas de toda su producción. Caminando por ciertas claves surrealistas, encuentra en Ponç y *"en la impronta gráfica de la generación del 27 (Rafael Alberti)"*<sup>644</sup> los dispositivos necesarios para adentrarse en una representación figurativa.

Las obras de estos momentos formalmente se revisten de ornamentos y de adornos, cuya acumulación parece formar nuevas imágenes. Al dotar al signo de un protagonismo autosuficiente, parece no atender a su capacidad significante. Con colores estridentes, agresivos, y composiciones bastante simples -donde cierta teatralización y un marcado barroquismo parecen definir la obra- presenta *"Como hicieron mis héroes"* (IL.65), *"Vi como brillaban mis dedos"* (IL.4), *"La lealtad del verdugo"*, *"The visionary discipline"* (IL.66), *"Para asesinar una risa"*, *"Un cuento para Guillermo"*, entre otras.

*"Yo contamina siempre el recuerdo"*<sup>645</sup> dirá Espaliú. Imágenes adulteradas de nuestra memoria, en las que gusta del trazo minucioso y trabajado, que en ocasiones nos remiten a las imágenes impresas y reproducciones de estampados por procedimientos mecánicos. Espaliú no es ajeno a las influencias que se dejan sentir en la pintura con la aparición de la imagen reproducida por estos medios. Si la reproducción mecánica de la imagen trae consigo un distanciamiento del valor del original -donde se pone de manifiesto que lo que importa no es tanto las calidades de las copias sino la utilización que de los lenguajes se hacen; brecha abierta por Warhol- la posición adoptada por Espaliú a este respecto -como también por Paneque y Guzmán- vendría a reflejar las hipótesis que W. Benjamin anunciara.

---

<sup>643</sup>Ver catálogo de La Máquina Española, Sevilla, op. cit.

<sup>644</sup>Ángel L. Pérez Villén, "La Realidad y el deseo", op. cit. pág. 54.

<sup>645</sup>Pepe Espaliú entrevistado por José Antonio Chacón, "Espaliú, con Max Ernst en el bolsillo.." op. cit. 31 de enero de 1987.

En sus obras podemos observar cómo lo que verdaderamente interesa es el consumo rápido de la imagen en la que el valor de la autoría y el aura desaparecen. Otorgando valor a la utilización de los códigos y no al resultado táctil del medio.

Desde este punto de vista, la reproducción de sus obras no sólo sería posible sino que no alteraría en nada su calidad. Éstas son únicamente preparadas para identificarse con los medios de reproducción, es decir, en la que tanto valor tendría su obra -aquella que descansa sobre un soporte de madera o tela- como la reproducida en las revistas especializadas internacionales.

Tengamos en cuenta que la mayor parte del conocimiento del arte se produce -sobre todo en estos momentos- a través de su reproducción. La verdadera importancia de las experiencias artísticas de estos autores no radica tanto en la presencia y calidad del original, sino en las propuestas que desde el sistema artístico se hace: no tendremos mayor conocimiento de las propuestas de M. Duchamp por haber experimentado la presencia física de su *"Portabotellas"* (1914).

Si algo viene a quebrantar esta concepción pictórica -que atiende a la reproducción mecánica como si de una pantalla de proyección se tratase- será el poder de la presencia de la obra de arte, ya que lo único a lo que no accedemos a reconocer en su reproducción serán las huellas del autor: *"es por eso que nunca podré asumir el papel de protagonista, siempre estaré detrás del cuadro y nunca delante, nunca como elemento creador, sino como elemento visualizador"*<sup>646</sup>.

Bajo el título de *"Nature"* presentará en la Galería Marga Paz<sup>647</sup> (1987) (II. 42) -tras exponer Guillermo Paneque las series sobre signos japoneses- *"La rote Kapelle"*, *"La inmaculada"*, *"La guerra secreta"* I y II (II.11), *"Me hizo, aún"*,

---

<sup>646</sup>José Antonio Chacón, "Espaliú, con Max Ernst en el bolsillo..." op. cit. 31 de enero de 1987.

<sup>647</sup>Ver catálogo de la galería Marga Paz, op. cit.

"Autorretrato" (Il.5), "Primavera belga" -entre otras-. Unas propuestas donde el protagonismo alcanzado por los signos minuciosamente trabajados cederá a favor de un sentido escenográfico -que llevará a Francisco Calvo Serraller a definir las como Cuiternismo icónico<sup>648</sup>-. En ellas parece establecer una correspondencia entre *"la pintura como juego de manos, o lo que es lo mismo, evoca la naturaleza desde el arte, canta pesadamente el imperio y la cárcel del artificio, los poderes y los límites autorrecurrentes de la manipulación"*<sup>649</sup>.

*"quiero inventar otra muerte  
una muerte también mía  
y ofreceros, extraño final  
una mentira adecuada"*<sup>650</sup>.

Artificio y magia que Espaliú relaciona a través de la presencia de manos -que se convertían en el elemento figurativo protagonista- tanto en sus obras como en la tarjeta de invitación, donde la manipulación y el manierismo<sup>651</sup> propio de la pintura quedan cuestionados. Poses gestuales que se funden y confunden con las sombras geométricas y sutiles -que comenzarán ahora a aparecer- sobre fondos planos. Imágenes congeladas de movimientos corporales que ponen de manifiesto el carácter mortecino de este medio, en su intento por atrapar lo real. Sombras rígidas como metáfora de la propia experiencia artística y guantes herméticos que nombran al cuerpo al ausentarlo.

---

<sup>648</sup>Ver Francisco Calvo Serraller, "Entre la naturaleza y el artificio", El País, viernes 29 de mayo de 1987.

<sup>649</sup>Ibidem.

<sup>650</sup>Pepe Espaliú, fragmento del poema publicado en 1987 en la revista Spacio Umano, op. cit. pág. 102.

<sup>651</sup>La idea del manierismo parece ser la clave que F. Calvo Serraller encuentra para situar a Espaliú en una tendencia sevillana, algo que desde nuestro punto de vista es bastante erróneo. Ver F. Calvo Serraller, op. cit.



*"Quiero, como Sade, mostrar en el más pulcro artificio un mal de todos, un gozo de todos. Encontrar el ritual cifrado, eficaz y perfecto, de lamer lo más sucio. Nadar en barro con la más absoluta limpieza"*<sup>652</sup>.

Una temática que seguirá articulando el resto de muestras realizadas en este mismo año, como las individuales realizadas en la Galería Bárbara Faber, Amsterdam - donde presentará las obras *"Arma blanca"* y *"Noche"*-, o las colectivas en Forum 87, Zúrich; Galería Temple, Valencia; Galería Montenay, París y la participación en Arco 87, Madrid, con *La Máquina Española*.

Con obras como *"Rey, dama y vallet"*, *"Le vol-voyeur"*, *"La gracia brutal del delincuente y el soldado"*, *"Absently"* (Il.67), *"La guerra secreta"* (Il.11), *"Autorretrato"* (Il.5), *"Octubre, octubre"* (Il.10) y *"Credo"*(Il.68)<sup>653</sup>, Espaliú será seleccionado por Suzanne Pagé -comisaria de ARC y con la ayuda de Guadalupe Echevarría- para una de las salas de la macro-exposición que en este mismo año se realizará en París: *"Cinco siglos de arte Español"*<sup>654</sup>.

Dentro de la sección titulada *"España 1987: Dynamiques et interrogations"* - situada en el Museo de Arte Moderno de la villa de París-; que junto a *"Del Greco a Picasso"* -comisariada por J.M. Pita Andrade y Julian Gállego-, *"El siglo de Picasso"* y *"La nueva imaginación: 1970-1980"* -comisariadas estas dos por F. Calvo Serraller y T. Llorens- compondrán el resto de propuestas que dentro de la experiencia artística

---

<sup>652</sup>Pepe Espaliú, *Flash Art*, n°1, edición española, op. cit. pág. 35.

<sup>653</sup>En el catálogo de esta exposición aparecen textos acompañando cada una de las obras presentadas por Espaliú. No se tratan de Textos explicativos, sino que éstos vendrán a realizar una función similar a la de sus poemas. Entre los autores de estos textos debemos destacar: J. V. Aliaga, G. Paneque, J. M<sup>a</sup> Sicilia, etc.

<sup>654</sup>A esta macro-exposición, se le sumaron diversas actividades, entre las que cabe destacar: Festival de cine español, una exposición dedicada exclusivamente a Zurbarán, una muestra sobre los tesoros de la Biblioteca Nacional, y la representación de las obras teatrales, como *"El Público"* de F.García Lorca, dirigida por Lluís Pasqual y otras de Fernando Arrabal.

se dieron cita a finales de 1987.

Si en "*La nueva imaginación*" serán las obras de L. Gordillo, Villalba, Villalta, Fraile, Broto, G. Sevilla, Navarro, Sicilia y Barceló, las que componían el recorrido por esta época, en la revisión a la que se someta la situación actual, Espaliú acompañará a R. Agredano, Cabrera y Paneque -como representantes de la escena sevillana-, a Badiola, Irazu, J.C. Savater, J. Muñoz, S. Solano, C. Iglesias y Sicilia.

De la silueta del guante presentado en la Galería Roger Pailhas de Marsella en 1988 -junto a Paneque y Agredano- a su primeras reflexiones sobre las máscaras en la Galería Carlos Taché de Barcelona. Bajo el título "*De una correspondencia*"<sup>655</sup> presentarán dos propuestas plásticas<sup>656</sup> diferentes: Espaliú expondrá la serie de dibujos "*Santos con sueño en perfil*" (II.27) y Paneque las pinturas "*Untitled security stereotypes*" -definida por él como Super radical sintético-. Una elaboración que volverá a repetirse en la Galería Anders Tornberg de Lund (Suecia).

En este mismo año Espaliú pasará de sus reflexiones en dibujo sobre la máscara a sus primeras propuestas escultóricas en la muestra individual de La Máquina Española<sup>657</sup>. Junto los dibujos sobre patrones, caparazones, prótesis y juegos de identidad -como la serie "*Pinocho*" (II.6)- aparecerá la serie "*Santos*" (II.16) -máscaras que protegen y ocultan al ser- en una de las muestras más interesantes, y que para la crítica española supondrá el paso de unos balbuceos pictóricos a un claro

---

<sup>655</sup>El título vendrá motivado por la aparición en el catálogo de la correspondencia mantenida entre Espaliú y Paneque, cuando se encontraban en París y Londres respectivamente. Esta muestra vendrá a manifestar la conexión existente entre ambos.

<sup>656</sup>M.L. Borrás nos las describe las series presentadas -"Santos con sueño en perfil", "Prayers" y "Without the Mask"- como unas propuestas recubierta de una supuesta geometría y abstracción de posguerra, que los asemeja a las producciones que en estos años se realizan en EE.UU. Según Borrás estas series responden más a una estrategia de mercado que a un evolución lógica de intereses individuales. Ver "Paneque y Espaliú, la vuelta al ayer", op. cit. pág. 48.

<sup>657</sup>Ver catálogo de la exposición realizada en la galería La Máquina Española, Madrid, 1988.

posicionamiento plástico.

La figuración utilizada en esta muestra volverá a servir de excusa para la propuesta realizadas en 1989 en la galería Van Krimpen<sup>658</sup> de Amsterdam - coincidiendo con la exposición "*Antes y después del entusiasmo*"-.

Un conjunto de dibujos que marcarán tanto el abandono definitivo del medio pictórico, como una mayor simplicidad en las propuestas. Una sencillez y limpieza de los elementos -que contrastaría con el abigarramiento de las propuestas realizadas dos años atrás en soporte pictórico- que hará adquirir a sus obras una mayor contundencia y dureza, recubiertas por unos juegos de ocultación e insinuación que ahora más que nunca comenzarán a desarrollarse: caparazones sobre siluetas en posición fetal, rígidas líneas que dividen cuerpos, cuerdas enrolladas que esconden su interior, etc. Una pulcritud de elementos que encontrará en la muestra de la galería Brooke Alexander<sup>659</sup> de Nueva York - con obras como "*Four provisional suicides*" (Il.39), "*Hacia un dios desconocido*"<sup>660</sup>, etc.- su mejor ejemplo.

Tras diversas muestras nacionales e internacionales<sup>661</sup>, antes de 1990

---

<sup>658</sup>Ver catálogo de la galería Van Krimpen, op. cit.

<sup>659</sup>Ver catálogo de la galería Brooke Alexander de New York, op. cit.

<sup>660</sup>Instalación que pasara a la colección de Martin Sklar, New York.

<sup>661</sup>Entre exposiciones nacionales podríamos destacar las realizadas en 1988 en la galería Temple de Valencia; "Andalucía. Arte de una década", en Sevilla y Granada; Colectiva de La Máquina Española en Madrid; en 1989 galería Alfonso Alcolea de Barcelona; "Colección de Dibujos" en La Máquina Española en Madrid; galería Pedro Pizarro de Málaga; Colectiva inaugural de la galería Javier Gatalver de Palma de Mallorca y las participaciones en Arco, Madrid. A nivel internacional cabría resaltar "Invitational", en galería Curt Marcus de Nueva York -junto a Hannan Collins, Gloria Fridmann, Nan Goldin, Tim Hawkinson-; galería Diana Fuller de San Francisco; "Spansk Kunst 1990 ernes de Nyeste Tendenser" Copenhague -seleccionado por Aurora García junto a J.M. Sicilia, J. Muñoz, S. Solano, Curro González, R. Cotanda, X. Grau, T. Badiola, etc.-; galería Rober Pailhas de Marsella - junto a Paneque y Agredano-; Paesi del Bacino del Mediterraneo en Bari -junto a Maribel Domenech, C. González, Charo Pradas, J.M. Broto, S. Aguilar, Ferrán García Sevilla, Perejaume, M. Navarro, Pérez Villalta, etc.- galería Massimo Audiello de Nueva York; Estyriam Autom, en el Forum Stadtpark en Graz, Viena.

deberíamos recordar dos colectivas importantes: "*Before and After the Enthusiasm 1972-1992*" y "*Promises, Promises*".

"*Antes y después del entusiasmo*" fue realizada dentro de la Feria Internacional de Holanda -en la Kunst Rai- organizada por Comtemporary Art Foundation de Amsterdam y a cargo de J.L. Brea -quien seleccionaría a 18 artistas españoles-.

Esta selección no intentaba ser ni una panorámica de este período ni una aproximación histórica, sino una muestra -de la diversidad de nombres<sup>662</sup> no tan internacionales como los hasta ahora siempre mencionados: Saura, Barceló, etc.- de los discursos más interesantes producidos entre 1972 -fecha de la celebración de los Encuentros de Pamplona- y 1992 -año del V Centenario del descubrimiento de América-, ahondando por primera vez en las propuestas de los artistas que hasta ahora se habían limitado a engrosar distintas listas.

1992 será el año en el que J.L. Brea volverá a seleccionar a Espaliú para la muestra "*Los últimos días*"<sup>663</sup>, en las Salas del Arenal de Expo de Sevilla. Los trabajos presentados en esta ocasión tratarán de incidir sobre la imposibilidad del arte para dotar de sentido una producción formal.

"*Los últimos días*" nos propone un arte para el tiempo presente -sin espacio para el recuerdo ni para el futuro incierto-, caracterizado por una implicación directa del individuo que conoce la incertidumbre desprendida de que occidente haya llegado a su límite, sin que le quede ya nada por explorar. Discursos alejados del proyecto de

---

<sup>662</sup>Entre ellos J. Hidalgo, Navarro Baldeweg, G. Paneque, P. Espaliú, J. Muñoz, García Sevilla, C. Iglesias, J. Brossa, etc. y la participación de las galerías Juana de Aizpuru, Juana Mordó, Carlos Taché, Temple, etc.

<sup>663</sup>Junto a Pepe Espaliú expusieron: Ignasi Aballí, Pep Agut, Pedro Cabrita Reis, Hannah Collins, Jordi Colomer, Rodney Graham, Cristina Iglesias, José Maldonado, Reinhard Mucha, Juan Muñoz, Hirsch Perlman, Siméon Saiz Ruiz, Jan Vercruyse, Jeff Wall, Robert Gober, y piezas musicales de Gavin Bryars.

la modernidad -expulsados según las obras de Maldonado o Agut<sup>664</sup>- que tienden a expandirse y abandonar las meras transformaciones formales: *"el arte a favor de la vida, más allá de su separación: incluso contra el propio arte, como separado de la vida. El arte, entonces, como verdadero dispositivo político, antropológico -el arte como función teológica.*

*inseparable de su origen sagrado, de su destino trágico [...] Pero, sobre todo, insuficiencia del arte reducido a repertorio inocuo de las formas y sus variaciones, insuficiencia de un arte que se arrinconaría como forma depotenciada del pensamiento, desplazada a una extraterritorialidad inefectiva"*<sup>665</sup>

"Promesas, promesas" -también realizada en 1990- será una propuesta realizada por Adrian Searle para la Serpentine Gallery de Londres y L'ecole de Nîmes en Arles. Una exposición de jóvenes artistas -entre los que se propuso artistas ingleses, brasileños y españoles- con inquietudes y preocupaciones contemporáneas y comunes, pero con peculiaridades propias de su entorno: la vulnerabilidad corporal de Espaliú, la violencia y los territorios de la pasión de Fiona Rae, las puestas en escena de Carlos Pazos, las esculturas translúcidas de Lucía Nogueira, el erotismo peligroso y amenazante en los estudios antropomorfos de Cathy de Monchaux, etc.

Los trabajos de Espaliú pronto se convertirán -a nivel internacional- en punto de mira referencial para las revisiones de las últimas producciones artísticas internacionales<sup>666</sup>, adquiriendo valor su posicionamiento individual, y no -como hasta ahora venía sucediendo- por pertenecer a un contexto determinado. Este será el caso

---

<sup>664</sup>Las obras presentadas por Maldonado y Agut destacan: "Expulsión" y "La Expulsión del paraíso". Ver catálogo "Los últimos días", op. cit.

<sup>665</sup>José L. Brea, ver catálogo *Los últimos días*, Salas del Arenal, op. cit. págs. 19 y 20.

<sup>666</sup>Recordar la exposición individual en la galería John Weber de Nueva York en 1991 o la colectiva *Koper Formen*, Kulturreferat, Munic en 1995.

de "Rites of passage: Art for the End of the Century"<sup>667</sup> -organizada en 1995 en la Tate Gallery de Londres y comisariada por Stuard Gordon y Frances Morris- en la que Espaliú compartirá espacio con J. Beuys, R. Gober, Jana Sterbak, Louise Bourgeois, John Coplans, entre otros.

De este modo Espaliú participará<sup>668</sup> en *Edge '92: Mundos artísticos*<sup>669</sup> (Bienal Internacional de Artes Visuales celebrada en Madrid y Londres. Junto a otros veinticinco artistas más, *Edge '92* propone un intervención del artista en la ciudad, apartados de las galerías y museos. Un arte a favor de la vida -como dijera Brea- que busca ubicación en los espacios públicos y comunes: mercados, bares, plazas, etc.; conformando parte del contenido de la obra) y *Sonsbeek '93*<sup>670</sup> ( proyecto que se realiza cada cinco años en Arnhen, Holanda. Aunque en un principio su idea era la de

---

<sup>667</sup> "Rites of passages" presentará una visión sobre las ceremonias que marcan momentos decisivos en las vidas -tanto a nivel individual como colectivo-, en las que los artistas serán los encargados de preparar el tránsito. Convertidos en "passeur", todos ellos nos hablan de las ceremonias rituales -desde la experiencia personal- marcadas por la angustia milenaria que alimenta sus obras, en la que la disolución corporal se presenta ya inevitable. Junto a la vulnerabilidad propuesta por Espaliú en los "Carrying", "El Nido", etc.; en la obras de J. Beuys se presenta la destrucción como premisa indispensable para los ritos de purificación; Hamad Butt no habla de la enfermedad; R. Gober nos avisa del estado de emergencia -debido a la crisis del sida- con las luces rojas en la entrada; Jana Sterbak hace un ejercicio de exortización del fantasma de Beuys, con su traje de fieltro comido de polillas; Louise Bourgeois establece conexiones con los cuerpos escindidos y las habitaciones de la memoria; John Coplans propone sus cuerpos deformados a modo de frisos, que parecen desparramarse a todo intento de fijación; Mona Hatoum nos sorprende con un recorrido por el interior del cuerpo, pasajes por orificios, entradas y salidas; en Susan Miller asistimos a un acercamiento brutal a la infancia por medio de los guiñol; , Bill Viola con sus ritos de paso; Boltansky con las fotos de personas desaparecidas; Kiroslaw Balka, etc.

<sup>668</sup> Debemos recordar su participación en la XLIV Bienal de Venecia, Mostra Aperto '90 (en la que presentaría numerosos dibujos y unas de las primeras series en soporte escultórico), en la que la participación española incidirá en la expansión de los lenguajes con los discursos de tres artistas bien dispares -Perejaume e Irazu- y con obras formalmente muy diferentes); la muestra realizada en la galería Van den Crommenacker de Arnhen, (coincidiendo con Sonsbeek '93) y "Relative Quiet", Chisenhale Gallery de Londres en 1995.

<sup>669</sup> Espaliú realizará la instalación sin título en el Hospital de la Venerable Orden tercera en Madrid y en Londres la instalación "Pedro". Ver catálogo de *Edge '92*, op. cit.

<sup>670</sup> Ver catálogo de la exposición Sonsbeek '93 (29 Mayo - 5 de Junio), Arnhen, Holanda.

preparar un proyecto en la cárcel -en relación con el sida-, Espaliú realizará la acción "El Nido" (II.15). Seleccionado por Valery Smith junto a J. Muñoz -uno de los representantes de la pasada Documenta de Kasel- realizarán acciones que entrarán en contacto con el entorno de la ciudad. Si Espaliú propone su obra en un parque -relacionándola con el interés por los pájaros en esta ciudad- Muñoz nos recreará una sala de conciertos que nunca existió.)

Aunque poco a poco vayamos encontrando a Espaliú implicado en proyectos individuales -sin aparente conexión con su galería-, la postura de Espaliú será la típica del artista comprometido con el proyecto general de la galería a la que pertenece y de la que nunca llegará a separarse. Prueba de ello la podemos encontrar en la colaboración de la realización de las monográficas de J. Brossa en 1988 y de Marcel Mariën en 1989, en la organización de la muestra "Un secreto fluir" en 1991 -donde presentó obras de Cristino de Vera, Bárbara Ess, Julio Romero de Torres y Rosemarie Trockel-. Y junto a las numerosas muestras individuales y colectivas en la galería durante 1990-93 o la participación en diversas muestras internacionales dentro del proyecto común de la galería -como *Art'22 91* en Basilea<sup>671</sup>-; al respecto, cabría resaltar la constancia de José Cobo -promotor de la Máquina Española- por organizar y colaborar en la realización de numerosas individuales en torno a las propuestas de Espaliú<sup>672</sup> -que aún hoy se siguen efectuando-.

Las series de dibujos y esculturas en torno a la figura de la campana -como "Aunque bajo el temor" (II.40)-, que muestran objetos cuya capacidad referencial primigenia ha sido desplazada para permitir juegos asociativos -exhibidas en la muestra individual de La Máquina Española en Madrid en 1990- serán las propuestas con las

---

<sup>671</sup>Art 22'91, Basilea, Suiza, 1991. Muestra internacional de Arte, en la que participaría La Máquina Española, entre los que contaba con Jonathan Borofsky, Richard Bosman, Joan Brossa, Sophie Calle, Bárbara Ess, Annette Lemieux, Macer Mariën, Tim Rollins and K.O.S., Bettina Semmer, Cindy Sherman, Marck Tansey.

<sup>672</sup>Muestra de ello será la individual en la galería Windsor Kulturgintza de Bilbao en 1997.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

que Espaliú participará este mismo año en el décimo certamen del Salón de los 16<sup>673</sup>, junto a Carmen Calvo, J.G. Dokoupil, R. López Cuenca, J. Muñoz, F. Sinaga S. Solano, etc.

El talante provocador de los primeros años -que coincidiría con el predominio de la pintura como lenguaje totalizador<sup>674</sup>- irá cediendo terreno a unos posicionamientos más sugerentes, herméticos e incisivos dentro del lenguaje escultórico. Espaliú irá haciéndose un hueco entre los escultores españoles con un vocabulario propio y unas propuestas que intentan apartarse de la concepción tradicional del medio.

Muestra de ello será<sup>675</sup> su intervención en "*Sculture Contemporaine Espagnole*"<sup>676</sup>. Si hasta ahora el panorama escultórico español parecía seguir anclado<sup>677</sup> tradicionalmente en un respeto por los materiales nobles y por el acabado de la obra, un formalismo injustificado y una insistencia en códigos exhaustos, para K. Power los discursos presentados<sup>678</sup> comienzan a dar muestra de una ruptura con

---

<sup>673</sup>Ver catálogo X Salón de los 16, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 1991.

<sup>674</sup>La obra pictórica de los ochenta será motivo de revisión en la exposición "Cuadernos del 86" en la galería Senda, Barcelona, 1996.

<sup>675</sup>Otro ejemplo lo encontraríamos en "Paradoja y Metáfora" (Galería Fúcares de Almagro, Ciudad Real, 1994-1995) en la que se propone una reflexión sobre la visión fronteriza de la escultura y los límites difusos por los que transita el arte actual. Conmemorando su 20º aniversario reunieron obras de Eugenio Cano, Jiri Dokoupil, General Idea, Luis Frangela, Chema Gil, Begoña Goyenetxea, Juan Hidalgo, Lluís Hortalá, Concha Jerez, Antoni Muntadas, Simeón Saiz, Agustín Pareje School, Gilbert and George, Ian Hamilton, Finlay, Carlos Mistiaen, Eva Schelegel o Jean Stern.

<sup>676</sup>Ver catálogo "Sculture Contemporaine Espagnole", en el Fond Regional d'Art Contemporain, Champagne-Ardenne, Reims, 1990.

<sup>677</sup>Ver texto de Kevin Power en el catálogo, op. cit.

<sup>678</sup>Susana Solano, Angeles ... , Miguel Navarro, Juan Muñoz, Cristina Iglesias, Perejaume, Leiro, Pazos, Belloti, Cotanda, Durán, Sáiz, Colomer, Joam Rom, Sosa, J. Romero o Marible Domenech.



estos parámetros -al proponer una expansión entre los diferentes lenguajes expresivos- y una apertura conceptual con propuestas más arriesgadas, donde la falta de compromiso e implicación con su entorno social -algo característico de la década anterior- parece ir borrándose.

La versatilidad de su discurso, la diversidad de lecturas que su obra propicia, la revisión a la que somete la propia experiencia artística y el compromiso social alcanzado en los últimos años, servirán de pretexto para incluir su discurso en proyectos aparentemente tan dispares como:

. "*Hacia el paisaje*" (Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, en 1990 comisariado por Towards Landscape; en el que el paisaje sirve de excusa para una reflexión del territorio real y simbólico sobre el que incide los discursos artísticos).

. "*Pasajes. Actualidad del arte español*" (Pabellón de España de Exposición Universal de Sevilla en 1992; en el que el pasaje se convierte en metáfora de los espacios reprimidos por la historia, los dominios del otro, territorios extraterritoriales fuera del espacio uniforme, testimonios de la pura caducidad en los que el arte desaparecido -cuanto menos como lugar separado, una ruptura de límites y pura difusión en los que éste ha dejado de ser autónomo- sólo puede afirmar: el futuro está aquí. Lugares fuera del tiempo continuo, lineal y homogéneo. Ubicados entre fragmentos, ruinas y laberintos, en esa intensidad pura del tiempo estallado que ya ha dejado de pertenecer a la historia: lugares rotos, puntuales e instantáneos. Lugares donde el arte ha dejado de situarse en lo eterno y en el altar -para localizarse en la calle en los lugares de paso- evidenciando la mentira de que el arte resistiera al tiempo: el arte vive de él y en él)<sup>679</sup>.

---

<sup>679</sup>Expresiones realizadas por J.L. Brea en el texto del catálogo, en donde se nos presenta los pasajes como los espacios del no lugar. Bajo la estetización difusa del mundo -donde el arte se ha convertido en patrón- se presentan las obras de Luis Gordillo, Ferrán García Sevilla, Albert Porta Zush, Antonio Saura, Manuel Millares, Antoni Tàpies, José M<sup>a</sup> Sicilia, Pablo Palazuelo, Gerardo Delgado,

. "*Historia Natural. El doble hermético*"<sup>680</sup> (Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria en 1992, comisariada por Manel Clot. Muestra en la que se propone la apertura de los lenguajes, que llegan a entrar en contacto con el entorno y con lo personal, en la que las propias vicisitudes del creador se convierten en objeto de reflexión. Una vuelta al sujeto -en palabras de M. Clot- en una atmósfera subjetiva y alegórica, pero no tanto como simple prolongación de su yo, sino como una puesta en escena de su otredad. Historia Natural de los lenguajes y de los discursos de los artistas -que se enfrentan a sus propias trayectorias y al panorama español- y Doble Hermético en cuanto a su concepción de un espacio doble como alteridad, fuera de uno mismo.)

. "*Dibujos Germinales*"<sup>681</sup> (Museo Reina Sofía en 1998, comisaria Rosa Queralt, en la que se propone un recorrido por los diversas propuestas del siglo a través de sus dibujos -género a veces infravalorado-.)

. "*Galería de Retratos*"<sup>682</sup> (Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1994, comisariada por Antonia de Castro. Esta exposición será un intento por definir la temática del rostro humano -desde posturas bien distintas- a través de una revisión de

---

Xabier Grau, Txomin Badiola, Albert Ráfols Casamada, Juan Navarro Baldeweg, Perejaume, Carlos Pazos, Federico Guzmán, Gustavo Torner, Guillermo Pérez Villalta, Antonio López García, Darío Villalba, Francisco Leiro, etc.

<sup>680</sup>Ver catálogo, op. cit. Con obras de Pep Agut, Jordi Colomer, José Maldonado, Luis Navarro, Jorge Ortega, Joam Rom y Mabel Palacín y Marc Viaplana.

<sup>681</sup>Junto a los dibujos de Espaliú caben destacar los de Manolo Millares, Saura, Chillida, Palazuelo, Feito, Sempere, Elena Asíns, Carlos Alcolea, hasta cincuenta nombres en total. Esta exposición será mostrada posteriormente -1999- en la Sala Amos Salvador, Cultural Rioja, Logroño; en el Museo de la Pasión de Valladolid; en el Museo Jovellanos de Gijón; en el Palacio Almuñé de Murcia y en el año 2000 en el Sprengel Museum de Hannover.

<sup>682</sup>Junto a Espaliú expusieron: Xesus Vázquez, Curro González, Ricardo Cárdena, José María Sicilia, Carmen Calvo, o Federico Guzmán, Eduardo Arroyo, Rafael Agredano, Carlos Alcolea, Herminio Molero, Sifrigdo Martín Begues, Chema Cobo, Dis Berlín, Antonio Saura o Manolo Quejido, en total 24 artistas.

tendencias y posturas de las últimas décadas.)

. "A través del Dibujo" (Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1995<sup>683</sup>)

Si el tiempo sitúa cada cosa en su sitio, la postura despreocupada hacia la fisicalidad de la obra de Espaliú -en la que la experiencia artística queda relegada a un mero soporte de expresión- será tenida en cuenta en numerosas revisiones del arte español<sup>684</sup>: "*Spanische Kunst: Aktualität und tradition*" (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 1991); "*Artistas en Madrid. Años 80, Radiografía del entusiasmo*"<sup>685</sup> (Sala de la Plaza de España, Madrid, 1992); "*Imágenes de los 80*" (Centro de Información e Iniciativa Joven, Córdoba, 1991); "*Arte en España 1965-1990*"<sup>686</sup> (Museo Rufino Tamayo, México D.F. y Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1992); "*Espagne. 23 artistes pour l'an 2000*" (Artcurial, París, 1992); "*De arte español*" (Museo Muragame

---

<sup>683</sup>En 1996 esta exposición será nuevamente realizada en el Museo de Cádiz y en el Museo de Bellas Artes de Córdoba.

<sup>684</sup>Del mismo modo podremos encontrar las propuestas de Espaliú dentro de diversas colecciones públicas: Fundación San Germán de Puerto Rico, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Asociación de Amigos del Arte Contemporáneo de Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Fundación "La Caixa" de Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Badajoz, Museo Muragame Hirai de Japón, Museo de Bellas Artes de Vitoria, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Georges Pompidou de París, Fundación Coca-Cola, Colección Banif de Sevilla, Colección Testimoni de Barcelona, Ayuntamiento de Almería, etc.

<sup>685</sup>Comisariada por Miguel Fernández Cid, con obras de Juan Muñoz, Darío Álvarez Basso, Javier Baldeón, Dis Berlín, Sara Giménez, Cristina Iglesias, Francisco Leiro, Jaime Lorente, Ouke Lele, Antón Patiño, Elena del Rivero, Manuel Rufo, Manuel Saiz, José M<sup>a</sup> Sicilia, Máximo Trueba y Juan Ugalde; en la que se recoge las propuestas de aquellos artistas vinculados de algún modo al Madrid de los ochenta. Un análisis del recorrido de unos artistas que comenzaron a trabajar bajo el entusiasmo de la apertura y que iban sin más encaminados al desengaño y que pasaron de unas propuestas individuales a un posicionamiento social y político. Ver catálogo.

<sup>686</sup>Junto a Sergi Aguilar, Pep Agut, Carlos Alcolea, José María Báez, Miguel Barceló, J.M. Broto, M.A. Campano, Dis Berlin, Ferrán García Sevilla, Jorge Girbau, Pello Irazu, J. Maldonado, M. Navarro, Perejaume, Jaume Plensa, Manolo Quejido, Antonio Rojas, Aureli Ruiz, Jose M<sup>a</sup> Sicilia, S. Solano, Juan Usle, Xesus Vázquez.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

Hirai, Japón- Madrid, 1993); *"La colección del Museo"* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996); *"Despertar a la meva habitació"* (Colección La Caixa, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1997); etc<sup>687</sup>. Si Barceló sería la imagen de los ochenta, Espaliú llegará a representar la de los noventa -en palabra de M. Fernández-Cid<sup>688</sup>-.

De la concesión del Premio Andalucía de Artes Plásticas<sup>689</sup> -junto a Rogelio López Cuenca- en 1992, se derivará la retrospectiva en 1994 -organizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía- en el pabellón Mudéjar de Sevilla y en el Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba.

*"Pepe Espaliú. 1986-1993"*<sup>690</sup> será una antológica -comisariada por J.V. Aliaga y José Cobo- que recogerá los trabajos realizados desde 1986 y entre los que aparecerán la serie de cuentos escritos por Espaliú -formando por vez primera parte de su revisión-. Unos relatos que junto a la recopilación de sus poemas *En estos cinco años*<sup>691</sup> -publicación realizada por la galería Estampa<sup>692</sup> coincidiendo con la

---

<sup>687</sup> Quisiéramos destacar también las exposiciones en "Art Symposium" (Minos Beach, Creta, Grecia, 1990); galería Krinzinger (Innsbruck, 1992 -junto a Jordi Colomer, Rogelio López Cuenca, Federico Guzmán, José Herrera, Lucía Onzain, Guillermo Paneque y Pedro G. Romero-); "Testimonio Fin de siglo" (Colección La Caixa, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1997); Diputación Foral de Guipuzkoa (Departamento de Cultura y Turismo, San Sebastian, 1993 -junto a Javier Alkain, Arribas y Sarasua-); Becas (Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes, Roma, 1993); Juana's Adicción (G. Juana de Aizpuru, Sevilla, 1992 -con F. Guzmán, Curro González, R.L. Cuenca, etc.-); colectiva en Juana de Aizpuru (Sevilla, 1995); Fundación Coca-Cola en 1994; "Presencias" XXX Certamen Internacional de Pintura y escultura (Pollença, 1991); Bienal de Almaría de 1992; Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas artes (Madrid-Roma, 1992); "Nuevas adquisiciones" (Junta de Andalucía, Sala de exposiciones Palacio Episcopal, Málaga, 1997); Colección Pública del Museo de Bellas Artes de Vitoria (Burgos, 1991).

<sup>688</sup> Miguel Fernández Cid, "Voz herida", Diario 16, 25 de Febrero de 1994, pág. 75.

<sup>689</sup> Cuyo jurado estuvo presidido por Carmen Alborch.

<sup>690</sup> Ver catálogo de la exposición realizada en el Pabellón Mudejar de Sevilla, op. cit.

<sup>691</sup> *En estos cinco años*, op. cit. Libro dedicado a aquellos amigos que han ido quedando en el camino, "a los que ya no viven en mí". "En estos cinco años no es un libro cerrado sujeto a una lógica interna, se trata más bien de recoger en sus páginas fragmentos aquí y allá han aparecido en forma

individual de 1993- compondrá su producción literaria.

A comienzos de los noventa su discurso se perfila como uno de los pocos proyectos serios que manifiestan la crisis abierta por el sida. Sus propuestas en torno a la marginación y el aislamiento del enfermo, a la necesidad de ayuda del otro, y a la búsqueda de responsabilidad e implicación del espectador en un problema social -que le llevará a ser galardonado con el Premio Cordobés del año en el apartado de Valores Humanos en 1992<sup>692</sup>-, centrará varias de las muestras que esta década realizará.

Desde "*Tesoros de viaje*" (Isla de San Lázaro, Venecia, 1993); "*Virusemia*"<sup>694</sup> (Galería Trayecto, Gasteiz, Vitoria, 1993); muestra realizada en el Palacio de Miramar (1992) (que bajo el lema "*Dale la mano, no pasa nada*"<sup>695</sup> viajará de San Sebastián a Vitoria y Bilbao); "*The spine. De Appel Foundation*" (Amsterdam, 1994); "*Sida:*

---

*de poemas, aforismos o artículos y que hoy me revelan que si algún día pensé que rea yo el que de forma entrecortada y espasmódica rezaba una suerte de oración, muy al contrario es esa oración la que me rezaba a mí*". Ver "Cinco años y un día" de Rafael Sierra, op. cit. pág. 2.

<sup>692</sup>En la galería Estampa -donde ya expuso a finales de 1989 comienzos de 1990- presentaría una serie de cuarenta dibujos -multas, vendajes, ataúdes, cuerpos unidos, etc- sobre la necesidad de ayuda y de amor ante la enfermedad, de talante intimista y sencillo, cuya grandiosidad reside más en su significado que en su destreza.

<sup>693</sup>Tras la muerte de Espaliú los proyectos de realizar una exposición en Córdoba -que tras diversos espacios estaría situada en el patio morisco del Alcázar de los Reyes cristianos- y un monumento en la ribera del Guadalquivir -dedicado a los enfermos de sida- quedaron sin realizar

<sup>694</sup>En *Virusemia* se darán cita las obras de Pedro Bericat (en las que el juego es utilizado para experimentar la enfermedad), Ernesto Esparza (en las que el amor y la comunicación se presentan como tránsito donde surge la enfermedad, entre lo público y lo privado), o las de Ana Navarrete (en las que partiendo de la asociación que tradicionalmente ha existido entre la mujer y la enfermedad, la cual se le ha caracterizado con un rostro femenino, se llega al sida donde la mujer no parece tener nada que decir, no por que no pueda padecer la enfermedad sino por que nuevamente vuelve a estar ausente como sujeto).

<sup>695</sup>Esta muestra será uno de los ejemplos de la realización de colectivas con el fin de recaudar fondos de la venta de las obras donadas.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

*Pronunciamiento y acción*<sup>696</sup> (Universidad de Santiago de Compostela, Pontevedra, Palacio de Fonseca, 1994); *"Drawing the line Aids"* (America Foundation for Aids research, New York, 1993); *"Artistas solidarios"* (Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1997); *"Artistas contra el Sida"* (Casa de Murillo de Sevilla, 1995); colectiva del Colegio de Arquitectos de Málaga (1993); hasta las individuales realizadas en La Máquina Española (Madrid, 1992-93 donde presentaría diversas variantes de los "Carrying" (Il.45-55)) y en la galería Antonio de Barnola (Barcelona, 1993), o la creación de los Premios Pepe Espaliú de Artes Plásticas<sup>697</sup>.

Una de las muestras más interesantes será la realizada en el Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres, en 1994 -dentro del programa dedicado al arte español-. En ella se presentaría una selección de las últimas propuestas en torno a la idea global de la ayuda y del transporte -palanquines, muletas, jaulas- con obras como *"El Nido"* (Il.53), *"Carrying"* (Il.54), *"Para los que ya no viven en mí"*, *"El evangelio según San Mateo"*, *"El Bosque"* (Il.24), y los videos de las acciones *"Carrying"* (Il.19), *"Peter"* o *"El Nido"* (Il.15).

*"Poesía de hierro"*<sup>698</sup> que muestra la fragilidad de la condición humana, la vulnerabilidad de la identidad y la precariedad de la concepción corporal. Un cuerpo que se debate en la oscuridad y las sombras del deseo, que amenaza su integridad y

---

<sup>696</sup>Ver catálogo de la exposición "Sida. Pronunciamiento y acción". Comisariada por Juan de Nieves, junto a las propuestas de Javier Codesal, The carrying Society, Jesús Martínez Oliva y Alejandra Orejas. Esta exposición -a la que le acompañó una conferencia a cargo de J.V. Aliaga sobre "Arte, sida y representación"- vino a poner de manifiesto tanto la necesidad de devolver al arte la capacidad de reflexión como el papel del arte ante el problema del sida.

<sup>697</sup>Los Premios Pepe Espaliú de Artes Plásticas para jóvenes creadores se celebran por primera vez a finales de 1999, coincidiendo con el Día Internacional del Sida. Destinados a las creaciones de los jóvenes artistas andaluces, nacen a partir de la realización de esta investigación y cuentan con el patrocinio del Instituto de la Juventud y Mesa Institucional del Sida, dependiente de la Delegación del Gobierno en Córdoba.

<sup>698</sup>José Luis Gallero, "El silencio de Pepe Espaliú", Abc, 18 de Diciembre, 1992, pág. 31.

que serviré de sexo en "Pulsio"<sup>699</sup>, "Tiempo suspendido"<sup>700</sup>, "Thinking of you: a selection of contemporary" (Konstmuseum de Göteborg, 1996), etc.

En "Pulsio" (Fundació La Caixa, Barcelona, 1991) J.V. Aliaga propone una reflexión a partir de las obras de tres artistas de generaciones diferentes: Louise Bourgeois, Alison Wilding y Espaliú. Unas propuestas en las que el concepto psicoanalítico de Pulsión -principio que hace tender al organismo hacia un fin concreto- se presenta como vía de conocimiento de las tensiones de vida y la experiencia artística como antídoto y mecanismo de defensa, y en las que el cuerpo es adoptado como símbolo territorial en el que incidir, como lugar donde plasmar las angustias y tensiones personales: a la presencia de la sombra y de la escisión de Espaliú se contraponen la oquedad, el interior obsesivo y desafiante de Wilding o la contundente presencia de formas orgánicas -fragmentos punzantes e hirientes- de Bourgeois.

En "Tiempo suspendido" (Espai d'Art de Castellón, 1999) J.M.G. Cortés nos propone una revisión del discurso de Espaliú, compartiendo espacio con las propuestas fotográficas de Jeff Wall. Dos discursos formalmente diferentes que comparten una obsesión en torno a la vulnerabilidad y la angustia del ser, desterrado a la soledad.

Después de su desaparición<sup>701</sup> quisiéramos no olvidar la muestra "En

---

<sup>699</sup>Ver catálogo de la exposición realizada en la Fundación La Caixa, Barcelona, op. cit.

<sup>700</sup>Ver catálogo de la exposición realizada en el Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, op. cit.

<sup>701</sup>En septiembre de 1993 -encontrándose en Amsterdam- una salmonelosis agravaría su salud. Desde allí se trasladaría a la casa de su padre en Córdoba, pocos días después, el 11 de septiembre, sería ingresado en el Hospital Provincial de Córdoba. Su traslado en una silla hasta la ambulancia, será su último carrying -comentaba su padre-.

Apoyando la cara sobre él, mirando a la ventana, JOSÉ GONZÁLEZ ESPALIÚ DOMÍNGUEZ, moriría el martes día 2 de Noviembre de 1993, de la misma manera que había relatado en el Libro del Inmóvil: hasta convertirse en nada, hasta disiparse en el aire. Fue incinerado en el cementerio de San Fernando en Sevilla y esparcidas sus cenizas en la Sierra de Córdoba, sin ceremonia religiosa, por su propio deseo.

Hacemos conscientemente referencia a su muerte en este lugar por no situar este dato como punto final

*compañía de Pepe Espaliú*" (organizada en y por Galería La Máquina Española, en 1993-1994 -donde se exhibiría la colección particular de Espaliú<sup>702</sup>, junto a obras donadas por amigos para recaudar fondos para un centro de acogida de enfermos de sida-) junto a las exposiciones realizadas en el Museo Reina Sofía de Madrid en 1994 y en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 1996/97.

Bajo el título "*El rostro, el cráneo y la tortuga*", el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona inaugura una sección dedicada al estudio pormenorizado<sup>703</sup> de artistas pertenecientes a su colección -en la que se encuentra una máscara sin título de 1989-. En esta ocasión el Espaliú presentado por Gloria Picazo es el anterior a los "*Carrying*". Esculturas y dibujos de finales de los ochenta junto a una serie fotografías que muestran diversas intervenciones públicas realizadas en el barrio barcelonés del Raval en 1975<sup>704</sup>.

La realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía -comisariada por Ylva Rouse- inauguraría la "*Sala de Proyectos*"<sup>705</sup> dedicada ha acercar los trabajos de jóvenes valores que poseen una trayectoria considerable y que han ensanchado el discurso artístico. La selección realizada de dibujos<sup>706</sup> y esculturas -además del video

---

de una linealidad acabada, incidiendo así en ese sentido circular tan deseado por Espaliú. Aquí, en un pie de página, descentrado, periférico y en el propio límite de lo ausente.

<sup>702</sup>Ver catálogo de la exposición realizada en el Pabellón Mudéjar de Sevilla, en 1994, op. cit.

<sup>703</sup>Las obras se presentan relacionadas con otra documentación: películas ("*Inseparables*", "*Mi Idaho privado*", "*Querelle*", etc.), libros (Georges Bataille, Emily Dickinson, Nabokov) dossier de prensa, etc.

<sup>704</sup>Estas fotografías -firmadas por Alberto Lladó- se realizaron cuando Espaliú estudiaba Psicología en la Universidad de Barcelona.

<sup>705</sup>A la que le seguiría una exposición de Stan Douglas y otra de Jeff Wall.

<sup>706</sup>Uno de los cuales sería censurado y adquirido por el centro de Arte Georges Pompidou; hecho del que se hicieron eco todos los medios de comunicación y que hizo pronunciarse hasta al mismísimo Leo Castelli. Ver Rafael Sierra, "*El Pompidou compra la obra de Pepe Espaliú que censuró el Reina Sofía*", *El Mundo*, 12 de Febrero, 1994, pág. 87.



Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

de la acción "*El Nido*" (II.15)- vendría a incidir en el Espaliú de los "*Carrying*" (II.9-54-55), con su visión múltiple de la creación, su activismo social, la unión de lo político y lo estético.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

#### 4. CONCLUSIONES

Antes de llegar a concluir este trabajo, quisiéramos retomar un sentimiento que desde los comienzos ha definido nuestro talante en esta investigación. Nos referimos a la extrañeza que ha impregnado nuestra tarea, al servirnos del discurso (lugar fundamentado por la visibilidad, la linealidad, la jerarquización, etc.) para exponer y defender una forma del decir basada en lo encubierto, la dispersión o la pluralidad. Un trabajo por tanto paradójico al utilizar la evidenciación del discurso para así mostrar la imposibilidad de llegar a manifestar lo oculto.

Y es que este sentimiento sigue tiñendo este último capítulo, pues como es de imaginar, en esta Tesis las conclusiones no vienen a proponer una resolución final de la investigación llevada a cabo. Bajo los principios metodológicos seguidos, las conclusiones no deben pretender llegar a cerrar y consumir los posibles caminos y recorridos, pues unas conclusiones así entendidas lo único que vendrían a formalizar sería la imposibilidad por parte del lector de tomar partido y sobre todo terminarían negándole la palabra.

Un trabajo de este tipo, al igual que la obra de arte tradicional, terminaría imponiéndose al receptor, obligándole a tomar unos determinados puntos de vista sobre la experiencia artística (en este caso sobre la producción de Pepe Espaliú) y mermaría cualquier intervención por su parte.

Si en la práctica de nuestra área de conocimiento presentamos la obra de arte a modo de resolución de una determinada investigación, y ésta queda caracterizada por la polisemia, la apertura significativa, la pluralidad de puntos de vista, etc. -como ya hemos puesto de manifiesto-, la teorización de ella debería igualmente reflejar este modo de proceder. Si en la práctica no cerramos los caminos interpretativos, no concebimos la obra de forma dogmática, axiomática o impositiva, ¿por qué el discurso

sobre ella no llega a impregnarse de esta metodología de trabajo y se convierte en reflejo de esta forma del conocimiento?

Del mismo modo la singularidad de esta Tesis se encontraría no tanto en la reconstrucción de un mundo que dio lugar a la obra, sino en la intención de habitar el entorno a partir de ella configurado; lo verdaderamente interesante en esta investigación será construir y sugerir un sistema de conocimiento más acorde con las características y exigencias de las propuestas analizadas.

Las conclusiones mostradas a continuación quieren -más que nunca- evidenciar la apertura de toda lectura. Por ello entiéndanse a modo de huellas, que aún dejando presente ciertas consideraciones, pretenden permanecer abiertas a nuevas revisiones; a modo de costuras, que aún intentando cicatrizar las heridas, permanecerán evidenciando la posibilidad de volver a ser atravesadas.

La mayor parte de las conclusiones aquí expuestas se han podido ya intuir y conocer a lo largo de este trabajo; que nadie espere encontrar ahora la resolución, la fundamentación o la consumación de este trabajo. Si así lo hiciéramos estaríamos contradiciendo nuestros propios principios metodológicos. No existe conclusión posible en un proceso que ha pretendido ser circular, disperso, etc.; éstas sólo nos llevaría a creer en la existencia de un centro, una linealidad, un esquema jerarquizado, una evolución, etc.

*"Baldía es la tarea de quien pretenda diseccionar este corpus de ideas en ordenadas pautas, en líneas rectas, en planos fijos, en etapas separadas. La obra de Pepe Espaliú, no lo permite. Estamos ante un yacimiento, al que hubieran entrado a saco, desordenando las pistas, esparciendo las cenizas y los restos..."<sup>707</sup>.*

---

<sup>707</sup>Juan Vicente Aliaga, "Háblame, cuerpo", op. cit. pág. 30.

#### 4.1 EN TORNO AL ANÁLISIS SEGUIDO

Partiendo de la hipótesis propuesta en los comienzos de esta investigación, a lo largo de este trabajo hemos podido llegar a la convicción de que las modificaciones perceptibles en el arte contemporáneo (sobre todo en la relación obra/receptor) han promovido un nuevo posicionamiento por parte del espectador, convirtiéndose en tarea suya configurar una vía de acercamiento a la experiencia artística, y requiriendo de una postura más activa y comprometida por su parte.

Una actitud -tal y como hemos demostrado- que se aleja de posicionamientos tradicionales (en los que la única función del receptor era la de asumir los caminos dispuestos y fijados por el creador), y que promueve por contra una relación dialéctica entre la obra y el espectador. En definitiva, asistimos a un distanciamiento de las distintas exigencias habituales que privilegiaban al "creador" sobre el receptor y que obligaban a éste a considerar la obra de arte como una imposición inalterable.

Para fundamentar la posibilidad de llevar a cabo un tipo de análisis basado en estas modificaciones, primeramente hemos mostrado diversas causas que han propiciado estos cambios en la concepción artística:

Hemos argumentado cómo la crisis de la presencia -pilar en el que se fundamentaba la modernidad- ha otorgado su dominio al silencio, a la insinuación y a la ausencia. El objeto de conocimiento se esconde y se oculta a la vista, derivando en un cuestionamiento de la centralidad, la unicidad y la visibilidad. Ante el camino abierto por la crisis de la modernidad, hemos podido observar cómo la linealidad, la jerarquización y la autonomía se han retraído en favor de la circularidad, la marginalidad, la dispersión y la interdependencia entre los distintos campos del conocimiento.

Hemos podido observar cómo todo ello se ha traducido, en la experiencia artística, en la falta de relación entre el significante y el significado, que no sólo no es evidente, sino que se nos presenta rota y sin referencia directa. La obra de arte ha dejado de poseer un hilo conductor que responda a una sola temática, que la estructure y la jerarquice, ofreciéndonos en cambio una multitud y diversidad significativa que reclama lecturas oblicuas. A su vez, la supuesta autonomía de la obra de arte ha cedido a la dispersión, a la expansión y a la difuminación de sus límites, permitiendo una reconciliación con el entorno y el contexto, olvidados por la modernidad.

Ante esta reconciliación e implicación de la experiencia artística en su entorno, por un lado, el espacio museístico ha quedado en entredicho al pretender dotar a la obra de un carácter atemporal, ahistórico y autónomo; y por otro, los diferentes lenguajes artísticos han abandonado el ensimismamiento moderno al ser contagiados por ámbitos extrartísticos.

El cuestionamiento de la centralidad ha traído el alzamiento de significados periféricos, haciéndose necesaria la existencia de claves externas para el conocimiento de datos que nos permitan distintas vías de acceso y diferentes recorridos. Además hemos podido comprobar la existencia de datos periféricos que desde los márgenes perfectamente articulan las propuestas.

Las estrategias alegóricas, la evidencia de las influencias, las apropiaciones y los revisionismos, se han alzado como herramientas precisas para acceder a un discurso, en el que la obra oculta sus verdaderos intereses.

La puesta en duda del original -definido por la unidad y exclusividad- ha traído la desvalorización de la jerarquización tradicional, en la que se privilegiaba al artista, cediendo al espectador el papel de activador del significado de la obra. Éste se muestra diferente al contenido que ella nos propone, provocando una ausencia de argumentación que la estructure visiblemente. El espectador tiene la posibilidad de

exponer el significado ajeno al contenido de la obra.

A su vez, el cuestionamiento del original, ha traído consigo una desvalorización en el hecho de acudir a las fuentes originales. Por ello la exhibición de las citas, las influencias, junto a la importancia de la apropiación, quedan justificadas. Nada fundamenta la necesidad de aislar y separar en clases diferentes la información (artística, biográfica, etc.) por que quizás en su unión y mezcla, nos ayudan más al conocimiento de la obra.

La obligatoriedad de seguir un desarrollo evolutivo en los procesos artísticos - fiel reflejo de la creencia en el progreso- ha sido cuestionada, y la superación de una etapa por la siguiente ha quedado en entredicho, no sólo como método de análisis, sino que se duda incluso de su propia existencia; careciendo de sentido por tanto la separación por etapas y en consecuencia el desarrollo lineal.

El artista no está obligado a mostrar siempre los caminos seguidos, sin dejar lugar a la suposición, es decir, hacer visible, palpable y evidente, lo que quizás sólo en la insinuación o en la ausencia tenía sentido.

De todo ello hemos deducido: por un lado, algunos comportamientos del espectador más acordes con una situación que requeriría por parte de éste la activación de nuevas maniobras aproximativas a las propuestas artísticas, de los cuales se ha hecho eco esta investigación; y por otro, hemos podido definir un tipo de obra que atiende e introduce estas modificaciones: una concepción rizomática de la obra de arte que no sólo permite y posibilita desarrollar las pautas otorgadas al espectador, sino que sólo en la activación de estas nuevas maniobras llega a definirse, en cuanto que el rizoma sólo existe al ser habitado por el receptor.

La obra de arte, de este modo, se presenta compuesta por una infinitud de vías que la atraviesan y la configuran, que no siempre serán visibles externamente,

pudiendo simplemente permanecer ocultas a la espera de ser habitadas.

Hemos podido mostrar en el recorrido seguido, cómo en el caso de Espaliú son justamente aquellas vías que permanecen silenciadas las que quizás mejor nos definen su posición. Las evidentes no son sino filamentos externos, que justamente en su visibilidad sitúan la trampa, sobre todo en una producción como la suya que queda caracterizada por un hermetismo que la resiste a ser fácilmente explicada.

Su obra no sólo es hecha para ser vista. Quizás ni siquiera existe una intención de privilegiar la visión sobre el resto de los sentidos. Más bien se trataría de unas propuestas para ser miradas desde la mente, ya que -principalmente- su producción se convierte en un soporte en el que evidenciar un pensamiento en torno a la problemática del ser ante la identidad y enfrentado a la enfermedad y sobre el papel que la experiencia artística desempeña en esta cuestión.

No se trata de placer visual lo que demanda Espaliú en sus obras, sino de hacer patente la angustia y el dolor del individuo contemporáneo desterrado al silencio, excluido incluso de su otredad.

La obra mostrada (desvelada) en este recorrido analítico es una aportación realizada desde la recepción. Una creación que no siempre ha seguido las pretensiones marcadas por el autor y que ha intentado abarcar tanto las intenciones expuestas por Espaliú, las aportaciones realizadas por la crítica, como las propias necesidades de nuestro análisis; por lo que esta investigación no debe confundirse con la complejidad de su creación.

El método utilizado no es ajeno al discurso de Espaliú, todo al contrario, ya que nace de las propias exigencias de su producción; una creación que se resiste a ser diseccionada, dogmatizada y nombrada. Este modo de proceder es quizás un sistema que intenta ser respetuoso con la propia obra de arte y que lejos de llegar a imponer



un punto de vista sobre ella, es la consecuencia de las consideraciones de ella desprendidas, como si ella nos hubiera susurrado la mejor forma de acercarnos y comprenderla. Proponer un sistema de análisis ajeno a las propias características y configuración de la obra, no es sino imponer e intentar dominar lo indomable: destruir el silencio de toda obra, que sólo en su mutismo nos habla.

#### **4.2 EN TORNO A LAS REFLEXIONES SOBRE LO CORPORAL**

Para llegar a desentrañar el discurso artístico de Pepe Espaliú, nuestra principal exigencia ha sido encontrar una vía de acceso que nos permitiera llegar a conocer y analizar toda su producción (escultórica, pictórica, literaria, social, etc.). Una vía que no presentase divisiones; que no forzase planteamientos; que no se resistiera a servir de hilo conductor a todo su discurso; que nos otorgase la posibilidad de configurar un esquema conceptual que permita desentrañar el laberinto significativo de sus propuestas; en definitiva, una vía de acceso que dejase hablar a la propia obra.

Ésta la hemos encontrado a través de un recorrido por sus reflexiones en torno a la construcción corporal, en la que se atiende principalmente a la problemática de la enfermedad, la configuración de la identidad y -sobre todo- el papel desempeñado por la experiencia artística como sistema garante de identificación y cuestionamiento.

El acceso a través del cuerpo no sólo nos ha permitido llegar a rozar toda su creación, sino que nos ha posibilitado encontrar un camino por el que alcanzar a comprender el cuestionamiento constante al que Espaliú somete al ser.

En su discurso, lo corporal no se presenta como una simple materia sobre la que modelar, sino como el espacio ideológico de formalización del ser. Una construcción en la que el miedo a la muerte y la exclusión de la enfermedad del imaginario colectivo, se presentan como una estrategia de poder creada para garantizar

la culpabilidad del individuo.

El desprecio por lo corporal (en cuanto que obstáculo para la salvación) es truncado en las propuestas de Espaliú, ya que en sus obras el cuerpo no nos aparece como la prisión de nada, sino que más bien es él el preso de una infinitud de imposiciones que terminan por delimitarlo, fijarlo y silenciarlo.

Estas disposiciones quedan formalizadas en la idea de una identidad inalterable que responde más a unos posicionamientos racionalistas, en los que la verdad es atemporal, universal, autónoma y no modificable. Una concepción de la identidad así entendida, no es sino un resto utópico que pretende dominar y paralizar el devenir natural. Pero cuestionada la autonomía y atemporalidad de la razón -y en consecuencia de la verdad-, la inalterabilidad de las identidades comienza a carecer de fundamento para el individuo; sobre todo para Espaliú, que desde los comienzos se sabe y se conoce como un ser dividido y escindido.

Y es que el ser se define en sus propuestas, en la mutabilidad de la identidad (dando un ser ambiguo, en continua metamorfosis, en una insistente búsqueda del objeto del deseo que se resiste a desvelarse), en la identidad compartida (estrategia que posibilitaría el cuestionamiento de la individualidad y de los límites corporales y propiciaría un reencuentro con la otredad) y en la ausencia de la misma (dando un cuerpo sin posibilidad de ser nombrado o definido). Pero siempre -y esta es una idea que comparte con J. Genet- es la identidad (el disfraz) la que posibilita al cuerpo poder ser mostrado y nombrado.

La configuración del ser se convierte en pura paradoja ante la contradicción existente entre la necesidad de lo externo -la otredad- para poder definirse (en cuanto que es la mirada externa, perteneciente al espacio público, la que termina formalizando al ser) y la separación propia del individuo contemporáneo, que considera ajeno y externo a él, tanto la naturaleza como el resto de la especie.

Una situación paradójica, que llegará a definir y caracterizar a la perfección el estado de exclusión al que se siente sometido el enfermo (sobre todo, y en este caso, el enfermo de sida); ya que éste se debate entre la marginación forzosa de la sociedad y su propia auto-prevención ante los posibles contagios con una población supuestamente sana. Un estado que se agrava con los síntomas propios de la enfermedad, y que Espaliú traducirá en un levitar constante (a través de las figuras de los Carrying, las muletas y las jaulas), en un temer y no poder llegar nunca a rozar el mundo, del cual ha sido excluido.

De este modo, Espaliú terminará por evidenciar una desposesión de lo material; y es que en realidad, lo que nuestro autor nos muestra es el cuerpo despojado de toda imposición; nos agrede al presentarnos el cuerpo tal y como es. Espaliú no busca un contacto con lo inmaterial o lo espiritual, sino que nos sacude los sentidos al mostrarnos el verdadero destino del ser: carne en putrefacción abandonada a su destino -que no es otro sino la muerte- con el que pretende reconciliarse.

En sus creaciones, lo corporal no es concebido a modo de metáfora, sino como verdadero espacio de trabajo, como un estremecedor campo de batalla en el que evidenciar las implicaciones de una construcción ideológica "racional" que termina por abstraer lo corporal de toda referencia singular e individual. Por ello, en sus obras no se silencia el cuerpo. Todo lo contrario, se le escucha, se le deja hablar; siendo justamente esto lo que demanda: una inclusión del cuerpo dolido, herido y enfermo en el imaginario social.

La enfermedad se presenta por tanto, como el estado perfecto para manifestar una ley impuesta. No es el cuerpo lo que falla, sino una cultura que produce una serie de restricciones y represiones que costrañen al ser. Por ello, la enfermedad nunca será individual, sino social y colectiva.

En este sentido es en el que debemos entender la voluntad de Espaliú por

resituarse en el espacio público, en la superficie de un mundo del que ya anteriormente se sentía desterrado por diversas razones (entre ellas su condición homosexual). Por tanto, el enfermo es entendido en este trabajo como todo aquel individuo que es marginado de lo público al no adecuarse a unas normas de conducta o al no encontrar representación alguna en el imaginario colectivo. Toda sociedad, en cuanto que configura el espacio y los comportamientos privados desde el ámbito de lo público, construye a sus propios enfermos, produce sus propios monstruos y estigmatiza a sus propios santos.

Unos santos que Espaliú nos muestra caracterizados por la herida -aquella que define al ser-, excluidos y alejados de lo público. Seres deformes a la espera de una identidad que nunca llega, cuerpos ausentes definidos por unas protecciones -unas máscaras- a modo de identificación, cuya única función es la de evidenciar la no presencia del cuerpo, su negación. Los santos de Espaliú son formas construidas por una piel (cuero) agujereada y rasgada, que ha dejado de proteger al cuerpo; siendo justamente en esta separación donde mejor lo nombra.

Espaliú pone de manifiesto que el estado de exclusión es inmanente a la propia estructura social y contra ello intentará insertar al enfermo en lo social y en lo colectivo, otorgándole la palabra (negada tajantemente al otro), accediendo a lo público en primera persona (aprovechando la demanda de los medios de comunicación) y sin mediadores.

Pero en su discurso no busca imponer la palabra a modo de monólogo, sino que solicita la respuesta y la implicación del resto de los individuos; para así propiciar la aparición de unos sujetos enunciantes que derivarán en la concreción de una identidad compartida y plural. De este modo, la enfermedad aparecerá en sus propuestas como un sistema de fusión y de identificación en una sociedad dominada por la individualidad, la competitividad y el aislamiento, en la que la identidad pretendía permanecer inalterable y aislada.

### 4.3 EN TORNO A LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA

Espaliú reflexiona a lo largo de su trayectoria sobre aquello que nos hace a todos iguales, sobre aquello que termina por identificarnos: la herida y la pérdida. Este sentimiento está presente en toda su producción, incluso antes de la aparición del sida.

La presencia de la enfermedad corporal no llegará a modificar los planteamientos hasta ahora seguidos, sino que le hace adoptar una actitud mucho más comprometida, utilizando unos medios más eficaces. Pero sin llegar nunca a abandonar los mecanismos de ocultación que han caracterizado su obra.

Esta actitud adoptada vendrá a manifestar la combinación de planteamientos propios de la cultura anglosajona en la lucha en la crisis del sida (pragmatismo, utilización de medios directos, urgencia en las medidas, etc. como puede observarse en grupos como Act-Up, Gran Fury, Visual Aids, etc.) con procedimientos específicos de la tradición latina y europea (medios metafóricos, reconciliación con la muerte, etc.), en un momento marcado por la falta de compromiso social.

Y es que el interés de su creación no radica tanto en mostrarnos una dominación o evolución técnica, como en evidenciar el aprovechamiento de la experiencia artística como medio de incidir en lo social. Tanto es así, que podremos decir que Espaliú utiliza la experiencia artística como un mero soporte de pensamiento a través del cual poder acceder al discurso público.

Por estos motivos, es una producción cuyos intereses se situarían en los márgenes dispersos de la experiencia artística, si siguiéramos considerando que ésta sólo debe de referirse y depender de sí misma.

En las propuestas de Espaliú nos enfrentamos a un cuestionamiento de los

límites y de la autonomía del arte, al intentar recuperar la capacidad de éste de mellar en lo real, y su potencial para llegar a servir de vehículo de acción e incidencia en lo social.

Nuestro autor terminará por poner el arte al servicio de unas demandas sociales, en las que llegará a marcar y definir a su vez, nuevos comportamientos de los distintos sistemas artísticos -cuestionando todos y cada uno de los medios utilizados, que quedarán expandidos e interrelacionados-, así como de los distintos ámbitos -entre otros el espacio museístico o educativo-.

Una interrelación que quedará marcada por la dependencia del contexto social y político, que terminará por incidir en la obra, otorgándole gran parte de su significado: el contexto llegará a dotar de sentido a la obra.

Y es que esta relación con lo externo y la vinculación con un entorno específico -que vendría a manifestar la ruptura de los límites tradicionales-; esta puesta en duda de la unicidad, la jerarquización y la centralidad de la obra de arte; junto a la desaparición de la figura del sujeto creador, la no existencia de un estilo dominante y las exigencias de participación e intervención por parte del espectador, vendrán -sin duda- a cuestionar una concepción artística que habría derivado en el ensimismamiento moderno del arte. Y la puesta en duda de la autorreferencialidad e independencia de la obra de arte permitirá el contagio y la interrelación de los intereses propios y ajenos de la experiencia artística.

Asistimos a una superación de la concepción artística reducida a variantes formales, en un discurso que quedará caracterizado por la teatralidad: un efecto contaminador que desembocará en una reconquista de los espacios reprimidos por la modernidad, y en una expansión de la experiencia artística.

Sólo en sus comienzos -olvidados y silenciados- podremos encontrar resquicios

de ensimismamiento de sus propuestas, en las que la obra de arte -respuesta de una emulación formal- intenta componerse autónomamente.

Su creación se convertirá en discurso político, en cuanto que pretende modificar una estructura social excluyente -que se refleja en su modelo jurídico, religioso, político y publicitario-, en cuanto que convierte a ésta en la materia sobre la que trabajar, modificar y redefinir. Bajo estos planteamientos, nuestro interés por el discurso artístico de Espaliú, no debería centrarse en redescubrir los pensamientos que dieron origen a la obra, sino en evidenciar las vivencias y aportaciones derivadas a partir de su producción: mostrar el modo a través del cual Espaliú logra acceder al discurso público por medio del arte, y los comportamientos artísticos derivados de ello.

La estrategia seguida por Espaliú es en el fondo, un intento por reconciliar al ser con aquello que fue reprimido por una tradición y una sociedad que impone sus leyes sin llegar a atender las necesidades del individuo. Una reconciliación o religación entre cuerpo-enfermedad; entre individuo-naturaleza-especie; entre arte-vida, o lo que es lo mismo, experiencia artística-entorno.

Ante el estado de destierro al que es sometido el individuo en la sociedad tardo-capitalista, la salvación sólo es posible mediante la ruptura de toda ley impuesta que oprima y reprima sus deseos. Pero la salvación es para Espaliú, salvación corporal, ya que no existe un espíritu autónomo que nos garantice un más allá.

Lejos de favorecer un alejamiento de lo caótico, lo azaroso y lo aleatorio que constituyen al ser (enfermedad y muerte), sus obras demandarán una recuperación de aquellos aspectos desterrados de la configuración humana, que en parte fueron propiciados por una creencia de un cuerpo independiente y con límites precisos.

Su producción podría ser entendida a modo de rituales de paso en los que participa activamente lo corporal. Si la ausencia de ideologías había llevado al

individuo a una inexistencia de utopías, y ésta se traducía en un abandono de la función de culto del arte -es decir, en una ceremonia vacía-, en las propuestas de Espaliú asistimos a la producción de unos rituales vivos e implicativos, en los que el cuerpo está presente.

Y es que sus obras adquieren una capacidad catártica tanto para el creador, como para la sociedad y el espectador, en cuanto que cuestiona su propio rol, o lo que es lo mismo su situación de exclusión tradicional. El silencio de sus obras, el vacío de enunciado se convierte en espacios habitables para el receptor. En este sentido, su producción será fenómenos síndrome, en cuanto que manifiesta visiblemente el estado de dolencia del individuo contemporáneo.

La experiencia artística se aleja de este modo de planteamientos de dominación. No busca -ni tan siquiera- nombrar o representar el mundo, sino todo al contrario, asegurar la supervivencia del ser mediante la insinuación y la ocultación. Frente a una enunciación basada en la imposición enunciativa -propia del discurso patriarcal- Espaliú propone un estadio que posibilite y garantice la relación e implicación con la otredad. Un posicionamiento que demanda la necesidad de fusión y dependencia con los aspectos reprimidos por la tradición, y que permite y requiere el diálogo y la réplica del otro.

Espaliú toma en su discurso la palabra negada al excluido, habla en primera persona en cuanto que enfermo, en plural en cuanto que busca una identificación. Aprovechando las demandas de información de los medios de masas, Espaliú dotará de voz a la otredad. Pero el suyo no será un soliloquio, sino una práctica dialéctica, aunque para ello sacrifique el anonimato.

El arte -una vez más- se presenta como vía y vehículo de supervivencia en un mundo caracterizado por la dominación enunciativa, la imposición ideológica y la exclusión representativa. La capacidad de la experiencia artística radica nuevamente



en su silencio, en su dejar hablar al otro, en escurrirse por las rendijas de la razón, a través de las cuales nos mirarnos los unos a los otros para saber si aún seguimos vivos.

Por todo lo expuesto, sus obras pueden ser entendidas del mismo modo que los objetos restantes de una acción. Aunque éstos han de ser considerados como estéticos, no deben separarse del proceso al que corresponden, pues sólo en él encontraremos la vía de acceso para acceder a su núcleo significativo. Podríamos considerar de este modo la experiencia receptiva de éstos como una verdadera experiencia antropológica, en cuanto que lo que poseemos son fragmentos residuales de una acción, de un momento pasado.

Unos residuos que contienen en sí las características definitorias de dicha experiencia, pero a los que les falta una conexión con el contexto conquistado por la acción. Por ello, las obras de Espaliú sólo podremos entenderlas como las reliquias de una acción mental que nos ha sido ocultada, adoptando como consecuencia su discurso una configuración alegórica. Por ello, sería absurdo otorgar interés solamente a las características formales de la obra, en un proceso de ensimismamiento y abstracción, sin entenderla dentro de un panorama mayor que las engloba y define.

Es justamente a este entorno creado por la experiencia artística al que hemos intentado acceder en esta investigación. Partiendo de la fisicalidad de las obras hemos querido evidenciar aquel espacio al que pertenecen, introduciéndonos por medio de una de las diversas vías significativas que lo compondrían.

La experiencia e investigación artística no debería solamente ocuparse de la formalización y congelación de una materia mortecina, sino que deberíamos reclamar nuestra capacidad para adentrarnos en una realidad mutable por medio del pensamiento y la acción artística.

#### 4.4 EN TORNO A LA UBICACIÓN

Al situar el discurso de Pepe Espaliú en el contexto español, hemos pretendido determinar algunas características comunes a otras propuestas y establecer diferencias entre su postura y la del resto de autores. Pero a su vez ello nos ha permitido evidenciar cómo ciertas circunstancias favorecieron diversos comportamientos y actitudes: desapego formal hacia la obra, menosprecio de la técnica, convivencia de influencias anacrónicas, posturas provocadoras, posicionamientos eclécticos e irónicos, etc. Unas características que serían comunes al resto de los componentes de la Máquina Española, cuyos discursos -dispuestos a modo de híbridos entre posturas conceptuales y pictóricas- podríamos decir que giraban en torno a un cuestionamiento de la ineficacia de los sistemas de representación, que han llevado al individuo contemporáneo al destierro y a la incomunicación en su propio intento por sobrevivir.

Pero sobre todo, hemos podido poner de manifiesto la diversidad y complejidad del panorama español de las últimas décadas, en el que se situaría su producción. Un período en el que la experiencia artística vendría a simbolizar la rapidez en los cambios, el ritmo vertiginoso en las revisiones y el afán por construir una nueva imagen -de cara tanto al exterior como al interior-.

De este modo podríamos decir que el desarrollo artístico de Espaliú ejemplificaría a la perfección numerosas características anteriormente expuestas: convivencia generacional marcada por una mezcla de intereses y posicionamientos, promoción del arte español por todo el mundo y en especial la joven producción artística, el aluvión de información que desembocará en un gusto por lo anacrónico y lo ecléctico, mezcla de influencias internacionales con revisiones locales, sentimiento de orfandad, auge de lo periférico, etc. Igualmente en su trayectoria sería apreciable: el paso del entusiasmo vivido a comienzos de la década de los ochenta a un período más sereno y crítico a comienzos de los noventa, donde de la individualidad del

creador se pasará a unas posturas algo más comprometidas. Un momento que coincidirá por un lado con el abandono de la pintura como medio totalizador, y por otro con la aparición de la enfermedad corporal (el sida), y que al igual que sucediera con otros muchos artistas, propiciaría un mayor conocimiento y profundización en sus propuestas.

Sus propuestas vienen a simbolizar en estos momentos, unos planteamientos sociales comprometidos en una situación nacional donde un sentimiento apolítico impregnó la época, ante las exigencias sufridas por la dictadura. Su postura podría ser considerada como los comienzos del activismo (seguido por otros grupos a nivel internacional) en un país marcado hasta ahora por el individualismo.

En definitiva, este apartado nos ha permitido situar la trayectoria de Espaliú en un contexto social, político y artístico determinado, mostrando sus comienzos hasta ahora olvidados, los rasgos comunes con el resto de artistas sevillanos y algunas de las causas que motivaron ciertas posturas, etc. Pero quizás lo más interesante haya sido que hemos podido evidenciar cómo diversas reflexiones desarrolladas en los últimos años de su producción, se encontraban ya gestándose en estos primeros años. Hecho que nos corrobora el sentimiento que unifica su producción, que niega la existencia de momentos diferenciados y la sucesión evolutiva de etapas.

#### 4.5 ULTIMAS CONSIDERACIONES

Nacimiento, cuerpo y muerte... es un análisis sobre la configuración del mundo a través de la creación de Pepe Espaliú. Un recorrido propuesto desde nuestra situación de receptores, en el que nos hemos servido de las reflexiones en torno al CUERPO, la presencia de la enfermedad y de la MUERTE y el papel desempeñado por la creación (NACIMIENTO) ante esta problemática, para llegar a comprender sus propuestas artísticas.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

No hemos pretendido crear un único punto de vista sobre la obra de Pepe Espaliú, sino proponer una mirada diáfana -aunque analítica- sobre un discurso que puede ser atravesado por diferentes vías. Por ello, esta investigación podría ser revisada, ampliada o modificada, pues ello no haría sino demostrar la concepción rizomática que de la obra de arte y de su estudio hemos presentado en este trabajo.

Esta investigación es la consecuencia del estudio de las obras y de las aportaciones de Espaliú, de las cuales hemos intentado entresacar aquel modo de acercamiento y de análisis más acorde con unas propuestas que se alejan de la mera repetición formal como principio de guía en su producción.

Los recorridos posibles son plurales y diversos, tanto como espectadores habiten nuevamente la obra. Por ello, éste no es sino un recorrido a través de las consideraciones corporales, la identidad y la enfermedad, en un discurso que se produce como única vía de acceso a la estructura social en la que se intenta modificar aquel malestar que termina por imponer y caracterizar comportamientos privados.

*"El fin de la interpretación [y de la investigación en arte] no es el mundo que dio lugar a la obra, ni el lector o el autor original, sino el mundo configurado a partir del texto por un lector concreto y actual"<sup>708</sup>.*

El análisis que aquí hemos presentado no aspira a ser considerado como verdadero, pues ello supondría que es universal, eterno y dogmático. Muy al contrario esta investigación está sujeta a numerosas circunstancias como sucede en una obra de arte. Ésta es la combinación de una infinitud de circunstancias, que nunca podrán ser desveladas en su totalidad.

Si algo hemos sacado en claro de las aportaciones de Espaliú, es que tan sólo

---

<sup>708</sup> Maurizio Ferraris, Apéndice de Historia de la Estética de Sergio Givone, op. cit. pág. 197.

nos es posible hablar de la experiencia artística alegóricamente, diciendo siempre algo en parte de otra cosa. ¿Quiere esto decir que arte y lenguaje son incompatibles? Ojalá fuera así de sencillo.

Cuanto más intentemos descifrar y desvelar el objeto del arte, cuanto más intentemos definirlo, nombrarlo y delimitarlo, más aún lo ocultaremos. El "verdadero" objeto del arte -aquello que queda detrás de toda palabra- es aquel que permanecerá siempre en silencio, sin poder ser dicho, sin poder ser evidenciado.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

---

## 5. LISTA DE ILUSTRACIONES.

1. Sin título, 1990, Bronce y cuerda, 190 x 70 x 20 cm., La Máquina Española.
2. Sin título, 1993, Hierro esmaltado, 137 x 20 x 16 cm., La Máquina Española.
3. *Santo*, 1988, Cuero, 33 x 27 x 7'5 cm.
4. *Vi como brillaban mis dedos*, 1986, Técnica mixta, 116 x 89 cm.
5. *Autorretrato*, 1988, Técnica mixta, 90 x 110 cm. Col. J.M<sup>a</sup> Sicilia.
6. *Pinocho*, 1988, Técnica mixta, Conté sobre cartón, serie de 16 dibujos, 50 x 37 cm.  
(cada uno)
7. *Pas de Masque* (serie), 1988, Técnica mixta, 90 x 84 cm. (cada uno)
8. Sin título, Bronce, 15 x 19 x 14 cm., Col. Fernando Meana.
9. *Carrying V*, 1992, hierro, 120 x 150 x 150 cm.
10. *Octubre-octubre*, 1987, Técnica mixta sobre tela, 152 x 164 cm. Col. Marga Paz.
11. *La Guerra secreta II*, 1987, Técnica mixta, 165 x 140 cm.
12. *Paseo del amigo*, 1993, Hierro, 120 x 20 x 4 cm. La Máquina Española.
13. Sin título, 1989, Bronce y cuerda, 20 x 15 x 25 cm.
14. Sin título, 1987, fotografía, catálogo de la Galería Bárbara Faber.
15. *El Nido*, Festival de Arte Sonsbeek'93, Arnhem (Holanda) mayo - junio, 1993.
16. *Santos*, 1988, Cuero, 33 x 27 x 7'5 cm. (cada uno)
17. *Detrás del rostro I*, 1988, Conté sobre papel, 70 x 96 cm.
18. Sin título, 1988, Técnica mixta sobre papel, 86 x 85'5 cm.
19. *Carrying*, San Sebastián, Arteleku, Taller: La voluntad residual. Parábolas del desenlace, septiembre, 1992.
20. Sin título, 1989, Técnica mixta sobre papel, 59 x 73 cm.
21. Sin título, 1990, Conté sobre papel, 124 x 174 cm.
22. Sin título, Lápiz sobre papel, 25 x 32'5 cm. (cada uno), La Máquina Española.
23. Sin título, Rotulador sobre papel, 25 x 32'5 cm. La Máquina Española.
24. *El Bosque*, 1993, Hierro, 30 x 60 x 50 cm. La Máquina Española.
25. Sin título, 1993, Lápiz sobre papel, 45 x 50 cm.

26. *Luisa*, 1993, Hierro, 230 x 110 x 25 cm.
27. *Santo con sueño en perfil*, 1988, Conté sobre papel, 51 x 38 cm.  
Col. Guillermo Paneque.
28. *Maternidad*, 1990, Bronce, 45 x 28 x 26 cm.
29. Sin título, 1990, Pastel sobre papel, 87'5 x 70'5 cm.
30. Sin título, 1990, Pastel sobre papel, 101 x 70'5 cm.
31. Sin título, 1988, Técnica mixta, 34'5 x 25'5 x 11 cm.
32. Sin título, 1989, Bronce, 32 x 24 x 16 cm., Col. MACBA.
33. Sin título, 1989, Bronce, 33 x 21 x 16 cm.
34. *Lo que queda de la idea de Dios*, San Sebastián, Arteleku, Taller: La voluntad residual. Parábolas del desenlace, agosto, 1992.
35. Sin título, 1991, Bronce y cuerda, 156 x 21 x 21 cm., 3'18 de radio.
36. Sin título, 1989, Técnica mixta sobre papel, 59 x 73 cm. (cada uno)
37. Sin título, 1989, Técnica mixta sobre papel, 57 x 78 cm.
38. Fotografía de acción, 1975, Barcelona, Fotografía de Alberto LLadó, 30 x 40 cm.
39. *Four provisional suicides*, 1989, Hierro y algodón, 166'3 x 100'3 x 85 cm.
40. *Aunque bajo el temor*, 1990, Óleo, hierro y madera, 220 x 82 x 12'5 cm.
41. *Arma blanca II*, 1987, Técnica mixta sobre madera, 97 x 130 cm.
42. Tarjeta de invitación de la galería Marga Paz de Madrid, 1987.
43. Sin título, 1993, Técnica mixta sobre papel, 32'5 x 25 cm.  
Col. Georges Pompidou.
44. Sin título, 1990, Bronce y cuerda, 286 x 200 x 136 cm.
45. *Carrying I*, 1992, Hierro, 63 x 200 x 63 cm.
46. *Este río es este río es...*, San Sebastián, Arteleku, Taller: La voluntad residual. Parábolas del desenlace, julio, 1992.
47. *Con o sin tí*, 1987, Técnica mixta, 89 x 130 cm.
48. *Pedro*, St. Paul's Church, Londres, EDGE'92.
49. Sin título, 1989, Técnica mixta sobre papel, 117 x 44 cm.
50. Sin título, 1989, Técnica mixta sobre papel, 117 x 44 cm.
51. Sin título, 1989, Técnica mixta sobre papel, 98 x 155 cm.



Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

52. Sin título, 1990, Bronce, 147 x 26 x 50 cm., barra 250 cm.
53. *El Nido*, 1993, Hierro pintado, 65 x 125 x 55 cm., Col. Fundación Coca-Cola.
54. *Carrying VI*, 1993, Hierro, 144 x 205 x 35 cm. La Máquina Española.
55. *Carrying IX*, 1993, Hierro, 2 piezas, 92 x 44 x 258 cm.
56. Sin título, 1989, Bronce, 2 piezas, 22 x 19 x 8 cm y 25 x 18 x 10 cm.
57. Sin título, 1991, Bronce y madera, 110 x 70 x 38 cm.
  
58. Sin título, 1992, Hierro esmaltado, medidas variables, Instalación EDGE'92, Hospital Venerable Orden III, Madrid.
59. Sin título, 1993, Lápiz sobre papel, 25 x 32'5 cm. La Máquina Española.
60. Fotografía manipulada, 1975, Fachada de San Agustín Nuevo, Barcelona, Fotografía de Alberto LLadó, 30 x 40 cm.
61. *Alejandría I*, 1983, Técnica mixta sobre madera, 120 x 40 cm.
62. *Alejandría II*, 1983, Técnica mixta sobre madera, 105 x 40 cm.
63. *Del trópico I*, 1983, Técnica mixta sobre madera, 140 x 50 cm.
64. Sin título, finales de los años setenta, Técnica mixta sobre madera, 210 x 200 cm.
65. *Como hicieron mis héroes*, 1986, Técnica mixta, 117 x 73 cm.
66. *The visionary discipline II*, 1986, Técnica mixta, 92 x 73 cm.
67. *Absently*, 1987, Técnica mixta sobre tela, 257'5 x 184'5 cm. La Máquina Española.
68. *Credo*, 1987, Técnica mixta sobre tela, 89 x 110 cm. La Máquina Española.
69. Sin título, 1989, Bronce y cuerda, 90 x 17 x 24 cm.
70. Dibujos preparatorios para diferentes obras, 1991/92.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

## **6. BIBLIOGRAFIA**

### **6.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

-AA.VV. **Andalucía. Arte de una década (1978-88)**, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Hospital Real de Granada, 1989. Comisario José Ramón Danvila.

-AA.VV. **Arte en España, 1918-1994, en la Colección Arte Contemporáneo**, Alianza Editorial s.a. Madrid, 1995.

-AA.VV. **Córdoba arte contemporáneo. 1957-1990**. Universidad de Córdoba, Grupo de Investigación Tiedpaan y Consejo de Estudiantes, Facultad de Filosofía y Letras, Córdoba, 1991.

-AA.VV. **El cuerpo. El Psicoanálisis frente al orden biológico**, Editorial Kliné, Buenos Aires, 1993.

-AA.VV. **El papel y la función del Arte en el siglo XX**, Vol. I y II, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994.

-AA.VV. **Historia del Arte en Andalucía. Medio siglo de vanguardias**, dirigida por Dr. Enrique Pareja López, Ed. Gever, Sevilla, 1994.

-AA.VV. (F.Jaurauta, Francesco Dal Co, R.Espósito, Víctor Gómez Pin, Remo Guidieri, Yves Lacoste, Enric Millares, Francesco Pellizzi, J.A. Valente) **Miradas sobre la época**, Cuadernos Arteleku nº 11, San Sebastian, 1995.

-AA.VV.(R.Espósito, E.Trias, J.Derrida, J.F. Lyotard, O.Calabrese, K.Power, F.Jarauta, etc.) **Otra mirada sobre la época**, Col. de Arquitectura, dirigida por Francisco Jarauta, J. López Albadalejo y J. Mª Torres Nadal, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Caja Murcia, Murcia, 1994.

-AA.VV. **Otro marco para la creación**, Editorial Complutense s.a. Madrid, 1995.

- ÁFRICA VIDAL, Carmen, *¿Qué es el postmodernismo?*, Universidad de Alicante, Alicante, 1989.
- ALIAGA, Juan Vicente, *Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneo*, Ed. Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, Valencia, 1997.
- ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS, José M.G., *De Amor y de Rabia. Acerca del Arte y el Sida*, Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones, Valencia, 1993.
- ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS, José M.G. *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*, Editorial Gay y lesbiana (Egales), Barcelona-Madrid, 1997.
- ARGULLOL, Rafael, *Sabiduría de la ilusión. Quince escenarios*, Santillana, s.a. Taurus, Madrid, 1994.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Editorial Edhasa, Barcelona, 1990.
- BAHR, Hermann, *Expresionismo*, Colección de Arquitectura nº35, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, CajaMurcia, Murcia, 1998.
- BALLESTEROS, J. *Postmodernidad. Decadencia o resistencia*, Ed. Tecnos, Madrid, 1989.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós Ibérica s.a. Colección Paidós Comunicación, Buenos Aires, 1994.
- BATAILLE, Georges, *Las lágrimas de eros. Iconografía en colaboración con J.M. Lo Duca*, Tus Quets Editores, Barcelona, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, Colección Teorema, Serie Mayor, Ed. Cátedra, Madrid, 1987.
- BAUER, Hermann, *Historiografía del Arte*, Taurus Ediciones s.a. Madrid, 1983.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos Interrumpidos, I*, Taurus Ediciones, Madrid, 1990.

-BLOOM, Harold, **La angustia de las influencias. Una teoría de la poética**, Monte Avila Ediciones C.A., Caracas, 1973.

-BOLIVAR BOTIA, Antonio, **El Estructuralismo: De Lévi-Strauss a Derrida**, Ed. Cincel, Madrid, 1990.

-BOLLON, Patrice, **Rebelde de la máscara. Románticos, dandis, punks...** Colección Espasa-Mañana, Dirigida por Salvador Giner y Felicidad Orquín, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

-BORRÁS, Maria Luisa, **Picabia**, Ediciones Polígrafa, s.a., Barcelona, 1985.

-BOZAL, Valeriano (Ed), **Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas**, vol. I y II, Colección La balsa de la Medusa, Ed. Visor dis. s.a. Madrid, 1996.

-BREA COBO, José Luis, **Nuevas estrategias alegóricas**, Ed. Tecnos, s.a. Colección Metrópolis, Madrid, 1991.

-BREA COBO, José Luis, **Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura**, Col. Palabras de Arte nº2, Ed. Mestizo A.C. Murcia 1996.

-BUXÁN BRAN, Xosé M. (Ed.) **Conciencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en el estado español**, Colección Rey de Bastos, Ed. Laertes s.a. Barcelona, 1997.

-CALABRESE, Omar, **La era neobarroca**, Colección Signo e imagen, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.

-CALABRESE, Omar, **Los lenguajes del arte**, Colección Instrumentos Paidós, Dirigida por U. Eco, Ediciones Paidós Ibérica, s.a. Barcelona, 1987.

-CALVO SERRALLER, Francisco, **Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo**, Alianza Editiral, s.a. Madrid, 1988.

-CALVO SERRALLER, Francisco, **Enciclopedia del arte Español del siglo XX**. vol.I (Artistas) y II (El contexto), Ed. Mondadori España s.a. Madrid, 1991.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espalió.

- CALVO SERRALLER, Francisco, **Escultura Española Actual: Una generación para un fin de siglo**, Fundación Lugar C. Madrid, 1992.
  
- CALVO SERRALLER, Francisco, **España medio siglo de Arte de Vanguardia, 1939-1985**. Vol. I y II, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.
  
- CARDÍN, Alberto, **Sida: Enfoques alternativos**, A. Cardín (Ed.), Ediciones Laertes, Barcelona, 1991.
  
- CARDÍN, Alberto y ARMAND de Fluvia (eds), **Sida ¿Maldición bíblica o enfermedad letal?**, Laertes s.a. de Ediciones, Barcelona, 1985.
  
- CASTILLA DEL PINO, Carlos, **Introducción al Masoquismo**, Madrid, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
  
- CHIPP, Herschel B. **Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas**, Col. Fuentes del Arte, Akal Ediciones, Madrid, 1995.
  
- CHOMSKY, Noam, **Política y cultura a finales del siglo XX. Un panorama de las actuales tendencias**, Editorial Ariel, Barcelona, 1994.
  
- CIRLOT, Juan Eduardo, **El mundo del objeto a la luz del surrealismo**, Anthropos Editorial del hombre, Colección La Palabra Plástica, dirigida por José Fernández Arenas, Barcelona, 1986.
  
- CLOT, Manel (Ed), **Una vida d'artista. (Els mestres silenciosos)**, Área de Cultura de la Diputación de Barcelona, Barcelona, 1998.
  
- CONNOR, Steven, **Cultura Postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad**, Colección Arte y Estética, Dirigida por Joan Sureda, Ediciones Akal, Madrid, 1996.
  
- CORTÉS, José Miguel G. **El cuerpo mutilado. (La angustia de la muerte en el arte)**, Colección Arte, Estética y Pensamiento, Edita: Direcció General de Museus i Belles Arts, Consellería de Cultura, Educació y Ciencia, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.

- CORTÉS, José Miguel G. **Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte**, Colección Argumentos, Ed. Anagrama, Barcelona, 1997.
  
- CORREDOR-MATHEOS, José, Joan Ponç. **Artistas españoles contemporáneos**, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1973.
  
- CRUZ, S. Juan de la y Santa Teresa de Jesus, **Poemas de amor divino**, Ed. Mondadori, Madrid, 1999.
  
- DANTOS, Arthur C., **Después del fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia**, Col. Paidós Transiciones, Ed. Paidós, Barcelona, 1999.
  
- DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Felix, **Rizoma (Introducción)**, Pre-textos, Valencia, 1977.
  
- DERRIDA, Jacques, **La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora**, (Introducción de Patricio Peñalver), Colección Pensamiento contemporáneo, dirigida por Manuel Cruz, Ediciones Paidós e I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1989.
  
- DERRIDA, Jacques, **Márgenes de la filosofía**, Colección Teorema, Ediciones Cátedra s.a. Madrid, 1989.
  
- DORFLES, Gillo, **Del significado a las opciones**, Editorial Lumen, Turín, 1973.
  
- DUFRENNE, Mikel y KNAPP Viktor, **Corrientes de la Investigación en las ciencias sociales**, Colección Arte y Estética. Derecho, Editorial Tecnos y UNESCO, Madrid, 1982.
  
- ECO, Umberto, **Apocalípticos e Integrados**, Fábula, Editorial Lumen, Tus Quets Editores, Barcelona, 1995.
  
- ECO, Umberto, **Cómo se hace una Tesis: Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura**, Colección Libertad y cambio serie práctica, Ed. Gedisa, Barcelona, 1989.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

-ECO, Umberto, **La definición del arte. Lo que llamamos arte, ¿Ha sido y será siempre arte?**, Ed. Martínez roca, s.a. Barcelona, 1970.

-ECO, Umberto, **Obra abierta**, Col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo, Ed. Planeta Agostini, Barcelona, 1984.

-ESPALIÚ, Pepe, **En estos cinco años: 1987-1992**, Ediciones Estampa, Madrid, 1993.

-FLOR MOYA, Cecilio de la, **Fenomenología, estructuralismo y teoría del objeto artístic**, Grupo Autores unidos, 1985, Granada.

-EWING, Willian A. **El Cuerpo**, Ediciones Siruela S.A. Madrid, 1996.

-FOSTER, Hal, (Ed.) (J.Habernas, J.Baudrillard, E.Said, F. Jamenson y otros) **La Postmodernidad**, Editorial Kairos, Barcelona, 1985.

-FOUCAULT, Michel, **Hermenéutica del sujeto**, Col. Genealogía del Poder nº 25, dirigida por Julia Valera y Fernando Alvarez-Urúa, Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1994.

-FOUCAULT, Michel, **Historia de la sexualidad**, vol.I **La voluntad de saber**, vol.II **El uso de los placeres**, vol.III **La inquietud de sí**, Editorial Siglo XXI, Madrid, 1989.

-FOUCAULT, Michel, **Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas**, Ed. Siglo XXI, s.a. México, 1971.

-FREUD, Sigmund, **Compendio del Psicoanálisis**, (Estudio preliminar de Pedro Chacón), Editorial Tecnos s.a. Madrid, 1985.

-FREUD, Sigmund, **Totem y tabú y otros ensayos**, Col. Obras completas, vol.IX: **Ensayos LXII-LXXIV**, Ediciones Orbis s.a. Buenos Aires, 1993.

-GARCÍA BERRIO, Antonio; Hernández fernández, Teresa, **Ut Poesis pictura. Poética del arte visual**, Col. Metrópolis, Ed. tecnos s.a. 1988, Madrid.



- GARCÍA LEAL, José, **Arte y experiencia**, Editorial Comares, Serie Comares Filosofía, dirigida por Juan Antonio Nicolás, Granada, 1995.
- GENET, Jean, **El Balcón**, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
- GENET, Jean, **El Objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro**, Editorial Thassàlia s.a. Barcelona, 1997.
- GENET, Jean, **Las criadas**, Ed. Losada, Buenos Aires, 1983.
- GIDDENS, Anthony, **La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas**, Col. Teorema, serie mayor, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.
- GIVONE, Sergio, **Historia de la Estética. Apendices de Maurizio Ferraris y Fernando Castro**. Col. Metrópolis, Ed. Tecnos, Madrid, 1990.
- GLUCKSMANN, A. **La estupidez. Ideologías del postmodernismo**, Ed. Península, Barcelona, 1988.
- GOLDBERG, Rosellee, **Performance Art**, Thames and Hudson, Londres, 1988.
- GUASCH, Anna María, **El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995**, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.
- HAMMACHER, A.M., **René Magritte**, Julio Ollero Editor, Nueva York, 1985.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, **Carta de Lord Chandos**, Col. de Arquitectura nº2, dirigida por Marcià Codonachas, J. Quetglas y J. M<sup>a</sup> Tores, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1992.
- HONNEF, Kalus, **Arte Contemporáneo**, Benedikt Taschen GmbH and Co. KG., Hohenzollernring, Köln, 1991.
- HOSPERS, John, **Significado y verdad en el Arte**, Aesthetica, Serie dirigida por Román de la Calle, Fernando Torres Editor s.a. Valencia, 1980.

-IRIGARAY, Luce, **Amo a ti. Bosquejo de una felicidad en la historia**, Icaria Editorial, Barcelona, 1994.

-IRIGARAY, Luce, **El cuerpo a cuerpo con la madre**, La Sal, Edicions de les dones, Barcelona, 1985.

-IRIGARAY, Luce, **Yo, tú, nosotras**, Col. Femeninos, Instituto de la Mujer y Universitat de València, Ediciones Cátedra, s.a. Madrid, 1992.

-JIMÉNEZ MORENO, Luis, **Hombre, Historia y Cultura. Desde la ruptura innovadora de Nietzsche**, Espasa Calpe s.a. Madrid, 1983.

-KRAUSS, Rosalind E., **El inconsciente óptico**, Editorial Tecnos s.a. Colección Metrópolis, Madrid, 1997.

-KRAUSS, Rosalind E., **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos**, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1996.

-LACAN, Jacques, **Escritos I**, Siglo XXI Editores, Madrid, 1990.

-LEÓN, Aurora, **El museo. Teoría, praxis y utopía**, Cuadernos Arte Cátedra, Dir. Antonio Bonet Correa, Ediciones Cátedra s.a., Madrid, 1982.

-LLAMAS, Ricardo, **Miss Media. Una lectura perversa de la comunicación de masas**, Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1997.

-LLAMAS, Ricardo, **Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la "Homosexualidad"**, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1998.

-LÓPEZ ANAYA, Jorge, **El arte en un tiempo sin dioses**, Ed. Almagesto, Buenos Aires, 1995.

-LUCIE-SMITH, Edward, **Movimientos artísticos desde 1945**, Ediciones Destino, Barcelona, 1991.

-MAFFI, Mario, **La cultura underground**, vol. I y II, Editorial Anagrama, Barcelona, 1975.

-MARCHÁN FIZ, Simón, **Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)**. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna": antología de escritos y manifiestos, Ed. Akal, Madrid, 1986.

-MARCHÁN FIZ, Simón, **La Estética en la cultura Moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo**, Alianza Editorial, s.a. Madrid, 1987.

-MASOTTA, Oscar, **Ensayos Lacanianos**, Ed. Anagrama, Barcelona 1976.

-MASOTTA, Oscar, **Introducción a la lectura de Lacan**; Biblioteca de la esfinge, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1974.

-MASOTTA, Oscar, **Lecciones de Introducción al Psicoanálisis**, v.I, Col. Psicoteca Mayor, Serie Freudiana, Granica Editor, Barcelona, 1977.

-MORAZA, Juan Luis, **Cualquiera, todos, ninguno. Mas allá de la muerte del autor**, Col. Cuadernos, Ed. Arteleku, San Sebastian, 1991.

-MORAZA, Juan Luis, **Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites, realidad y demonismo**, Diputación Foral de Guipuzcua, Dpto. de cultura, Educación, Deportes y Turismo, Donostia, 1990.

-MORAWSKI, Stefan, **Fundamentos de Estética**, Ediciones Península, Serie Universitaria Historia, Ciencia, Sociedad (Prologo de J.F.Ivars), Barcelona, 1977.

-NEUMANN, Eckhard, **Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad**, Col. Metrópolis, Editorial Tecnos, Madrid, 1992.

-NIETZSCHE, Friedrich, **Humano, demasiado humano**, Col. Clásicos de siempre, M.E. Editores, S.L. Madrid, 1993.

-OCAMPO, Estela y PERÁN, Martí, **Teorias del Arte**, Ed. Icaria, Barcelona, 1991.

-PAREJA LÓPEZ, Enrique y otros, **Historia del Arte de Andalucía. Medio siglo de Vanguardias**, Editorial Gever s.a. Sevilla, 1994.

-PICO, J. (Coord.) **Modernidad y postmodernidad**, Ed. Alianza, Madrid, 1988.

-PIRSON, Jean François, **La estructura y el objeto. (Ensayos, experiencias y aproximaciones)**, Promociones y publicaciones universitarias, s.a. Barcelona, 1988.

-POPPER, Frank, **Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy**, Col. Arte y Estética, Ediciones Akal s.a. Madrid, 1989.

-RAMÍREZ, Juan Antonio, **Ecosistema y explosión de las artes. Condiciones de la Historia, segundo milenio**, Col. Argumentos, Ed. Anagrama, Barcelona 1994.

-RAMÍREZ, Juan Antonio, **Cómo escribir sobre arte y arquitectura**, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996.

-RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago, **La investigación y la tesis doctoral en Bellas Artes**. Universidad Politécnica de Valencia, Dpto. de Dibujo, Facultad de BB.AA., Servicio de Publicaciones, Reproval, 1988.

-RUBERT DE VENTÓS, Xabier, **El arte ensimismado**, Ediciones 62 s.a. Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 1978.

-RUMI, Jalalud-Din, **El Masnavi. Las enseñanzas de Rumi**, Col. Visión Libre, Dirigida por Carlos A. Pietschek, Edicomunicación, s.a. Barcelona 1990.

-SCHNEIDER, E. **El psicoanalista y el artista**, Col. Popular, Fondo de cultura económica, Madrid, 1974.

-SENDRAIL, Marcel, **Historia cultural de la enfermedad**, Espasa Calpe, s.a. Madrid, 1983.

-SONTAG, Susan, **Contra la interpretación**, Alfaguara, Ed. Santillana s.a. Madrid, 1996.

-SONTAG, Susan, **El sida y sus metáforas**, Muchnik Editores, Barcelona, 1989.

-STEINER, George, **Presencias Reales, ¿Hay algo en lo que decimos?**, Ensayos/Destino, Col. dirigida por Rafael Argullol, Enrique Lynch, Fernando Savater y Eugenio Trías, Ediciones Destino, s.a. Barcelona, 1989.

- STOICHITA, Victor I., **Breve historia de la sombra**, Ed. Siruela, Madrid, 1999.
- SUBIRATS, Eduardo, **Metamorfosis de la cultura Moderna**, Anthropos, Editorial del Hombre, Col. Pensamiento crítico/ Pensamiento utópico, dirigida por José M. Ortega, Barcelona, 1991.
- SUREDA, Joan (dir), **Historia del Arte Español. vol. X, El siglo de los creadores. Vanguardia y tradición en el alba de un milenio**, Grupo Editorial Planeta, Barcelona.
- SUREDA, Joan y GUASCH M<sup>a</sup>, **La trama de lo moderno**, Col. Arte y Estética, Ed. Akal, Madrid, 1987.
- TONO MARTÍNEZ, J. **La polémica de la postmodernidad**, Ediciones Libertarias, Madrid, 1986.
- VATTIMO, Gianni, **El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna**, Colección Hombre y sociedad, Editorial Gedisa, Barcelona, 1986.
- VATTIMO, Gianni y Aldo Rovvatti, Pier (eds.) **El pensamiento débil**, Colección Teorema, Ediciones Cátedra, s.a., Madrid, 1990.
- VATTIMO, Gianni y otros, **En torno a la Postmodernidad**, Colección dirigida por Andrés Ortíz-Oses, Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1990.
- WEEKS, Jeffrey, **El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas**, Talasa Ediciones S.L. Madrid, 1993.
- WELLMER, Albrecht, **Sobre la dialéctica de la modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno**, Colección La Balsa de la Medusa, dirigida por Valeriano Bozal, Ed. Visor, Madrid, 1993.
- WOLFGAG, Iser, **El acto de leer**, Ed. Taurus, Madrid, 1987.

## 6.2 CATÁLOGOS GENERALES

-**Andalucía. Arte de una década**, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Diciembre 1988- Enero 1989, Hospital Real de Granada, enero-febrero, 1989.

-**BEUYS, Joseph**, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, marzo-junio, 1994. Texto: AA.VV.

-**Féminimasculin. Le sexe de l'art**, Centro nacional Georges Pompidou, París, octubre 1995 - febrero 1996.

-**GOBER, Robert**, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992. Texto: AA.VV.

-**GOBER, Robert**, The Museum of Contemporary Art, New York, 1997.

-**GONZÁLEZ-TORRES, Felix**, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, diciembre 1995 - marzo 1996. Texto: Nancy Spector.

-**Los años Supports Surfaces en las colecciones del Centre Georges Pompidou**, Galería Nationale du Jeu de Paume, Centro cultural del Conde Duque, Madrid, octubre-diciembre, 1998.

-**Los 80 en la colección de la Fundación "la Caixa"**, Estación Plaza de Armas, Sevilla, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, abril-junio, 1992. Texto: Kevin Power.

(Cita a Espaliú en pág. 83.)

-**MAGNELLI**, Galería Maeght Lelong, Repères, Cuadernos de arte contemporáneo, París, 1986. Texto: Bonito Oliva A.

-**MAYER-AMDEN, Otto**, Kunsthalle, Basilea, julio-septiembre, 1979.

-**MENDIETA, Ana**, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, enero-febrero, 1997.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

-**Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, AA.VV. Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.**

-**Salvar el Patrimonio, Ana Navarrete, Exposición en el Aula de Cultura de Caja de Ahorros del Mediterraneo de Valencia (La Llotgeta), Mayo, 1996.**

-**SHERMAN, Cindy, Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía, Julio-Septiembre, Madrid, 1996. Texto: Margrit Brehm, Hal Foster, Venera Lueken, Rosa Olivares y Peter Schjeldanl.**

-**Talleres de Escultura, Edita Sala Parpallo, Valencia, Junio, 1993. Texto: José Miguel G. Cortés.**

-**Territorio Plural, 10 años de la colección Testimonio, 1987-1997, Sala exposiciones Fundación la Caixa, Madrid, enero-marzo 1998.**

-**TROCKEL, Rosemarie, Museo Nacional Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992. Texto: Sidra Stich y Elisabeth Sussman.**

### **6.3 CATALOGOS REFERENTES A PEPE ESPALIÚ**

-**A través del dibujo, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Junta de Andalucía, Sevilla, 1995. Texto: Pepe Espaliú (págs. 112-115) y otros.**

-**Accademia Spagnola di Storia, Archeologia E Belle Art, Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de relaciones Culturales. Sedac Edizioni, Madrid-Roma, 1993.**

-**Javier ALANKAIN, Xabier ARRIBAS y Josu SARASUA, Diputación Foral de Guipuzkoa, Departamento de Cultura y Turismo. Colabora Arteleku Forum de las Artes, San Sebastian, 1993. Texto: Pepe Espaliú y Manolo Quejido.**

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

-**Antes y después del entusiasmo**, Contemporary Art Foundation, SDV. publishers, Amsterdam, La Haya, Holanda, 1989. Texto: José L. Brea, "Las ceremonias vacías" (conversaciones con P.Espaliú, G. Paneque, F. Guzmán y P.G. Romero).

-**Art Symposium**, 2nd Minos Beach, Creta, Grecia, 1990.

-**Art 22'91**, The Internacional Art Fair, Basilea, Suiza, junio, 1991.

-**Arte joven en el Palacio de la Moncloa**, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

-**Artistas en Madrid. Años 80**. Sala de la Plaza de España, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, Madrid, noviembre 1992 - enero 1993.

-**Becas**: Academia Spagnola di Storia, Archeologia e Belli Arti, Madrid-Roma, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Sedac Edizioni, Madrid, 1993.

-**Bienal de Almería 1992**, Ayuntamiento de Almería, 1992.

-**BROSSA, Joan**, La Máquina Española, Madrid, 1988. Texto: Pepe Espaliú.

-**Colectiva** (Colomer, Cuenca, Espaliú, Guzmán, Herrera, Onzain, Paneque y Romero), Galerie Krinzinger, Innsbruck, 1993.

-**Cuatro artistas de Sevilla**, (Paneque, Espaliú, Cabrera y Guzmán) G. Barbara Faber, Amsterdam, Holanda, 1986.

-**Cuatro artistas españoles**, Aperto 86, Bienal de Venecia: G. Delgado, Patrico Cabrera, J.Muñoz, G. Paneque, Venecia, 1986.

-**De Arte español contemporáneo**, Museo Muragame Hirai (Japón), Ed. Museo Muragame, Madrid, 1993.

-**Dibujos Germinales**, Museo Nacioanl Reina Sofía, Madrid, octubre 1998 - enero 1999.



Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

---

-Drawing the line against Aids, America Foundation for Aids Research, Edit. Amfar, New York, 1993.

-Edge 92: Mundos Artísticos: Bienal Internacional de Arte, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, Madrid y Londres, mayo-junio, 1992.

-Esculture contemporaine espagnole, Exposición del Palacio du Tan, Reims, Champagne-Ardenne: Office Regional cultural de Champagne-Ardenne, 1990. Texto: Carlos Giménez (págs. 60-63)

-ESPALIÚ, Pepe, Galería Barbara Faber, Amsterdam, octubre-noviembre, 1987.

-ESPALIÚ, Pepe, Galería Brooke Alexander, New York, 1989.

-ESPALIÚ, Pepe, Galería La Máquina Española, Madrid, febrero-abril, 1990.

-ESPALIÚ, Pepe, Galería La Máquina Española, Sevilla, 1987. Texto: Vadel Lamarche Bernard y Guillermo Paneque.

-ESPALIÚ, Pepe, Galería La Máquina Española, Madrid, noviembre-diciembre, 1988. Texto: J.V. Aliaga y Stuart Morgan.

-ESPALIÚ, Pepe, Galería Marga Paz, mayo-junio, 1987.

-ESPALIÚ, Pepe, Galería Van Krimpen, Amsterdam, mayo-junio, 1989. Texto: Pepe Espaliú.

-ESPALIÚ, Pepe, Institute of Contemporary Art, Londres, marzo-abril, 1994, Texto: Adriam Searle "The loos of Pepe Espaliú".

-ESPALIÚ, Pepe, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, febrero-abril, 1994. Texto: Manel Clot.

-ESPALIÚ, Pepe, Posada del Potro, Ayuntamiento de Córdoba, Delegación Municipal de Cultura, junio, 1983. Texto: Vicente Núñez.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

-ESPALIÚ, Pepe, *The Spine* Amsterdam, De appel Foundation, enero-marzo, 1994.  
Texto: Edna van Duyn.

-ESPALIÚ, Pepe, *El recuerdo es una traición*, Galería La Máquina Española, enero-febrero, 1987, Texto: Catherine Grout, Guillermo Paneque, Bernard Lamarche-Vadel.

-ESPALIÚ, Pepe, *El rostro, el cráneo y la tortuga*, Museo d'Arte Contemporáneo de Barcelona, diciembre 1996 - marzo 1997. Texto: AA.VV.

-ESPALIÚ, Pepe: *1986-1993*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía, Pabellón Mudéjar, Sevilla, mayo-junio, 1994. Texto: AA.VV.

-ESPALIÚ, Pepe y PANEQUE, Guillermo, Galería Carles Taché, Barcelona, abril-mayo, 1988. barcelona. Texto: Pepe Espaliú y Guillermo Paneque.

-España, *23 artistas para el año 2000: Pinturas y esculturas*, Artcurial, París, 1992.  
Texto: Juan Manuel Bonet.

-Estyriam Autom, Graz, Venecia, 1989.

-*Dinamiques et interrogations, Cinco siglos de arte español*, Museo de Arte moderno de la ciudad de París, ARC, Ministerio de Cultura, octubre-noviembre 1987.  
Texto: K. Power y J.M<sup>a</sup> Sicilia, G. Paneque, Mar Villaespesa, V. Molina Foix y J.V. Aliaga.

-Fernando Machado, Fundación Caja de Pensiones, Valencia, Mayo, 1988. Texto: Pepe Espaliú "Parábola del artista".

-Galería de retratos, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1994.

-*Hacia el paisaje*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las palmas de Gran Canarias, octubre - noviembre, 1990. Texto: Towards Landcape.

-*Historia Natural. El doble hermético*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canarias, abril-junio, 1992.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

- Kunst Europa: Aktualität und tradition**, Staatliche Kunsthalle Berlin, junio-septiembre, 1991.
- Los últimos días**, Pabellón de España en Expo'92, Sevilla, abril-mayo, 1992. Texto: José Luis Brea, Mabel Clot y Máximo Cacciari.
- MARIËN, Marcel (1920-1993)**, La Máquina Española, Madrid, 1989. Texto: Pepe Espaliú.
- Mediterraneo por el arte Contemporáneo**, Bari, Italia, 1989. Texto: Teresa Blanch, "Spagna: da una periferia" (págs. 147-151).
- PANEQUE, Guillermo**, Canciones para una navidad feliz, Galería La Máquina Española, Sevilla, 1987. Texto: Mar Villaespesa y Pepe Espaliú.
- Pasajes. Actualidad del arte español**, Pabellón de España, Expo '92, Sevilla, 1992.
- Presencias**, XXX Certamen Internacional de Pintura y Escultura, Pollença, 1991.
- Promises, promises**, Galería Serpentine, Londres, abril-mayo, 1989; y Arles, l' école de Nîmes, julio-septiembre, 1989. Texto de Adriam Searle.
- Pulsión: Louise BOURGEOIS, Pepe ESPALIÚ y Alisson WILDING**, Sala de exposiciones de la Fundación La Caixa, Barcelona, 1991. Texto: J.V. Aliaga.
- Rites of passage. Art for the End of the Century**, Ed. Tate Gallery, London, 1995. Texto: Stuart Morgan y Frances Morris.
- Sevilla Ohne Titel**, Galería La Máquina Española, Sevilla, 1986. Texto: Mar Villaespesa.
- Selección de ingresos de Arte Contemporáneo. 1985-1990**, Museo de Bellas Artes de Vitoria, Colección Pública, Caja de Ahorros Municipal, Burgos, 1991.
- Sida: Pronunciamiento e acción**, Santiago de Compostela, Universidad de Pontevedra, Vicerrectorado de Política Cultural, Santiago de Compostela, 1994, Texto: AA.VV.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

- Sonsbeek'93, Textos publicados en el catálogo de Sonsbeek'93, Arnhen, Holanda, 1993. Texto: Pepe Espaliú, J.V. Aliaga, Stuart Morgan, Michel Barthassat y Gilles Dusein.
- Spanische Kunst, Aktualität und tradition, Staatliche Kunsthalle, Berlín, 1991.
- Spansk Kunsti 1980 ernes Nyeste Tendenser, CL. Holtegaard, Copenhagen, 1988, Vejle Kunstmuseum, 1989. Texto: Aurora García "Perfiles de ocho artistas".
- Tesoros del viaje, Isla de San Lázaro, Venecia, 1993.
- Thinking of you: A selection of contemporary spanish art. Ed. Konsthallen Goteborg, Goteberg, 1996.
- Tiempo suspendido, Jeff WALL-Pepe ESPALIÚ, Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, mayo-julio, 1999. Texto: J.M.G. Cortés y Miguel Morey.
- Un secreto fluir, Galería La Máquina Española, Madrid, diciembre 1990 - enero, 1991. Texto: Pepe Espaliú.
- X Salón de los 16, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1990, Texto: Manel Clot "Pepe Espaliú, a solas contigo" págs. 55-63.
- XLIV Bienal de Venecia, Mostra Aperto '90, Venecia, 1990.

## 6.4 ARTICULOS GENERALES

- AA.VV. "Españoles en París, FIAC 88", Rev. Lápiz nº 52, págs. 7-15.
- ÁFRICA VIDAL, Carmen, "Cindy sherman. La que mira y es mirada", Rev. Creación nº 13, 1995, págs. 50-52.
- ALIAGA, Juan Vicente, "Formas de abismo. El cuerpo y su representación extrema

en Francia 1930-1960. Exposición en la Sala Koldo Mitxelena", Rev. Zehar nº27, octubre-diciembre 1994, págs. 3-4.

-ÁLVAREZ FAUSTINI F. "Tiempo de Solidaridad", Ideal, Miercoles 2 de diciembre de 1992, pág. 46.

-ARIAS, Andrés Enrique, "Una definición pluridimensional del sujeto lingüístico", Rev. Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura, nº 23, Al borde del sujeto, invierno, 1995, págs. 43-54.

-ATKINS, Rober, "Arte y sida. De Luto e iracuncos", Rev. Arena nº5, diciembre, 1989, págs. 10-13.

-BARRERA, Jaime, "Años 90. Distancia Zero. Vivir en lo que no tiene nombre", Lápiz nº 105, págs. 61-67.

-BENGOEHEA, Mercedes, "Gramática Lésbica: lenguaje, sexualidad y el cuerpo a cuerpo con la madre", en Xosé M. Buxán Bran, (ed), **Conciencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en el estado español**, Col. Rey de Bastos, Ed. Laertes s.a., Barcelona, 1997, págs. 75-85.

-BENGOEHEA, Mercedes, "Mujeres/hombres: el conflicto entre culturas", Rev. Occidente, 170/171, julio-agosto, págs. 120-136.

-BOZAL, Valeriano "Fin de siglo. Notas para una teoría de la postmodernidad", en la Balsa de la Medusa nº1, 1987, págs. 13-28.

-BUCHLOH, Benjamin "De la estética de la administración a la crítica institucional", separata editada por la Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1989, págs. 14-25.

-BUCHLOH, Benjamin "Hans Haacke: la urdimbre del mito y la ilustración", en Hans Haacke: "Obra social", Barcelona, Fundación Antoni Tapies, págs. (versión castellana) 286-291.

-CALVO SERRALLER, Francisco "El museo alejandrino", Revista de Occidente nº 117, págs. 11-20.

- CASTRO, Ignacio, "Enigma, orto de sentido", Rev. Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura, nº 23, Al borde del sujeto, invierno, 1995, págs. 61-69
- CLOT, Manel, "Años 90. Distancia Zero. Vida más allá de la vida. El arte como umbral", Lápiz nº 105, págs. 54-58.
- COLLADO, Gloria, "Femininmasculin. Le sexe de l'art. Cadaver exquisito", Rev. Lápiz nº 117, diciembre, págs. 42-51.
- CRIMP, Douglas, "De vuelta del museo sin palabras", Rev. Arena nº1, febrero, 1989, págs. 61-66.
- CRIMP, Douglas, "Sobre las ruinas del museo", en Hal Foster (ed) *La postmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1985, págs. 75-91.
- DELEUZE, Gilles, "Deseo y placer", Rev. Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura, nº 23, Al borde del sujeto, invierno, 1995, págs. 12-20.
- DIEGO, Estrella de, "De la muerte, lo demás y otras parábolas modernas", Revista de Occidente, nº201, febrero 1998, págs. 47-60.
- DIEGO, Estrella de, "Silencio = Muerte", Rev. Lápiz nº68, 1990, pág. 26.
- DIEGO, Estrella de, "Tan irreal como la vida misma", Rev. Lápiz nº 58, 1989, págs. 59-61.
- EXPÓSITO, Marcelo, "Algunas reflexiones a propósito del par arte (vs.) poder", Boletín del Museo d'Art de Girona, nº 27, invierno, 1997, pág. 3 del escrito.
- EXPÓSITO, Marcelo y NAVARRETE, Carmen, "La libertad (y los derechos) (también en el arte) no es algo dado, sino una conquista, y colectiva", en *Igualdad es diferencias. Actividad artística y compromiso en el arte valenciano reciente*, Dirección General de Promoción Cultural, Generalitat Valenciana, 1997.
- EXPÓSITO, Marcelo y RIBALTA, Jorge, "Un epiflogo sobre arte y estado, democratización y subalternidad en el mundo administrativo", pág. 307-349, en Jorge Ribalta (ed), *Servicio Público. Conversaciones sobre financiación pública y arte*

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

contemporáneo, Ediciones Universidad de Salamanca\ Unión de asociaciones de artistas visuales, Salamanca, 1998.

-FERRER, Esther, "El territorio del cuerpo. Entrevista con Gina Pane", Rev. Lápiz nº58, abril, 1989, págs. 36-41.

-FREUD, Sigmund "Lo siniestro" (Fragmentos), Revista de Occidente, nº201, febrero 1998, págs. 101-109.

-GUBERN, Román, "Topismos genitales", Rev. Creación nº3, 1991, págs. 40-46.

-GUISASOLÁ, Felix, "Aproximaciones al arte de los 80 en España", Rev. Zehar nº20, enero-febrero 1993, págs. 14-16.

-HIRSCH, Faye, "Sexo, imaginación y realidad. Bienal de Whitney", Rev. Lápiz nº76, 1993, págs. 30-33.

-JIMÉNEZ, Carlos, "El arte en la fábrica de los deseos", Rev. Lápiz nº 93, 1993, págs. 30-33.

-JIMÉNEZ, Carlos, "El arte y las palabras en libertad", Rev. Lápiz, nº 67, págs. 38-40.

-JOUANNAIS, Jean-Yves, Art Press nº 187, enero, 1994, París, pág. 7.

-KRISTEVA, Julia, "Aproximación a lo abyecto", Revista de Occidente, nº201, febrero 1998, págs. 110-116.

-LEBRERO STALS, José, "El arte en tiempos del Sida", Rev. Lápiz nº 61, 1989, págs. 44-48.

-LLAMAS, Ricardo, "Nación positiva", Revista Zero nº 3, diciembre, 1998, págs. 58-60.

-MARZO, J.L. y SWARTZ, J. Entrevista a Anna Chave, La Vanguardia. serie "Revisión de la crítica americana", febrero-marzo, 1991.

- MIRA, Alberto, "Sida y Sentido", Diario 16, (Suplemento de Valencia), 1 de diciembre de 1992.
- MOLINA FOIX, Vicente, "Las obras del Sida. La literatura y la enfermedad", Rev. Claves nº 6, octubre, 1990, págs. 12-15.
- MONTOLIO, Celia, "Entrevista con Bruce Nauman. El juego de la provocación", Rev. Lápiz nº 98, 1993, págs. 38-44.
- MONTOLIO, Celia, "Espacios públicos. Sueños privados. El taller abierto", Rev. Lápiz nº 102, abril, 1994, págs. 22-27.
- MONTOLIO, Celia, "Formas de abismo. El cuerpo y su representación extrema 1930-1960", Rev. Lápiz nº 107, 1994, págs. 76-79.
- NICKAS, Robert, "Felix González-Torres: All the Time in the World", Flash Art 24, nº161, noviembre-diciembre, 1991, págs. 32.
- NIETZSCHE, Friedrich, "El creencia en el 'yo'. El Sujeto", Rev. Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura, nº 23 Al borde del sujeto, invierno, 1995, págs. 88-93.
- OLIVARES, Rosa, "Alegoría del sexo. Helen Chadwick", Rev. Lápiz nº 103, 1994, págs 60-61.
- OLIVARES, Rosa, "Desordenes", Rev. Lápiz nº 90, 1992, págs 62-63.
- OLIVARES, Rosa, "Faltas públicas, obsesiones privadas, Sally Man. La memoria de una raza, Nan Goldin. La vida como una novela, Sophie Calle", Rev. Lápiz nº 118-119, 1996, págs. 76-99.
- PANIKKAR, Raimon "Religión y cuerpo", en **Estética y Religión. El discurso del cuerpo y los sentimientos**, Ed. Amador Vega, Juan Antonio Rodríguez Tous, Raquel Bouso; ER Revista de filosofía, Documentos, Barcelona, 1998. págs. 11-48.
- PEIRA, Carlos, "Yo, literalmente", Rev. Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura, nº 23 Al borde del sujeto, invierno, 1995, págs. 34-41.



-PÉREZ, David, "Las poéticas de la supervivencia (y II). El cuerpo fatigado de la escultura", Rev. Lápiz nº 111, págs. 69-75.

-PÉREZ, Luis Francisco, "El narcisismo sin rostro. (Posibles maquetas de los espacios emocionales)", Rev. Lápiz nº 111, 1995, págs. 48-55.

-PORTILLO, Eloy y HARTZA Juan, "Los sujetos ante el mundo digital", Rev. Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura, nº 23 Al borde del sujeto, invierno, 1995, págs. 21-26.

-RODRÍGUEZ, Ramón, "Nihilismo y filosofía de la subjetividad", Rev. Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura, nº 23 Al borde del sujeto, invierno, 1995, págs. 77-87.

-SABORIT, Pere, "Del sujeto al individuo, o viaje alrededor de lo mismo", Rev. Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura, nº 23, Al borde del sujeto, invierno, 1995, págs. 28-33.

-SÁEZ, Javier, "El sujeto excluido", Rev. Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura, nº 23 Al borde del sujeto, invierno, 1995, págs. 55-60.

-SÁNCHEZ, Osvaldo, "SEMEFO: la vida del cadáver", Revista de Occidente, nº201, febrero 1998, págs. 131-139.

-SOLÁNS, Piedad, "Lo sublime tecnológico", Rev. Lápiz nº 155, julio, 1999, págs. 33-47.

-SPECTOR, Nancy, "Felix González-Torres: Travelogue", Parkett, nº 39, marzo, 1994.

-STANISZEWSKI, Mary Anne, "Arte, Sida y activismo", Rev. Lápiz nº 56, 1989, págs. 18-19.

-UTRERA, Joaquina, "El Condón, la segunda piel", El País, 2 de Diciembre de 1992, pág. 26.

-VICENTE, Mercedes, "Conversaciones con Luoise Bourgeois. El cuerpo de las emociones", Rev. Lápiz nº117, diciembre, 1995, págs. 26-37.

-VILLENNA, Luis Antonio de, "Acosar la infamia", El Mundo, 28 de noviembre de 1992.

## 6.5 ARTICULOS ESPECÍFICOS DE ESPALIÚ: REVISTAS

-AGREDANO, Rafael, "Tintalux y moralidad", Figura nº 0, 1983, pags. 20-21.

-ALBERTAZZI, Liliana, "L'Espagne de nouveau à Paris", Art Press nº 129, octubre, 1988, pág. 35.

-ALIAGA, Juan Vicente, "De máscaras y certezas. En torno a la representación de la homosexualidad en la obra de Pepe Espaliú", en **Conciencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en el estado español**, Colección Rey de Bastos, Ed. Laertes s.a. Barcelona, 1997, págs. 283-300.

-ALIAGA, Juan Vicente, "Hablame del cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú", Acción Paralela: Ensayo, teoría y crítica de la Cultura y el Arte contemporáneo, nº1, mayo, 1995, págs. 29-69.

-ALIAGA, Juan Vicente, "La arquitectura del deseo: A vueltas con la obra de Pepe Espaliú", en **Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneo**, Ed. Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, Valencia, 1997, págs. 145-155.

-ALIAGA, Juan Vicente, "Once imágenes del tiempo: El Nido", El Europeo nº 48, Invierno 93/94, pág. 78.

-ALIAGA, Juan Vicente, "Pepe Espaliú. La máquina Española", Art Press nº 132, enero, 1989, pág. 68.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

-ALIAGA, Juan Vicente, "Pepe Espaliú, le corps insaisissable", Art Press n° 150, Septiembre, 1990, págs. 43-45.

-ALIAGA, Juan Vicente, "Pepe Espaliú. The Carrying Project", Art Press, n° 176, Janvier, 1993, pág. 12.

-ALIAGA, Juan Vicente, "Risc, desafinament i compulsió sexual. Una lectura gai de l'obra de Pepe Espaliú", en Manel Clot (Ed): *Una vida d'artista (Els mestres silenciosos)*, Diputación de Barcelona, 1998. págs. 9-25.

-ALIAGA, Juan Vicente, "Spanisch Art: A history of Disruption", Artscribe Internacional, marzo-abril, 1988, págs. 64-67.

-ALIAGA, J.V. y CORTÉS José M.G., "Entrevista con Pepe Espaliú" en *La creación artística como cuestionamiento*, Instituto Valenciano de la Juventud, Valencia, 1990, págs. 61-73.

-ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, "Historia Natural. El doble Hermético", Reseña n° 228, mayo, 1992, pág. 44.

-BLANCH, Teresa, "Pello Izaru, Perejaume, Pepe Espaliú. Aperto '90", New art Internacional, junio-julio, 1990, págs. 41-43.

-BREA COBO, José Luis, "Exposiciones", Guia n° 237, 25 de noviembre de 1988.

-BREA COBO, José Luis, "Nuevos Lenguajes. Nutopía", Lápiz n° 92, págs. 28-37.

-BREA COBO, José Luis, "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90", Revista Arte. Proyectos e ideas. Universidad Politécnica de Valencia, Vicerrectorado de Cultura, n°1, 1996, págs. 13-30.

-BREA COBO, José Luis, "Pepe Espaliú. A deep dark mirror of our expression", Filhas Art (Ed. Int.) n° 144, enero-febrero, 1989, pág. 116.

-BREA COBO, José Luis, "Pepe Espaliú", (Review de la exposición de La Máquina Española, Madrid) Filhas Art, noviembre, 1988.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

- BREA COBO, José Luis, "Pepe Espaliú: Carrying Córdoba, necrología", Filhas Art nº 176, mayo-junio, 1994, pág. 52.
- BREA COBO, José Luis, "Pepe Espaliú. La Máquina española", Artscribe nº 82, verano, 1992, pág. 92.
- BREA COBO, José Luis, "Pepe Espaliú", Review, Artscribe, nº 82, verano, 1990, pág. 55.
- BREA COBO, José Luis, "Sida: El cuerpo inorgánico", Acción Paralela: Ensayo, teoría y crítica de la Cultura y el Arte contemporáneo, nº1, mayo, 1995, págs. 105-118.
- BREA COBO, José Luis, "Un filósofo en el reino de las sombras", Art Das Kunst Magazine, diciembre nº 12, 1988, pág 57.
- BURE, Gilles de, "L'éveil de l'art contemporain", Museart, febrero, 1990, pág. 40.
- CABALLERO, Javier, "Pepe Espaliú: una acción en el Sida", Atlántica nº 6, febrero, 1994, pág. 24.
- CALDERÓN, Manuel, "Pepe Esapliú", El guia nº20, julio-agosto, 1993, pág. 90.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Límites et perspectives du jeune art espagnol", Artstudio nº 14, otoño, 1989, pág. 30-35.
- CAMERON, Dan, "Spain is different", Atr Magazine, septiembre-octubre, 1986, págs. 12-13.
- CAMERON, Dan, "Talento joven de Sevilla y París", Galería Barbara faber, Telegraf, octubre, 1986, pág. 36.
- CANTOR, Judy, "Reign in Spain", Rev. Art and Auction, junio, 1989, pág. 60.
- CARRETON, Vicente, "Arco 89, la feria de las realidades", Casa Vogue, nº1, febrero, 1989, pág. 27.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

-CASANI, Borja y SENTIS, Mireia, "La fuerza del Sida", Entrevista con Pepe Esapliú, El Europeo n° 43, otoño, 1992, págs. 56-61.

-CASTRO, M<sup>a</sup> Antonia de, "Espaliú déclare la guerre au Sida", Beaux Arts Magazine, n° 109, febrero, 1993, pág. 10.

-CLEMENTE, José Luis, "Jeff Wall/Pepe Espaliú", Arte y Parte, Revista bimestral de información artística, n° 21, junio-julio, 1999, pág. 141.

-CLOT, Manel, "Once imágenes del tiempo: Pepe Espaliú, Carrying I", El Europeo, n° 48, invierno 93/94, pág. 79.

-CLOT, Manel, "Pepe Espaliú", Rev. Guadalimar n° 107 año XVI, 1990, pág 20.

-CLOT, Manel, "Pulsió", Art Press, París, junio, 1991, pág. 28.

-CLOT, Manel, "Santos, rostros e incisões", Arte Ibéria, Portugal, enero-febrero, 1997.

-CONVALÍA, Victoria, "Bourgeois, Wilding, Espaliú", Panorama Informativo, Fundación La Caixa, julio-agosto, 1991, pág. 5.

-CHACÓN, J. Antonio, "París: España en hora", Lápiz n° 44, Octubre, 1987, pág. 70.

-CHACÓN, J. Antonio, "60 One- Man Shows under One roof", Artforum, Febrero, 1987.

-DANVILA, José Ramón, "Pepe Espalú. La metáfora de la máscara", El punto de las artes, 17-23 de enero, 1997, pág. 1.

-DÁNVILA, José Ramón, "Pepe Espaliú, crónica emocional dibujada", El Punto de las Artes, abril, 1993, pág. 32.

-DANVILA, José Ramón, "Pepe Espaliú: Un transporte para los sentimientos", El Punto de las artes, 15-21 de enero, 1993, pág. 6.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

- DÁNVILA, José Ramón, "Pepe Espaliú: una vida de artista", El Punto de las Artes, 11 de Febrero, 1994, pág. 21.
- DECTER, Joshua, "New York in review", Reseña de exposición de Brooke Alexander, Arts Magazine, vol. 69, marzo, 1990, pág. 34.
- DENSON G. Roger, "Pepe Espaliú, John Weber Gallery, Filhas Art (Ed. Inter.) n° 164, mayo-junio, 1992, pág. 116.
- ESPALIÚ, Pepe, "Carta de un artista", Panorama n° 296, 25 de enero, 1993.
- ESPALIÚ, Pepe, "Decir de Lemarche-Vadel", Figura n° 6, otoño, 1985, págs. 103-105.
- ESPALIÚ, Pepe, "Dossier: Franceses. Entrevistas realizadas por P. Espaliú", Figura n° 4, invierno, 1985, págs. 1-15.
- ESPALIÚ, Pepe, "El incrédulo", Flash Art (Ed. Int.) n° 132, febrero-marzo, 1987, pág. 48.
- ESPALIÚ, Pepe, "En Sevilla (Agredano, Cabrera, Espaliú, Paneque)", New Art Internacional, octubre, 1987, pág. 52.
- ESPALIÚ, Pepe, "Focus", Flash Art (Ed. Española), febrero, 1988, pág. 35.
- ESPALIÚ, Pepe, "Georges Artaud, al otro lado del espejo", Figura n°5, primavera, 1985, págs. 98-99.
- ESPALIÚ, Pepe, "Graffitis en París: Piero Closki, bla-bla-bla- y otros2, Figura n° 2, verano, 1984, págs. 72-73.
- ESPALIÚ, Pepe, "Il Guanto", Juliet Art Magazine (Italia), enero, n° 35, 1988, pág. 42.
- ESPALIÚ, Pepe, "La inmaculada", Juliet Art Magazine, febrero-Marzo, n° 36, 1988.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

-ESPALIÚ, Pepe, "La voluntad residual-Parábolas del desenlace", Publicaciones editadas por Arteleku (San Sebastian) con motivo del taller de 1992. Consta de tres folletos: "Carrying, una acción de Pepe Espaliú", "Este río es este río es este ..." y "Lo que queda de la idea de Dios", 1994.

-ESPALIÚ, Pepe, "Le vol-voyeur", (mixed media 1987) Flash Art (Ed. Int.) nº 138, enero-febrero, 1988, pág. 79.

-ESPALIÚ, Pepe, "Libros", Acción Paralela: Ensayo, teoría y crítica de la Cultura y el arte contemporáneo, nº1, mayo, 1995, págs. 87-104.

-ESPALIÚ, Pepe, "Nana para un artista futuro", Rev. Papeles de Campana, nº2, junio, 1987, págs. 71-72.

-ESPALIÚ, Pepe, "Parábola del artista", Fundación Caja de Pensiones de Valencia, Mayo, 1988.

-ESPALIÚ, Pepe, (Reproductions, Bronce 89), Arts Magazine, v. 64, diciembre, 1989, pág. 4.

-ESPALIÚ, Pepe, "The Glove", Juliet Art Magazine (Italia), diciembre, nº 34, 1987, pág. 16.

-ESPALIÚ, Pepe, "Un poema de Pepe Espaliú", Spazio Umano, marzo, 1987, págs. 102-103.

-ESPALIÚ, Pepe, "T. S. Eliot", Texto de la Van Krimper gallery, New Art, marzo, 1989, pág. 82.

-ESPALIÚ, Pepe y PANEQUE, Guillermo "Ceci n'est pas un aspirateur. En el taller de José María Sicilia", Figura nº 3, otoño, 1984, págs. 44-46.

-ESPALIÚ, Pepe y PANEQUE, Guillermo, "Entrevista a Chema Cobo", Figura nº4, invierno, 1985, págs. 51-57.

-ESPALIÚ, Pepe y PANEQUE, Guillermo, "Riesgo (curiosidad) y perversión en la pintura de Miquel Barceló", Figura nº 2, verano, 1984, págs. 35-39.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

- GABILONDO, Ángel, "Gracián y la recepción", Creación, nº6, octubre 1992, págs. 102-106.
- GARCÍA, Aurora, "Pepe Espaliú at la Máquina Española", Art in America, Julio, vol. 77, 1989. pág. 145.
- GIMELSON, Deborah, "Talk of the trade", Art and Auction, noviembre, 1989, pág. 54.
- GIMELSON, Deborah, "The artists of Seville", Elle, abril, 1990, pág. 44.
- GIMENEZ, Carlos, Lápis nº 67, abril, 1990
- GRANT, Simon, "Lili Dujourie, Pepe Espaliú, Cristina Iglesias", Art Monthly nº 191, noviembre, 1995, págs. 35-37.  
(Chisenhale Gallery, London, Septiembre-Octubre; Gravity's Angel, Henry Moore Institute, Leeds, Septiembre-Diciembre)
- GRANT, Simon, "Pepe Espaliú. ICA London, March 4 to April 17. Reviews", Art Monthly nº 175, Abril, 1994, pág. 22.
- GREENBERG, Jon, "Querida Carmen", Rev. Zehar nº 18, septiembre-octubre, 1992, págs. 13-16.
- GROUT, Catherine, "La jeune peinture spagnole", Rev. Scope, RTL edición, 1988, págs. 306-309.
- GROUT, Catherine, "L'art à Seville. Les faiseurs d'images", Art Press nº 117, septiembre, 1987, págs. 28-30.
- GROUT, Catherine, "Spain's new generation", Fhast Art nº 138, enero-febrero, 1988, págs. 80-81.
- GROUT, Catherine, Kunstforum Internacional, abril-mayo, 1988, pág. 51.
- GROUT, Catherine y ESPALIÚ, Pepe, "Nueva Bienal de París. Recorrido parcial de una exposición", Figura nº 5, primavera, 1985, págs. 4-7.



Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

- GUISASOLA, Marisol, "Stop Sevilla. El mito en vanguardia", Rev. Elle, abril, 1989.
- HOPEWELL, Jhon, "Acto simbólico conta el Sida", Moving Pictures, 1992.
- JAIÓ, Miren, "Rites of passage. Arte para el final de siglo", Lápiz nº 115, págs. 32-36.
- JIMÉNEZ, Carlos, "Pepe Espaliú", Lápiz nº 67, Abril, 1990, pág. 79.
- KOPLOS, Janet, "Parachuting into Arnhem", Art in America, octubre, 1993, págs. 53-56.
- LILLINGTON, David, "Carrying it off", Time aut, 22-29 de marzo, Londres, 1994.
- LLORCA, Pablo, "Pepe Espaliú, col me ", Arena nº1, Febrero, 1989, pág. 89.
- MAYA, Anguiriano, Zehar nº 6, septiembre-octubre, 1990, págs. 4-6.
- MOLINA, Margot, "Espaliú plural", El Guia nº 18, febrero-marzo, 1993. págs. 46-49.
- MOREY, Miguel, "Conjeturas sobre la máscara", Lápiz nº 117, diciembre, 1995, págs. 16-25.
- MORGAN, Stuart, "Cat's Cradle", en *What the butler saw*, Selección de escritos de Stuart Morgan, Ian Hunt Ed., Londres, Durian, 1996, pág. 188-191.
- MORGAN, Stuart, "Intro the trees", Morgan, S. on Sonsbeek'93, Frieze nº 12, septiembre-octubre, 1993, págs. 22-25.
- MOURE, Gloria, Reseña de la exposición de la Galería Carlos Taché en: Artforum, septiembre, vol.27, 1988, pág. 153.
- MULCAHY, Rosemarie, "Contemporary Spanish art in Paris", Burlington Magazine, Diciembre, 1987, pág. 826
- MURRIA, Alicia, "Pepe Espaliú, la Máquina Española", Lápiz nº 93, 1993, pág. 90.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

- NIEUWENHYZEN, Martín van, "Four artists from Seville, Barbara Faber", Flash Art n° 132, febrero-marzo, 1987, pág. 115.
  
- OLIVARES, Rosa, "Una historia de Amor", Lápiz n° 68, mayo, 1990, págs. 40-43.
  
- OLIVARES, Rosa, "(1982-1996) Quinze años de arte. Después de 15 años", Lápiz n° 125, págs. 21-23.
  
- PAGE, Suzanne, "Dinamiques et interrogations de la scene espagnole", Art Press, septiembre, 1987, págs. 26-27.
  
- PANEQUE, Guillermo, "Ni tengo memoria ni falta que me hace", Sur expres, 12, Madrid, 1987, pág. 25.
  
- PANERO, Leopoldo María, "La fuerza del Sida", El Europeo n° 43, otoño, 1992, pág. 61.
  
- PAZ, Marga, Entrevista con G. Paneque, El Paseante, Julio, 1986.
  
- PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, "La realidad y el deseo", Lápiz n°98, 1993, págs. 50-59.
  
- PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, "Las Vánitas neobarrocas", Lápiz n° 82, mayo-junio, 1992, págs. 64-67.
  
- PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, "Pepe Espaliú", Lápiz n° 104, Reseña, junio, 1994, págs. 89-90
  
- POWER, Kevin, "Apuntes sobre España", Arena n°1, febrero, 1989, págs. 91-93.
  
- POWER, Kevin, "Painting your way into Europe", Flash Art, n° 138, enero-febrero, 1988, págs. 74-79.
  
- POWER, Kevin, "Pepe Espaliú. Galería Marga Paz, Madrid", Flash Art n° 136, octubre, 1987, pág. 114.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

-POWER, Kevin, "Pepe Espaliú. The essence of the dance", Kunstforum Int., Bd.94, abril-mayo, 1988, págs. 160-161 - 233-236.

-POWER, Kevin, "Pintando en el camino hacía Europa", Flash Art, Ed. Española, nº1, febrero, 1988, págs. 50-56.

-POWER, Kevin; BLANCH, Teresa y otros, "Spain: Portraits and interviews", Kunstforum Internacional G.F.R. nº 94 (abril-mayo 1988, págs. 108-201.

-RODRÍGUEZ, Gabriel, "Colec.Fundación Coca-Cola", Arte y Parte, Revista bimestral de información artística, nº 21, junio-julio 1999, pág. 140.

-SAN MARTÍN, Javier, "Pepe Espaliú", Zehar nº 18, septiembre-octubre, 1992, págs. 4-7.

-SEARLE, Adrian, "La pérdida de Pepe Espaliú", Acción Paralela: Ensayo, teoría y crítica de la Cultura y el Arte contemporáneo, nº1 mayo, 1995, págs. 71-85.

-SEARLE, Adriam, "Pepe Espaliú / Salvatore Falci", Time Out, julio, 1992, pág. 34.

-SEARLE, Adriam, "The end of the world: Travels to Expo'92", Frieze nº 5, junio-agosto, 1992, págs. 22-25.

-SEYDEL, Jorinde, "Pepe Espaliú", Metrópolis M, nº 4, 1993, págs. 46-47.

-STEENBERGEN, Renée, "Pepe Espaliú", Galería Rubriek, NRC Handelsblad, 2 de junio, 1989.

-TURKHEIM, Isabelle de, "Seville la relève andalouse", Beaux Arts, Febrero, 1988, págs. 83 y ss.

-URRUTIA, Cesar, "Pepe Espaliú. Entrevista", Vogue España, Mayo, 1993, págs. 142-145.

-VILLAESPESA, Mar, "Arco '89, el mayor espectáculo del arte", Rev. Dunia, marzo, 1989, pág. 22.

- VILLAESPESA, Mar, "Nuevos tiempos para la pintura", Revista de Primavera, Sevilla, 1987, pág. 57.
- VILLAESPESA, Mar, "Siviglia", (Spain, Sevilla, Trdicional Andalusian carvers viewed the image as an icon: today's sculptor treat it as a sign" Conteporánea. Internacional Arts Magazine nº5, enero-febrero, 1989, págs. 82-83.
- VILLAESPESA, Mar, "Un filósofo en el reino de las sombras", Art Das Kunst Magazine, diciembre nº 12, 1988, pág. 57.
- ZABALBEASCOA, Anatxu, "El cuerpo ausente", Rev. Photovisión nº 26, julio-diciembre, 1994, págs. 43-45.
- ZABALBEASCOA, Anatxu, "Panorama", Art Press nº 184, octubre, 1993, pág. 91.
- ZAYA, Antonio, "Pepe Espaliú: Negro sobre negro", Balcón nº3, 1989, págs, 77-82.
- "Aluvión español", Rev. El Globo nº1, día 9 octubre de 1987.
- "Carrying: Pepe Espaliú, ren hies ekintza / Una acción de Pepe Esapilú en el Sida", Dossier de prensa de Arteleku, 1992.
- "Carryings: Una acción de Pepe Espaliú. Una acción en el Sida", 1 de Diciembre, día mundial del Sida, Dossier de Prensa, 1992.
- "Cinco siglos de arte español en París", El Punto, 9-15 de octubre, 1987.
- "El Salón de los 16, Redefinición", Reseña, junio, 1990, pág. 207.
- "Este río es este río es ...". Dossier de prensa de Julio, Arteleku, 1992.
- "Exposiciones", Belart, nº 3, 1994, pág. 24.
- "Jainkoa bat eta bera Nahikoa / Lo que nos queda de la idea de Dios", Dossier de prensa del 28 de agosto, Arteleku, 1992.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

- "La voluntad residual. Parábolas del desenlace", Taller de arte de Pepe Espaliú, Full inscripció al taller de Pepe Espaliú a Arteleku, del 1 de Julio al 30 de Septiembre, 1992.

- "Pepe Espaliú", La revista del Museo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, enero-marzo, 1994, pág. 29.

- "Spaniens junge kunstler setzen sich durch", Art: das Kunstmagazine (G.F.R.) pt. 12, Dec. 1988, págs. 50-63.

## 6.6 ARTICULOS DE PRENSA

-AGIRRE, Lorea, "Pepe Espaliúren ordaina" Egunkaria, 21 de mayo, 1994.

-ALMAGIA, Karolina, "La enfermedad vista por el artista", Egin, 15 de marzo, 1993.

-ALONSO, Andoni, "Chillida: Soy un ser humano y lo menos que puedo hacer es ayudar", El Mundo, martes 3 de noviembre de 1992.

-A.M.-F, "Miles de españoles manifestaron ayer su solidaridad con los enfermos de Sida", ABC, miercoles 2 de diciembre de 1992, pág. 86.

-A.O. "Pepe Espaliúren erakusketa Windsor Kulturgintzan", Egin, 22 de octubre de 1997, pág. 42.

-ARANBURU, "Donostia, escenario mañana de un 'carrying' simbólico sobre el Sida", Egin, 25 de septiembre, 1992.

-ARANGUREN, Pilar, "Dale la mano, no pasa nada", El Diario Vasco, 3 de noviembre, 1992.

-ARGOS, Lucía, "El próximo relevo le toca al gobierno", El País, 2 de Diciembre, 1992. pág. 26.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

- ARREGI Montse, "Pepe Espalhuern lanak Bilboko Windsor galerian", Egunkaria, 22 de octubre de 1997, pág. 23.
  
- BADÍA, Montse, "El cós, base de la recerca artística", Auvi, 17 de julio, 1991.
  
- BADÍA, Montse, "Espaliú i la recerca constant", Auvi, 11 de abril de 1996.
- BADÍA, Montse, "Máscares, cranis i tortuges", Auvi, 6 de febrero de 1997.
  
- BASSETS, LLuis, "Cinco siglos de arte español, en París", El País, jueves 8 de octubre de 1987.
  
- BERNATAN, Marcos Ricardo, "Rituales artísticos", El Mundo, 28 de Febrero, 1993.
  
- BORRÁS, M<sup>a</sup> Luisa, "Paneque y Espaliú; la vuelta del ayer", La Vanguardia, 10 de mayo de 1988.
  
- BRAVO, Julio, "Homenaje a Espaliú", La Vanguardia, 12 de Abril de 1996.
  
- BRAVO, Julio, "Nuestro arte pondrá en otoño Paris a la hora de España", ABC Madrid, 14 de julio de 1987, pág. 29.
  
- BRUGUERA, Enric, "Proposar, L'interior inquietant", Auvi, 20 de enero de 1997.
  
- BUFILL, Juan, "Estar en el mundo", La Vanguardia, 21 de mayo de 1993.
  
- BUXÁN Bran, Xosé M. "El nuevo martorologio", Babelia, Suplemento El País, 16 de julio de 1994, pág. 20.
  
- CALDERÓN, Manuel, "Pepe Espaliú, leve y fuerte", ABC, 21 de mayo de 1993, pág. 34.
  
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Bagaje romántico", El País, viernes, 2 enero de 1987.
  
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Entre la naturaleza y el artificio: La pintura de Pepe Espaliú", El País, 29 de Mayo de 1987.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

-CALVO SERRALLER, Francisco, "Guillermo Paneuqe", ABC de las artes, Sevilla 3 de enero de 1987.

-CALVO SERRALLER, Francisco, "La máscara y el hueco", El País, 3 de diciembre de 1988.

-CALVO SERRALLER, Francisco, "Pintura", Diario 16, Guia fin de semana, 24 de enero de 1987.

-CASAL, Cesar, "Las cicatrices del Sida", La Voz de Galicia, 17 de julio de 1994.

-CASTAÑO, Adolfo, "Cajón desastre para visitante de escultura", ABC, 8 de febrero de 1990, pág. 128.

-CASTAÑO, Adolfo, "Un secreto fluir", ABC, 27 de diciembre de 1991.

-CASTRO, Alfonso, "En los límites de la escultura", El Mundo, 6 de enero de 1995.

-CASTRO FLORES, Fernando, "Hacia el semblante", Diario 16, 4 de noviembre de 1993.

-CASTRO FLORES, Fernando, "La iconografía sobre el Sida de Pepe Espaliú", Diario 16, 2 de abril de 1993.

-CHACÓN, José A. "Cuatro andaluces, seleccionados en París", Diario 16 Sevilla, jueves 8 de octubre de 1987.

-CHACÓN, José A. "Espaliú con Marx Erns en el bolsillo: En España no se sabe hacer traición", Diario 16 Andalucía, 31 de enero de 1987.

-CHACÓN, José A. "L'art et", Le Matin, 26 de febrero de 1987.

-CHACÓN, José A. "Arte sobre ideas", Diario 16, jueves 4 de noviembre de 1993, pág. 36.

-CLOT, Manel, "El cós humá coma pretext d'una exposició col-lectiva", Diario de Barcelona, 6 de Junio de 1991.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

- CLOT, Manel, "Las obras del salón de los 16. Pepe Espaliú: a solas contigo", Diario 16, 26 de abril de 1990.
- CLOT, Manel, "Un cuerpo oculto", El País, sábado, 15 de junio de 1991, pág. 7.
- CLOT, Manel, "Un largo y caluroso aburrimiento", El País, 1 de junio de 1989.
- COMESAÑA, Pilar, "Activismo", El Mundo, 8 de julio de 1994, pág. 4.
- CONVALÍA, Victoria, "Otros sevillanos Guapos", El País, sábado, 14 de mayo de 1988.
- CORRAL, María, "Adios", La Esfera, Suplemento de El Mundo, 6 de noviembre de 1993, pág. 6.
- CORREAL, Francisco, "En las antípodas de Fellini", Diario 16, jueves 4 de noviembre de 1993, pág. 36.
- CORREAL, Francisco, "'Sevilla, sin título', cinco pintores que convierten la degeneración en generación", Diario 16, 6 de abril de 1986.
- CORREAL, Francisco y M.M.R. "Las cenizas de Pepe Espaliú se esparcirán por la Sierra de Córdoba", Diario 16, 4 de noviembre de 1993.
- CORTÁZAR, Beatriz, "La via lactea", ABC, Miercoles 2 de Diciembre de 1992, pág. 129.
- COSTA, Jose Manuel, "Exposiciones", Guia nº 237, 25 de septiembre de 1988.
- COSTA, José Manuel, "Guillermo Paneque: Mi metodología lo es de apropiación, de ladrón o de robo...", ABC de Sevilla, martes, 5 de mayo de 1987.
- COSTA, José Manuel, "Pepe Espaliú", ABC de Madrid, Jueves, 28 de Mayo de 1987.
- D.G.-M. "El penúltimo Espaliú", ABC de las Artes, viernes 27 de diciembre de 1996.



Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

-DÁVILA, José Ramón, "El rostro como argumento", El Mundo, 8 de abril de 1994.

-DELGADO, Rafael, "Citas en el Reina Sofía", Tribuna, 14 de marzo, 1994, págs. 84-85.

-DELGADO, Rafael, "Entrevista con Pepe Espaliú", Tribuna, 30 de noviembre, 1992.

-DOMINGUEZ, Lola, "Guillermo Paneque reflexiona sobre una navidad feliz", El Correo de Andalucía, 17 de diciembre de 1986.

-DOMINGUEZ, Lola, "Primera muestra individual de Paneque", El Correo de Andalucía, 13 de diciembre de 1986.

-DURANGO, Laura, "La entrevista: Pepe espaliú, escultor enfermo de Sida", El Periódico de Catalunya, 20 de enero de 1993, pág. 31 y ss.

-D.A, "Creatividad artística y sensibilidad hacia el sida", Diario Córdoba, Sábado, 11 de septiembre de 1999, pág. 14.

-Editorial El Mundo, "El Sida nuestro de cada día", El Mundo 1 de diciembre de 1992.

-ERASO, Xanti, "Arteleku recibe en donación la biblioteca particular de Pepe Espaliú", El Mundo, 22 de mayo de 1994.

-ESPALIÚ, Pepe, "El arte como acción", La Esfera, Sida y creación, Suplemento de El Mundo, 28 de noviembre de 1992.

-ESPALIÚ, Pepe, Publicación de cinco relatos inéditos, La Esfera, Suplemneto de El Mundo, 6 de noviembre de 1993, págs. 2-3.

-ESPALIÚ, Pepe, "Retrato del artista desahuciado", El País, 1 de diciembre, 1992.

-ESTÉVEZ, Isidre, "Bourgeois, Wilding i Espaliú treballen la noció de Pulsió", Diario de Barcelona, 24 de mayo de 1991.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

-FARJADO, José Manuel: "La iglesia es farisea frente al Sida", Entrevista con Pepe Espaliú, Cambio 16, nº1100, 21 de diciembre de 1992, págs. 139-140.

-Fernández, Antonio, "El Instituto de la Juventud convoca un premio en recuerdo de Pepe Espaliú", El País, sábado, 11 de septiembre de 1999, pág. 9.

-FERNÁNDEZ, Horacio, "Pepe Espaliú, una voluntad de hierro", El Mundo 4 de noviembre de 1993.

-FERNÁNDEZ CID, Miguel, "Diez años del Salón de los 16", Diario 16, 20 abril de 1990.

-FERNÁNDEZ CID, Miguel, "El dibujo como pensamiento y metáfora", Diario 16, 23 de abril de 1993, pág. 74.

-FERNÁNDEZ CID, Miguel, "El Macba expone les màscares i les tortugues de Pepe Espaliú", Auvi, 19 de diciembre de 1996.

-FERNÁNDEZ CID, Miguel, "El Salon de los 16 cumple diez años de esplendor artístico", Cambio 16, 14 de mayo de 1990, nº 964, pág. 166.

-FERNÁNDEZ CID, Miguel, "El tañido de la campana", Diario 16, 26 de abril de 1990.

-FERNÁNDEZ, Manuel, "La redención del sida", Diario Córdoba, 6 de Diciembre de 1992.

-FERNÁNDEZ CID, Miguel, "Las obras del Salón de los 16. Pepe Espaliú, una actitud distinta", Diario 16, 26 de Abril de 1990.

-FERNÁNDEZ CID, Miguel, "Pepe Espaliú, arte político", Diario 16, 14 de Febrero de 1993.

-FERNÁNDEZ CID, Miguel, "Pepe Espaliú: El Proyecto global", Cambio 16, 21 de mayo de 1990.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

- FERNÁNDEZ CID, Miguel, "Pepe Espaliú plantea en San Sebastian la relación de apoyo entre Arte y Sida", Diario 16, 27 de septiembre de 1992.
  
- FERNÁNDEZ CID, Miguel, "Pepe Espaliú y Rogelio López Cuenca, premio Andalucía de las Artes", Diario 16, 20 de febrero de 1993.
  
- FERNÁNDEZ CID, Miguel, "Voz herida", Diario 16, 25 de febrero de 1994, pág. 75.
  
- FERRER, Isabel, "La Feria de Holanda, dedicada al arte español antes y después del entusiasmo", El País, 24 de mayo de 1989, pág. 46.
  
- FLAÑO, Teresa, "Todos contra el Sida", El Diario Vasco, 25 de octubre de 1992.
  
- FONTRADONA, Oscar, "Bourgeois, Wilding y Espaliú, ante la oscura pulsión del cuerpo", ABC, 21 de Mayo de 1991.
  
- GALÁN, Lola, "La Tate Gallery de Londres presenta una visión desoladora del arte al filo del próximo milenio", El País, 15 de Junio de 1995, pág. 34.
  
- GALLERO, José Luis, "El silencio de Pepe Espaliú", ABC, 18 de diciembre de 1992, pág. 31.
  
- GÓMEZ, Lourdes, "Los últimos trabajos de Pepe Espaliú se exhiben en el ICA de Londres", El País, 5 de marzo de 1994, pág. 31.
  
- GONZÁLEZ GARCÍA-PAUDO, Carmen, "Arte español contemporáneo. Pepe Espaliú, homenaje póstumo" Rev. Reseña, marzo de 1994, pág. 46.
  
- HERMIDA, Xosé, "Siete artistas españoles muestran en Santiago sus reflexiones sobre el Sida", El País, 3 de junio de 1994, pág. 31.
  
- HUICI, Fernando, "El mutis del prestidigitador", El País, 4 de noviembre de 1993.
  
- HUICI, Fernando, "El Sida fertiliza", El País, 14 de diciembre de 1992.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

- HUICI, Fernando, "La forma del tiempo", El País, 17 de abril de 1990.
- HUICI, Fernando, "Para una conciencia solidaria", El País, 14 de febrero de 1994, pág. 29.
- IZAGA, Carmen, "La biblioteca personal del escultor Pepe Espaliú ya está ubicada en arteleku", Egin, 21 de mayo de 1994.
- JARQUE, Fietta, "Comunicación Urgente", El País, 16 de noviembre de 1992. pág. 36.
- JARQUE, Fietta, "El arte de vivir el Sida", El País, 16 de noviembre de 1992, pág. 36.
- JARQUE, Fietta, "Vitalidad", El País, 16 de noviembre de 1992, pág. 36.
- JIMÉNEZ, Pablo, "Los ochenta: Radiografía del entusiasmo"; ABC de las Artes, 20 de Noviembre de 1992.
- JIMÉNEZ, Carlos, "Le he perdido el miedo a la muerte, como a prácticamente todo lo que antes temía", La Vanguardia, 6 de diciembre de 1992.
- JUNCOSA, Enrique, "Contra la ignorancia y el miedo", El País 10 de Mayo, 1993.
- JUNCOSA, Enrique, "Emblemas de lo prohibido", El País, Suplemento Babelia, 8 de febrero de 1997, pag. 20.
- LARA, P. "Arte y solidaridad, bases del Premio 'Pepe Espaliú'", Diario Córdoba, 11 de septiembre de 1999, pág. 12.
- LAREGUI ARTECHE, Alvaro, "Carta a un enfermo de Sida", Diario Vasco, día 2 de diciembre de 1992.
- LORENCI, Miguel, "El Museo Reina Sofía rinde un homenaje póstumo a Pepe Espaliú", YA, 11 de febrero de 1994, pág. 42.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

-LORENCI, Miguel, "El Reina Sofía acoge una antología de Pepe Espaliú", El Norte de Castilla, Valladolid, 11 de Febrero de 1994.

-LORENCI, Miguel, "El Reina Sofía acoge una antología de Pepe Espaliú", 11 de Febrero, 1994, pág. 19.

-LORENCI, Miguel, "El Reina Sofía acoge una muestra sobre la obra de Pepe Espaliú", El Diario Montañés, Santander, 12 de Febrero, 1994.

-LORENTE, Manuel, "Pepe Espaliú", ABC, 27 de mayo de 1994, pág. 40.

-MACRITCHIE, Lynn, "Artists' worlds converge in London", The Financial Times, 10 de Junio de 1992.

-MACHUCA, José Felix. "La marcha de La Máquina", Diario 16, martes 27 de noviembre de 1990, pág. 12.

-MACHUCA, José Felix, "Se paró la máquina, el ruido sigue", Diario 16, 4 de noviembre de 1993.

-MAQUA, Javier, "El día del lacito anti-sida", El Mundo, 7 de diciembre de 1992.

-MAYORA, Jon, "Espaliú convierte a San Sebastian en la depositaria de su legado bibliográfico", El Correo Español, El pueblo vasco, 21 de mayo de 1994.

-MOLINA, Angela, "Las máscaras del antihéroe", ABC, lunes 30 de Diciembre de 1996.

-MORENO, Sebastian, "Una trama de amigos controia el munod del arte en España", Tribuna, 9 de Mayo de 1988, págs. 94-98.

-MOZO, Paloma, "Lazos rojos, preservativos y 'carrying' en el día Mundial del sida", Ideal, 2 de diciembre de 1992, pág. 46.

-MUÑOZ DE LA PUENTE, "El artista Pepe Espaliú donó, en vida, su biblioteca particular a Arteleku", Deia, 4 de marzo de 1994.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

- NAVARRO, A.F. / PARRADO, J.A. "Córdoba está anclada en el pasado", Córdoba, 28 de Diciembre de 1992, pág. 7.
- NÚÑEZ, Gabriel. "Pepe Espaliú. Vida y arte en el sida". Siete Días, 13 de Diciembre de 1992.
- PALENCIA, José María, "El 'Pintando en Córdoba' de Báez, Espaliú y Laureano Carmona, en el Palacete Modernista", Córdoba, martes 23 de julio de 1985.
- PALOMO, Ariana F. "Pensar el Sida", La Voz de Galicia, 24 de junio de 1994.
- PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, "Dos cordobeses en Arco '87", Córdoba, jueves 19 de febrero de 1987, pág. 21.
- PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, "Espaliú, el cisma de la postmodernidad", Córdoba, 3 de noviembre de 1993, pág. 64.
- PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, "La lucidez de una muerte anunciada", Córdoba, Cuadernos del sur, Jueves 4 de noviembre de 1993, pág. 29.
- PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, "La pintura de Pepe Espaliú", Diario Córdoba, 12 de febrero de 1987.
- PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, "La pintura de Pepe Espaliú", Diario Córdoba, 17 de marzo de 1988.
- PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, "Pepe Espaliú expone en el Centro de Arte Reina Sofía", Córdoba, Cuadernos del Sur, jueves 3 de Marzo de 1994, pág. 36.
- PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, "Pepe Espaliú, o la construcción de un espacio sugerido", Córdoba, miércoles, 15 de junio de 1983.
- PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, "Pepe Espaliú y sus figuras de penitencia, en Sevilla", Córdoba, Cuadernos del sur, Jueves 19 de mayo de 1994, pág. 34.
- PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, "Pepe Espaliú: breve antología en Córdoba", Córdoba, jueves, 13 de octubre de 1994.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

-PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, "Pepe Espaliú: la pintura y sus metáforas", Córdoba, Cuadernos del sur, jueves, 8 de octubre de 1987, pág. 23.

-PINO, Concha, "De sol a sol. Adeus, rector", La Voz de Galicia, 22 de julio de 1994.

-PORTOCARRERO, Enrique, "Más allá del arte", El Correo Español, El pueblo vasco, 21 de Mayo de 1994.

-Redacción de La Voz de Galicia, "Seis artistas afrontan el sida como reto creativo y social", La Voz de Galicia, 23 de junio de 1994, pág. 73.

-Redacción del Correo Gallego, "A Arte como arma solidaria na loita contra a Sida", El Correo Gallego, 21 de junio de 1994, pág. 36.

-Redacción del Correo Gallego, "A exposición 'Arte e Sida' intenta crear un novo símbolo de apoio", El Correo Gallego, 22 de junio de 1994, pág. 59.

-Redacción del Correo Gallego, "O traballo de seis creadores en 'Arte y sida' dende o día 23 de xuño en Fonseca", El Correo Gallego, 15 de Junio de 1994, pág. 58.

-Redacción del Correo Gallego, "¿Que pode facer a arte pola Sida?", El Correo Gallego, 22 de Junio de 1994, pág. 35.

-RICARDO-BARNATAN, Marcos, "La coartada de los maestros", El Mundo, sábado 17 de octubre de 1998 pág. 52.

-RODRÍGUEZ, Antonio, "El artista cordobés Pepe Espaliú ha muerto a los 38 años de edad, víctima de Sida", Diario Córdoba, 3 de noviembre de 1993, pág. 64.

-RODRIGUEZ, Antonio, "Una exposición de Pepe Espaliú inicia el 'Proyecto joven' del Museo Reina Sofía" Diario Córdoba, 11 de febrero de 1994.

-RODRÍGUEZ, Juana M<sup>a</sup>, "La mirada del coraje", Diario 16, 4 de noviembre de 1993.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

-RODRÍGUEZ, J.L. y JARQUE, Fietta, "El pintor y escultor cordobés Pepe Espaliú fallece a causa del Sida", El País, 4 de noviembre de 1993.

-SANTOS, Carlos, "Ayúdelos", Diario 16, 21 de diciembre de 1992, nº 1100, pág. 129 y ss.

-SANTOS, Carlos, "Los restos mortales del pintor y escultor Pepe Espaliú fueron incinerados en Sevilla", ABC, 4 de noviembre de 1993.

-SANTOS, Carlos, "Pepe Espaliú expone en La Máquina Española", ABC, 28 de enero de 1987.

-SANTOS, Carlos, "Pepe Espaliú presenta hoy su primera individual en La Máquina Española", ABC, sábado 24 de enero de 1987.

-S.D. "Exposición de artistas vascos para recaudar fondos contra el sida", Deia, sábado 10 de Octubre de 1992.

-SERRANO, J.M. "Pepe Espaliú", ABC del Ocio, 30 de enero de 1987.

-SIERRA, Rafael, "Arte en movimiento", El Mundo, 28 de febrero de 1993.

-SIERRA, Rafael, "El color de la solidaridad", El Mundo, miércoles 2 de diciembre de 1992, pág. 51.

-SIERRA, Rafael, "El Pompidou compra la obra de Pepe Espaliú que censuró el Reina Sofía", El Mundo, 12 de febrero de 1994, pág. 87.

-SIERRA, Rafael, "El Reina Sofía 'censura' una obra de Espaliú", El Mundo, 11 de febrero de 1994, pág. 77.

-SIERRA, Rafael, "El Sida también tiene un lado bello", El Mundo, 1 de diciembre de 1992.

-SIERRA, Rafael, "Muere de Sida a los 37 años Pepe Espaliú", El Mundo, miércoles 3 de noviembre de 1993, pág. 81.



Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

-SIERRA, Rafael, "Pepe Espaliú. Cinco años y un día", Declaraciones recogidas en el suplemento la Esfera, El Mundo, sábado, 15 de mayo de 1993, pág. 1-2.

-SPIEGEL, Olga, "El cuerpo humano, revisado por tres escultores contemporáneos", La Vanguardia, 25 de mayo de 1991.

-SPIEGEL, Olga, "El Macha presenta un conjunto de dibujos y esculturas del fallecido artista Pepe Espaliú", La Vanguardia, jueves, 19 de Diciembre de 1996.

-TORRES MURILLO, "El Centro de Arte Reina Sofía complementa la oferta de Arco", El Diario Vasco, 11 de febrero de 1994.

-UBERQUOI, Marie Claire, "Impecable", El Mundo, 7 de mayo de 1993.

-UBERQUOI, Marie Claire, "In memoriam. La Primera obra de Pepe Espaliú se exhibe en Barcelona", El Mundo, 15 de marzo de 1995.

-URIBARRI, "Libertad sexual en los cuarteles españoles. Mitad gay mitad soldado", Cambio 16, 1993.

-URROZ, Ana, "La biblioteca de Pepe Espaliú ya es propiedad de Arteleku", El Diario Vasco, 21 de mayo de 1994.

-VALLE, Fernand del, "Espaliú dará nombre a un premio de arte", ABC, 11 de septiembre de 1999, pág. 13.

-VERA, Cristino de, "En la muerte de un amigo", La Esfera, Suplemento de El Mundo, 6 de noviembre de 1993, pág. 3.

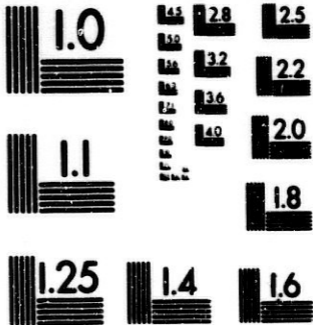
-VILA SAN JUAN, Sergio; "Espaliú: 'El verdadero conceptual soy yo'", La Vanguardia, 27 de abril de 1988, pág. 39.

-VILA SAN JUAN, Sergio, "Guillermo Paneque: Mi obra es sólo el soporte de un tipo de pensamiento", La Vanguardia, 27 de abril de 1988, pág. 39.

-VILLENNA, Luis Antonio de, "Principios de Belleza", El Mundo, 11 de febrero de 1994.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

- YAGÜE, Amparo, "El doble hermético o la cuestión del otro", ABC de las Artes, 22 de mayo de 1992.
- "A 'Arte e Sida, no Pazo de Fonseca de Compostela", O Correo Gallego, 15 de junio de 1994, pág. 36.
- "Arte y Sida", El Ideal Gallego, 25 de junio de 1994, pág. 12.
- "Arte y Sida. Seis artistas reflejan en su obra sus reflexiones sobre el síndrome", Compostelán, junio-julio, 1994, pág. 19.
- "Cadena humana en apoyo a los afectados de Sida", Egin, 27 de septiembre de 1992.
- "Dos muestras en el Macba", El Periódico, 19 de diciembre de 1996.
- "El Centro de Arte Reina Sofía inaugura hoy una muestra de pepe Espaliú", Diario Córdoba, 10 de febrero de 1994.
- "El cuerpo humano, tema de una muestra en la sala la Caixa", El Observador, 28 de mayo de 1991.
- "El fallecido Espliu deseaba donar sus libros a Arteleku", El Diario Vasco, 5 de noviembre de 1993.
- "El Sida sale a la calle por un día", El Periódico, 2 de diciembre de 1992.
- "En la pinacoteca / María Corral", El Mundo, 11 de febrero de 1994, pág. 2.
- "Es muy distinto vivir la agonía en soledad que compartida", Diario Vasco, día 27 de septiembre de 1992, pág. 16.
- "Espaliú eskultorearen errantsak Córdoba inguruan zabalduko dira" Egin, 5 de noviembre de 1993.
- "Espaliú, primero en 'proyecto joven' del 'Reina Soffa'", Diario de Navarra, Pamplona, 12 de febrero de 1994.



**MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART**  
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS  
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a  
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

- YAGÜE, Amparo, "El doble hermético o la cuestión del otro", ABC de las Artes, 22 de mayo de 1992.
  
- "A 'Arte e Sida, no Pazo de Fonseca de Compostela", O Correo Gallego, 15 de junio de 1994, pág. 36.
  
- "Arte y Sida", El Ideal Gallego, 25 de junio de 1994, pág. 12.
  
- "Arte y Sida. Seis artistas reflejan en su obra sus reflexiones sobre el síndrome", Compostelán, junio-julio, 1994, pág. 19.
  
- "Cadena humana en apoyo a los afectados de Sida", Egin, 27 de septiembre de 1992.
  
- "Dos muestras en el Macha", El Periódico, 19 de diciembre de 1996.
  
- "El Centro de Arte Reina Sofía inaugura hoy una muestra de pepe Espaliú", Diario Córdoba, 10 de febrero de 1994.
  
- "El cuerpo humano, tema de una muestra en la sala la Caixa", El Observador, 28 de mayo de 1991.
  
- "El fallecido Espaliú deseaba donar sus libros a Arteleku", El Diario Vasco, 5 de noviembre de 1993.
  
- "El Sida sale a la calle por un día", El Periódico, 2 de diciembre de 1992.
  
- "En la pinacoteca / María Corral", El Mundo, 11 de febrero de 1994, pág. 2.
  
- "Es muy distinto vivir la agonía en soledad que compartida", Diario Vasco, día 27 de septiembre de 1992, pág. 16.
  
- "Espaliú eskultorearen errantsak Córdoba inguruan zabalduko dira" Egin, 5 de noviembre de 1993.
  
- "Espaliú, primero en 'proyecto joven' del 'Reina Sofía'", Diario de Navarra, Pamplona, 12 de febrero de 1994.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

- "España lanzó su mensaje de solidaridad en el día mundial del Sida", ABC, 2 de diciembre de 1992, pág. 8.
- "Exposición contra el Sida en Donostia", El Diario Vasco, sábado, 10 de octubre de 1992.
- "Hies gaitzari buruzku performancea antolatu dute Artelekuko ikasleek", Egunkaria, día 27 de septiembre de 1992.
- "Hiesari buruzku performancearen Lekuko izango da gaur Zinemaldia", Egunkaria, día 27 de septiembre de 1992.
- "La biblioteca de Pepe Espaliú, a Arteleku", Deia, 21 de mayo de 1994.
- "La reina Doña Sofía inaugurará las exposiciones "Cinco siglos de arte español", El Punto, nº 45, año II, 2 de agosto de 1987.
- "Las obras de Iturrino y Espaliú", El Periódico, domingo, 22 de diciembre de 1996.
- "Las máscaras de Pepe Espaliú", El País, 19 de diciembre de 1996.
- "Pepe espaliú, arte político", Diario 16, 14 de febrero de 1993.
- "Pepe Espaliú artista Hiesak jota hil da", Egunkaria, 4 de noviembre de 1993.
- "Pepe Espaliú: El cráneo, la máscara y la tortuga", ABC, 20 de diciembre de 1996.
- "Pepe Espaliú expone en La Máquina Española", ABC, Miércoles, 28 de enero de 1987.
- "Pepe Espaliú muere de Sida", El Correo español, El pueblo vasco, 4 de Noviembre de 1993.
- "Pepe Espaliú: Siete años de encuentro", Vecinos de Bilbao, Agenda, martes 4 de noviembre de 1997.

Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú.

- "San Sebastián acogerá una exposición de arte para recaudar fondos en lucha contra el sida", El Correo español, El pueblo Vasco, sábado, 10 de octubre de 1992.

- "Un artista enfermo de Sida fue transportado ayer en brazos por voluntarios, como terapia", Deia, 27 de septiembre de 1992.

## 6.7 DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

- Video de la acción "Carrying", realizada en septiembre de 1992 en San Sebastián, Arteleku, San Sebastian.

- Video de la acción "Carrying", realizada en diciembre de 1992 en Madrid, Arteleku, San Sebastián.

- Video de la acción "El Nido", Sonsbeek '93, Arnhen, Holanda, 1993, Arteleku, San Sebastián.

- Video de la acción "Rompe-cabezas", de The Carrying Society, realizada en la Plaza Manglana, Cuenca, abril, 1993; Arteleku, San Sebastián.

- Video de la acción "Como una antorcha" (Espacios sonoros), de The Carrying Society, marzo-abril, 1995, Arteleku, San Sebastián.

- Video de la acción "Prospecciones Urbanas, s.a.", de The Carrying Society, 1995, Arteleku, San Sebastian.

- Reportaje "Vivir el sida", Programa Los Reporteros, Canal Sur, 6 de diciembre de 1992.