

400 pesetas. N.º 12

# Sur *Express*

## EL DESIERTO CRECE



MADRID HIP-HOP

SOPHIE CALLE

JAIME CHÁVARRI

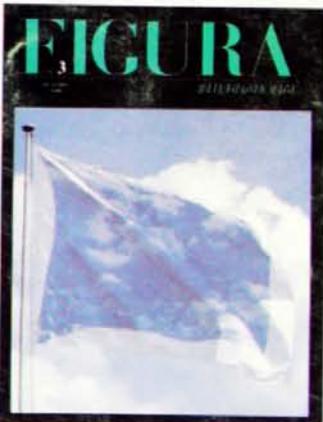
BRONX - SUR

GARY STEPHAN

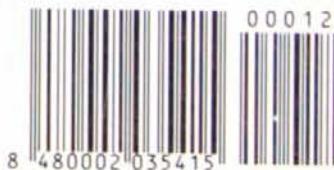
THOMAS DOLBY

14 DÍAS EN EL  
ACHILLE LAURO

CARLOS ALCOLEA



Último número  
de la revista de Arte  
«FIGURA»



# EDITAR EN UN SISTEMA DE ECOS POSITIVOS

## La edición de revistas de crítica artística contemporánea en la década de los ochenta del siglo XX en el Estado español, a través de los proyectos emblemáticos *Figura*, *Figura Internacional* y *Arena Internacional del Arte/International Art*

Carmen Ortiz y Miren Eraso  
Críticas de Arte

EDITING IN A SYSTEM OF POSITIVE ECHOES. EDITING JOURNALS ON CONTEMPORARY ART CRITICISM IN 1980s SPAIN: THREE EMBLEMATIC PROJECTS – FIGURA, FIGURA INTERNACIONAL AND ARENA INTERNACIONAL DEL ARTE/INTERNATIONAL ART

**ABSTRACT:** Starting with an analysis of the socio-political and artistic-cultural contexts within 1980s Spain, this work provides a critical study of the editorial projects that emerged during this period. This is contrasted with the editorial policies of the time on an international level, principally in Europe and the US. The research required extensive fieldwork based on direct contact with the different players involved in the publishing process and an analysis of the editorial projects during this period, including some important precedents. The study examines three cases in particular, namely the journals *Figura* (Seville, 1983-1986), *Figura Internacional*, *Sur Exprés* (Madrid, 1988) and *Arena Internacional del Arte* (Madrid, 1989), as paradigmatic examples of journal projects that operated as a touchstone between artists, critics and cultural agents and unified artistic output, editorial production and diffusion into one single showcase.

**KEYWORDS:** Editing, art criticism, art journal, cultural production

**RESUMEN:** A partir de un análisis del contexto socio-político y artístico-cultural del estado español en la década de los 80 del pasado siglo, se expone un estudio crítico de los proyectos editoriales que surgieron en ese momento histórico en España, contraponiéndolo con la situación de las políticas de la edición en la escena internacional, principalmente en Europa y Estados Unidos. Se ha realizado un amplio trabajo de campo que ha incluido el contacto directo con los distintos agentes involucrados en la actividad editorial, y el análisis de los proyectos editoriales generados en este marco temporal y algunos precedentes. Esta investigación toma los casos de las revistas *Figura* (Sevilla, 1983-1986), *Figura Internacional*, *Sur Exprés* (Madrid, 1988) y *Arena Internacional del Arte* (Madrid 1989) como ejemplos paradigmáticos de proyectos de revistas que tuvieron una función aglutinadora entre artistas, críticos y agentes culturales, uniendo en un mismo contenedor la producción artística, la producción editorial y la difusión.

**PALABRAS CLAVE:** Edición, crítica del arte, revista de arte, producción cultural



### Nota introductoria In memòriam

El caso de estudio que ahora se publica fue realizado entre mayo de 2004 y enero de 2005 en el contexto del proyecto Desacuerdos, fruto de una íntima, respetuosa y para mi intelectualmente rica y fértil colaboración, que mantuvimos con Miren Eraso desde finales de la década de los 90 del siglo pasado hasta su muerte. Relación que dio entre otros este trabajo, hasta hoy inédito, sobre el contexto editorial de las revistas de arte y específicamente de arte contemporáneo en los inicios de la etapa democrática del Estado español. El tiempo nos ayuda cuando nos permite recupera fracciones de la memoria, sensaciones y vivencias de una querida, recordada y añorada amiga.

## Introducción

Hace años que compartimos el interés por los proyectos editoriales. Esto nos ha llevado a desarrollar, además de nuestra labor vinculada a proyectos específicos de larga duración, una serie de trabajos (seminarios, talleres, conferencias...) en los que hemos analizado los parámetros de la evolución de este tipo de proyectos en un espacio difícil y pocas veces abordado desde la crítica o desde la enseñanza.

Cuando empezamos el presente trabajo vimos la posibilidad de estudiar desde el presente un pasado cercano. La metodología que decidimos emplear ha abordado distintas fuentes: una, la más subjetiva, ha sido la aportación de algunos de los protagonistas, editores y responsables de algunos de estos proyectos, trabajo de campo lento pero muy interesante que nos ha permitido ver y poder contrastar las distintas opiniones con la perspectiva que da el tiempo. Otra, de carácter objetivo, ha sido el vaciado de contenidos de las publicaciones, trabajo realizado en hemerotecas. Finalmente, también vimos la necesidad de contextualizar el momento histórico en el que se produjeron estos proyectos, a partir de los últimos trabajos críticos que han sido publicados.

Con este material y con la recuperación de antiguos trabajos empezamos a desarrollar un esquema, que seguidamente presentamos, para intentar demostrar una hipótesis que ha estado presente durante el desarrollo del estudio y que se basa en situar estos proyectos en un espacio inexistente, un no-sistema artístico que se produce más en la voluntad que en la realidad, en un sistema de ecos positivos, eufemismo que ha dado título al presente estudio. Y desde este punto de vista hemos abordado el carácter banal, efímero y poco trascendente de muchos de estos proyectos, ligados al momento de desmemoria que pactó implícita y explícitamente la sociedad española. Paralelamente también hubo proyectos en los que confluyeron voluntades analíticas y críticas pero tuvieron una vida efímera. También vimos la necesidad de estudiar cómo influye la fractura que hay entre la concepción y los valores de la modernidad y la postmodernidad en el espacio internacional de tradición democrática y en el contexto diferencial del Estado español. A partir de estos parámetros iniciamos el estudio.

Antes de pasar a la lectura del texto, queremos aprovechar para agradecer a las personas a las que solicitamos sus experiencias las facilidades que nos dieron y el tiempo que nos dedicaron; sin las opiniones de éstas, el trabajo no hubiera tenido el nivel de contraste que creemos haber conseguido.

## Entramado socio-político y cultural de una década de activismo y desmemoria

### Contexto nacional

Para poder hablar, un cuarto de siglo más tarde, de la primera etapa de la democracia en España, tenemos que tener en cuenta los estudios de los analistas que han situado en esta etapa muchos de los actuales problemas de nuestro entramado socio-político, económico, y también del cultural. La forma en que se dibujó el proceso de transición de la dictadura a la democracia en la década de los ochenta, que ya se había iniciado a lo largo de la etapa conocida en argot histórico como tardo franquista, iniciada en la década de los sesenta, estuvo influida por distintas causas. En muchas de ellas coinciden la mayoría de los analistas. Unas son de carácter económico y están relacionadas con la transformación que sufrió la estructura productiva, que potenció la industria y los servicios frente a la agricultura, estrategia que llevó a España a una tasa de crecimiento económico extraordinario<sup>1</sup>. Otros aspectos a tener en cuenta para analizar el momento histórico son: por una parte, el propio agotamiento del franquismo que, como comentaba el historiador Juan Pablo Fusi, sufría una evidente crisis de identidad desde el año 1968-69, y por otra, también comentado por el mismo autor, la tradición que vincula a España como país, pese a su marginalidad, al núcleo central de la cultura europea<sup>2</sup>.

Éstas son, entre otras, algunas de las causas en las que coinciden la mayoría de los estudiosos de la época, pero las opiniones tendrán menor consenso al tratar el papel que jugaron los protagonistas más destacados de este periodo (el rey Juan Carlos I, el partido político gubernamental creado desde el propio gobierno, la UCD, la figura del primer presidente de la nueva, estrenada y débil democracia, Adolfo Suárez, y muchos de los principales líderes políticos que trabajaron en la redacción de los principales textos democráticos: la Constitución, los Estatutos de la Comunidades Autónomas, etc.). Es más, algunos historiadores apuntan que éstas cuestiones son la causa de la situación actual, que se ha convenido en llamar, la segunda transición, momento de revisión de lo que significó para este país el frenético acceso a la modernidad que protagonizó el gobierno socialista a partir de las elecciones de 1982, recordemos, después del fracasado golpe de estado de febrero de 1981, y, por otra parte, momento en el que situamos este estudio.

Una de las críticas más duras que se están haciendo, reiteradamente, desde distintos espacios de opinión a las actuaciones del primer gobierno socialista es su asentamiento voluntario y consciente, casi premeditado, en la necesidad de la desmemoria colectiva. Desde este punto de vista, es interesante tener en cuenta los planteamientos del profesor Vicenç Navarro<sup>3</sup>, quien hace hincapié en que para que

<sup>1</sup> Tal como expresa Manuel Redreo San Román de la Universidad de Salamanca en su artículo *Análisis de los condicionamientos de la transición política en España*, ponencia presentada en el seminario «La transició a Catalunya i Espanya» actividad organizada por la Fundació Dr. Lluís Vila d'Abadal en enero de 1996, con la colaboración del Departament d'Història Moderna i Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona y publicado en enero de 1997, en el que plantea: «Entre los años 1961 y 1974, España conoció una tasa media de crecimiento en torno al 7%, un crecimiento tan alto que solo fue superado por Japón en ese momento, e históricamente en muy pocas etapas» p.22. Argumento que comparte con otro de los ponentes del seminario, el profesor de la Universidad Complutense de Madrid Juan Pablo Fusi.

<sup>2</sup> Ver p. 37 de la obra citada en el artículo de Juan Pablo Fusi «El proceso de Transición».

<sup>3</sup> Estas y otras opiniones son analizadas en el libro de Vicenç Navarro *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país*, XXX Premio Anagrama de Ensayo. Colección Argumentos. Barcelona: Anagrama, 2002. Se analiza el estado del bienestar en nuestro país mostrando las insuficiencias, y, lo más interesante, analizando las causas.

se complete el ciclo de la transición de la democracia española se necesita una reconciliación que rompa con el olvido histórico que han sufrido el espacio social y el del conocimiento. Para ello cree necesario el reconocimiento y la corrección de los errores que, afirma, fueron mucho mayores entre los vencedores que entre los vencidos. Vicenç Navarro cree que la situación actual es consecuencia del dominio de la derecha en el proceso de la transición española (según Navarro, erróneamente definido como modélico), también causante del conservadurismo de las políticas culturales y mediáticas de nuestro país (fenómeno estudiado por observadores extranjeros). En este sentido, el espacio mediático, que entendemos como lugar generador de opinión y crítico, sufre las consecuencias de este conservadurismo, expresado en términos generales por el profesor Vicenç Navarro. Este conservadurismo, que afecta la situación actual, se viene arrastrando desde los años ochenta, años en los que el espacio de opinión pública y, en concreto, el de los medios de comunicación se desarrolló en un clima de escritura excesivamente cerrado y ligado al poder, situación que no ha variado ostensiblemente, y que influye en todas las manifestaciones de la crítica artística del momento. Sobre este momento nos comentaba Kewin Power<sup>4</sup> que, de hecho, se utilizó el arte como proyección de la imagen del Estado, intervención que tiene un lado positivo, el de llevar el arte español al contexto internacional, pero también uno negativo, la escasa legitimidad del arte español, carente de un sistema museológico estructurado, de un sistema crítico sólido, y de un sistema de galerías profesionalizado.

Con un panorama como el descrito, nos preguntamos: ¿Cómo se podía estar en primera línea? En muchas ocasiones a través de la complicidad de la prensa con el Estado. Por otro lado, en los ochenta, muchas de las funciones de los órganos de difusión y formación iban con bastante retraso. Como ejemplo, el que en muchas de la facultades españolas de Bellas Artes y H<sup>a</sup> del Arte los temarios no llegaron ni a los años setenta. Cabe mencionar los esfuerzos individuales de muchos profesores/as por incluir en sus aulas la información que disponían del contexto nacional y del internacional, recordemos a Imma Julián en la Universidad de Barcelona, o a Teresa Camps en la Universidad Autónoma de Barcelona, entre otros muchos. Ante este panorama creemos que la pregunta que cabe formularse es: ¿De dónde habría de venir la generación preparada críticamente para poder escribir, articular un discurso propio, y crear la masa crítica a la que se quisieron dirigir los proyectos editoriales que estamos estudiando?

Este espacio sociopolítico y cultural que acabamos de describir, tuvo un contrapunto importante: el consenso tácito entre los dirigentes políticos de crear un estado de ánimo en las personas en un contexto de ecos positivos. Ecos positivos que a nivel político y cultural se tradujeron en la aceptación, sin condiciones, de olvidar el pasado y mirar solo el futuro. Un olvido acrítico, de desmemoria (en cierta manera y para algunos, estos aspectos descritos se confundieron con la condición post-moderna que empezaba a debatirse en círculos europeos). Este hecho, analizado desde el imaginario colectivo, sumió a muchos de los protagonistas del momento en una situación de desencanto, y a las generaciones posteriores, que nacieron después del franquismo, a desconocer totalmente su pasado histórico y como consecuencia a tener dificultades en la creación de su identidad. Estas realidades se tradujeron en lo cultural como la cultura del simulacro y de la banalización, deu-

---

<sup>4</sup> Entrevista a Kewin Power, realizada por Miren Eraso y Carme Ortiz el 12 de julio de 2004 en Madrid. Material inédito.

doras en todo momento y en muchas disciplinas de situaciones exógenas a ellas mismas (modas) que solían aparecer con demasiada insistencia. En general, fueron más estilísticas que identitarias.

### Contexto internacional

Al proyectar la mirada al escenario internacional nos encontramos con un guión sustancialmente diferente, que sin duda influirá en la acelerada voluntad de modernización («europeísmo») que embargó a la sociedad española y a sus gobernantes en la década de los ochenta. Si ningún ánimo de ser exhaustivas, en este apartado queremos recordar algunos de los principales acontecimientos que marcaron la década de los ochenta en diferentes ámbitos. Este fue un momento marcado por la polémica, calificada como «el gran debate filosófico de los años 80», entre los partidarios de encarar el presente en términos postmodernos, y los que preferían hacerlo en términos de modernidad en construcción<sup>5</sup>. También será la década en la que se manifestarán los cambios que dejarán dibujado el nuevo entorno geopolítico: el mundo dejará de estar dividido en dos bloques<sup>6</sup>, hecho que tendrá diferentes consecuencias. Por un lado, se observan los primeros síntomas de la quiebra de la sociedad del bienestar tal y como se había dibujado en la concepción de un modelo de Estado soberano en los inicios del siglo XX, re-dibujado tras la crisis del humanismo después de la segunda guerra mundial. Esta crisis tendrá como consecuencia en Europa la reafirmación del creciente movimiento denominado *neoon*<sup>7</sup>, que responderá a diferentes formas neoconservadoras procedentes de las reflexiones de grupos y teóricos de Estados Unidos. Por otra parte, se da una proliferación de movimientos al margen del sistema oficial, algunas para confrontarse directamente con el sistema (movimiento antiglobalización) y otras para trabajar al margen de este (proliferación de las ONG) en proyectos de ayuda internacional al tercer y cuarto mundo.

También será a lo largo de la década de los ochenta cuando el sistema artístico internacional tenga también un momento de involución. Una de las principales manifestaciones fue la Documenta 7, celebrada a principios de la década (1982) en la ciudad alemana de Kassel<sup>8</sup>. Una Documenta que no tendrá en cuenta el camino recorrido por las anteriores ediciones: la evolución y el papel social del trabajo artístico que las dos Documentas anteriores, planteadas como exposiciones-concep-

<sup>5</sup> Fue en otoño de 1979 cuando apareció la obra del filósofo Jean François Lyotard *La condición postmoderna. Un informe sobre el saber*. Libro que ha quedado asociado a la polémica que desencadenó y que tuvo como protagonistas iniciales a los pensadores Lyotard y Habermas.

<sup>6</sup> Después de oír tímidamente lo que estaba sucediendo en los países del otro lado del telón de acero con las reformas (la Glasnot y la Perestroika) promovidas por el entonces presidente de la antigua URSS, Mihail Gorbachov. El proceso tuvo un punto de inflexión el 9 de noviembre de 1989 con la caída del muro en Berlín.

<sup>7</sup> A finales de la década de los ochenta los profesores Ágnes Héller y Ferenc Fehér publicaron su ensayo *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, publicado en el Estado español por Paidós en 1989 dentro de su colección Ideas. Ensayo exhaustivo en el que reflexionan sobre la condición de la modernidad y la postmodernidad, en sus distintas acepciones y posiciones de muchos de los protagonistas de los debates que tuvieron lugar durante la década de los ochenta, se encuentran preguntas como: «¿Es la condición postmoderna tan apolítica como sugiere Marshall Berman, o tienen los postmodernos una política neoconservadora?» a las que intentan aportar reflexiones a partir de distintos puntos de vista.

<sup>8</sup> El equipo que diseñó y puso rostro a la Documenta 7, planes, elección y ejecución estaba formado, bajo la dirección de Rudi Fuchs, por Germano Celant (uno de los directores de la revista *Art Forum*, la crítica francesa Coosje van Bruggen, el director del museo de Berna, Johannes Gavnhang y Gerard Storck.

to, supieron recoger. Será una convocatoria donde convivirán tendencias y generaciones<sup>9</sup>, donde se consagrará el regreso triunfal de la pintura y sus valores áureos<sup>10</sup>. Algunos vieron en ello el resurgimiento de la supremacía de los europeos frente al escenario norteamericano<sup>11</sup>. Otra línea de actuación de Rudy Fuchs, director de Documenta 7, fue la reinención del museo<sup>12</sup>: Redibujar su papel de santuario estético en un nuevo sistema del arte, que parecía dibujado al servicio de determinados intereses comerciales. Quizá sea este el aspecto que tenga mayor impacto en el contexto del Estado español, en este sentido, solo cabe enunciar la gran cantidad de infraestructuras dedicadas al arte repartidas por la geografía española, diseminación que se planteó a lo largo de la década de los ochenta, se inició a finales de la década y se llevó a cabo durante la década de los noventa. Otro aspecto a tratar sería el papel que estos museos juegan en el contexto territorial y en el tejido local, y en su participación en el sistema artístico en aquellos momentos casi inexistente.

La descripción de los ejes de la Documenta 7 plantea los aspectos que marcarán la década en lo que al sistema artístico occidental se refiere: el arte contemporáneo se volverá a situar en Europa como un valor de mercado seguro, gracias a los múltiples valores adquiridos que le dio Documenta y que la crítica del momento aceptó. Ello influirá en la creación de un coleccionismo privado sólido, en el ámbito anglosajón y centroeuropeo, y uno público en el francés. Aspectos que sin duda influirán en la conservación y mejora del papel de los proyectos editoriales, algunos de trayectoria consolidada (*Flash Art*, *Artforum*...), y otros de nueva creación.

Pero en el Estado español no se vivirá la situación que acabamos de describir como un proceso de transformación en el que fueron cuestionados unos valores de la modernidad y otros fueron recuperados, tal y como se vivió en el resto de Europa y en Estados Unidos. En España el déficit provocado por cuarenta años de gobierno autárquico se manifestó en muchos campos y en muchas disciplinas y, evidentemente, uno de ellos será el del sistema de divulgación del arte contemporáneo, más concretamente, el de su sistema de visibilidad: los proyectos editoriales, que como veremos en el próximo apartado fueron abundantes, la mayoría efímeros pero casi todos participaron del sistema de ecos positivos que impregnó al arte contemporáneo español de la década de los ochenta.

%

<sup>9</sup> Así lo valoró Simón Marchán Fiz «Entre los atractivos de la última Documenta 7 (1982) no era el menor comprobar cómo la diseminación del momento articulaba una especie de espacio estético intermedio, imaginario, que se generaba de una confrontación de los artistas más vitales de la pasada década con los valores pictóricos emergentes.

En esta puesta en escena común de las diferencias coexistían antiguos minimalistas, accionistas, artistas del "land art" y conceptualistas o la plana mayor del "arte povera" con constructivistas marginales, puritanos abstractos o informalistas, junto con los "nuevos salvajes" de la pintura europea.» Cita recogida en Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte concepto. Epilogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Col. Arte y estética. Madrid: Akal. p.321.

<sup>10</sup> Así lo expresa Rudi Fuchs «la salvación, la pintura preserva la libertad del pensamiento del cual es la expresión triunfante. El pintor es un ángel guardián con una paleta a través de la cual bendice el mundo; quizás el pintor es el amado de los dioses(...)». Citado en Godoy, L. (2002) *Documenta de Kassel. Medio siglo de Arte Contemporáneo*. Col. Formes Plàstiques. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. p. 143.

<sup>11</sup> Pierre Restany lo plantea así en un artículo sobre este tema «el sagrado imperio romano-germánico de la pintura ha encontrado el camino dorado de un neo, post expresionismo europeo bajo la guía de Rudi Fuchs y Celant, dando por finalizado el complejo postbélico de la inferioridad artística europea con relación a los EE.UU. El actual Eje Genova-Eindhoven actúa como el instrumento operativo de un nuevo contra-poder: los 80' parecen haber sido los años en los cuales los dos duos de la camorra de la pintura -Fuchs-Celant, Szeeman\_Bonito Oliva- Han saldado sus cuentas». Pierre Restany. En *Flash Art*, nº 109, 1982, p.42. Citado en Godoy, L. Op. Cit. p.143.

<sup>12</sup> Harald Kimpler lo plantea en estos términos «se instalará cómodamente la ideología museo burguesa (...) Sentido y meta de la práctica artística y de la mediación será, para la Documenta 7, el museo». Kimpler, H. (1997). *Documenta. Mitos und Wirklichkeit*. DuMont Buchverlag. Colonia. p.351. Citado en Lupe Godoy, Op. Cit.p.145.

## Actividad y/o activismo editorial

De la misma manera que el contexto sociocultural fue determinante en los avatares de la evolución de todas estas publicaciones, no lo fueron menos los agentes que las gestaron, promovieron o cerraron. Debido a la variedad de sus intenciones, a los diferentes idearios que los animan, y a su dispar capacidad económica, estos agentes (algunos de ellos de carácter privado, otros *amateur* y voluntarista, otras veces vinculados a instituciones públicas como museos, diputaciones, ayuntamientos, empresas privadas, grupos editoriales, etc.) añaden al tema, un mayor grado de complejidad.

A todo esto le deberemos sumar la inevitable influencia del contexto autonómico en el que se desarrollaron muchas de estas publicaciones. Los marcos territoriales (las nuevas relaciones de centro y periferia) han tenido, en muchos casos, una influencia fundamental que no podemos obviar en modo alguno.

Intentaremos ahora hacer un ejercicio breve de síntesis para situar, inicialmente, los proyectos editoriales de la época, para más tarde, profundizar en algunos de ellos. Destacaremos las principales actitudes y voluntades que creemos han marcado el panorama de la publicación de revistas de arte contemporáneo en el Estado español en las últimas décadas del siglo XX, creadas tanto desde la iniciativa pública como desde la privada, desde posturas independientes de carácter *amateur* y voluntarista, o promovidas por industrias editoriales, como los proyectos ligados a centros de producción de actividades artísticas.

Con el fin de tener una visión rápida y gráfica del momento cronológico en el que aparecieron estos proyectos editoriales elaboramos un mapa donde se ve de forma clara cómo el momento de máxima eclosión se produce en los últimos años de la década de los ochenta y los primeros años de la década de los noventa, momento en el que, como hemos explicado en el apartado anterior, se inicia la construcción de infraestructuras dedicadas al arte contemporáneo que coincide, a su vez, con un momento situacional de euforia general en el mundo de la cultura y en particular en el del arte contemporáneo en el Estado español.

### La iniciativa pública

Dentro del ámbito de las iniciativas públicas y semipúblicas hemos seleccionado una serie de proyectos que nos parecen significativos para visualizar el momento cultural, y las funciones y los idearios que marcaron el espacio editorial en aquellas décadas.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) optó por una publicación que divulgara su programación, tal y como lo recoge la primera editorial de la revista *RS* en 1989: «El equipo de periodistas que hemos aceptado el reto de sacar adelante *RS* (una de las primeras publicaciones de divulgación que, dicho sea de paso, edita un museo de arte contemporáneo) deseáramos que, con el paso del tiempo, se pudiera relacionar de este modo emblemático la revista y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Revista *RS* (1989-1991), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

El Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), por su parte, con la revista *Kalias* creada también en 1989, tiene la voluntad, de fomentar la investigación tal y como lo señala su primera editorial: «como publicación de teoría e historiografía del arte con el propósito de ofrecer un espacio a los trabajos de investigación especializada, españoles y extranjeros e incidir en la polémica metodológica en torno a los supuestos generales de la historia del arte, sus modelos de argumentación e interpretación en una perspectiva actual, el examen crítico de la tradición de la modernidad artística a través de sus diferentes tentativas históricas de legitimación e institucionalización»<sup>14</sup>.

Un año más tarde el Centro Atlántico de Arte Contemporáneo (CAAM), coincidiendo con su inauguración, edita la revista *Atlántica* que destacará por su larga vida, al contrario del resto de las revistas ligadas a instituciones museales que tuvieron una vida efímera ésta ha llegado hasta nuestros días. *Atlántica* surge con la idea de difundir y promocionar los objetivos del Centro, y aunque en un primer momento estuvo estrechamente ligada al equipo y al programa de actividades del Centro, desde la incorporación a la dirección de Antonio Zaya el contenido se espesa y se presentan números monográficos de gran interés en los que se incluyen colaboraciones visuales de artistas. La revista adquiere una proyección internacional y pasa a editarse en bilingüe (castellano-inglés).

Divulgar, difundir, investigar y promocionar son los objetivos diferenciados que cada una de las anteriores revistas considera en su ideario inicial. Aunque podemos decir que estas características son genéricas y como tales solo nos ayudan a la clasificación, sí nos dan pistas de la línea que han seguido y de los parámetros con los que las podemos evaluar.

Los avatares que vive la cultura y como tal las publicaciones hacen que éstas estén muchas veces condicionadas por la politización de la cultura, en mayor medida las que tienen una dependencia directa de la financiación pública. Kim Bradley en un extenso artículo publicado en *Art in America* en febrero de 1996 titulado «El gran experimento socialista»<sup>15</sup> decía que las instituciones tuvieron problemas para consolidarse debido a los continuos cambios en las decisiones políticas (se refería principalmente al Reina Sofía) y estos también influyeron en las revistas y especialmente en las revistas de museos.

Otro buen ejemplo de lo que acabamos de plantear fue la experiencia de la revista *Àrtics*, que en su génesis fue planteada por su impulsor, el poeta y escritor Vicenç Altaió, como un proyecto cerrado de ensayo artístico, «[...] És un espai per a creadors, artistes i escriptors. Altaió remarca que a *Àrtics* parlen els creatius. No és una plataforma per a crítics ni tendències (...) sinó per als artistes, dels quals inclou treballs fets expressament o triats.(...)»<sup>16</sup>. Este proyecto fue aceptado y financiado por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya y se publicó desde 1986 hasta 1990. Con diferencias sustanciales al ejemplo anterior en lo que se refiere al

14 Revista *Kalias* (1989-1994), Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.

15 Revista *Art in America* nº 2, New York, February 1996

16 Fragmento extraído del artículo «ARTICS. Trimestral multilingüe de les arts i de les ics. Barcelona, 1985-1990» que realizó Teresa Grandas. Fruto de la conversación que la autora mantuvo con Vicenç Altaió en mayo 2002. Publicado dentro del monográfico «Pensar la edició», en la revista *Papers d'Art* nº 82-83, 2002, p.42.

contendido, pero con similitudes en cuanto a su financiación, se publicó de 1984 a 1989 *Información Cultural*, revista-boletín editada por el Ministerio de Cultura de carácter gratuito, que tenía como finalidad dar el máximo de información puntual.

Hay dos proyectos que han llegado hasta nuestros días desde ámbitos territoriales periféricos y ambos desde la iniciativa pública. En el País Vasco e impulsada por la Diputación Foral de Gipuzkoa, la revista *Zehar*, que a lo largo de su existencia, salió en 1989 y en estos momentos se continua publicando, ha sido la voz de Arteleku, centro de arte contemporáneo, situado en la ciudad de San Sebastián. Arteleku ha tenido la capacidad de transformar sus objetivos iniciales y ha sabido adaptarse a los cambios de la sociedad y la cultura contemporánea. *Zehar* también se ha ido transformado: inicialmente cumplió un importante papel de información y divulgación de las actividades del Centro pero ha pasado a ser progresivamente un espacio de opinión, de reflexión, y de debate. El primer número de la revista salió en noviembre de 1989, en el saludo editorial se presentaban las propuestas de trabajo de la publicación: «La aparición de este primer número de *Zehar*, Boletín de Arteleku, nace con el deseo de ser una revista de creación e información artística. *Zehar* se apoya en su clara denominación transitiva —a través de— para definir el propósito de ser ágil intermediario entre el lugar para la creación que es Arteleku y una sociedad cada vez más atenta al desarrollo del arte contemporáneo»<sup>17</sup>. El otro proyecto lo encontramos en Catalunya, impulsada y financiada por el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Lleida surgió una iniciativa editorial con voluntad plural, que aglutinó en su título de cabecera *Transversal* la voluntad de circular transversalmente por la cultural contemporánea catalana. Esta es una publicación de carácter trimestral que sale periódicamente desde 1996.

99

### La iniciativa privada

Muchas iniciativas privadas animadas por lo que parecía un buen momento cultural también se aventuraron en la publicación de revistas, tal es el caso de *Cruce*, creada por la asociación que lleva el mismo nombre, que publicó tres números de 1994 a 1996; de *El Guía. Mensual de la cultura visual* editada en Barcelona que publicó de 1990 a 1994; o de *De Calor*, revista trimestral de crítica cultural que se publicó de 1993 a 1994, editada también en Barcelona, que publicaba con desenfado artículos políticamente comprometidos. En Cáceres se dio una experiencia insólita: la revista *Sub Rosa*, impulsada por un filántropo restaurador, que en aquellos momentos sacó tres números de reflexión sobre aquel momento artístico.

En el ámbito de la iniciativa privada el proyecto más duradero ha sido el de la revista *Lápiz*, revista mensual de arte editada en Madrid que se creó en 1982 y que sigue publicándose hoy en día. Esta publicación recoge artículos de opinión relacionados con el programa de exposiciones del Estado español. Durante años ha sido la revista más estimada por las personas del sector. Las editoriales han ido tratando los temas más de actualidad sin reparos disidentes aunque durante los últimos años los textos se han reducido y han pasado a tener un carácter más informativo que de opinión.

También *El paseante* creada por Jacobo F.J. Stuart en 1985 y editada en Madrid destacó por ser la revista de cultural visualmente más lujosa y porque sacó varios

<sup>17</sup> Revista *Zehar* n° 1, 1989, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa.

números de interesante contenido, pero a partir de 1991 se hace muy irregular y en 1996, tras 3 años sin ser publicada, sale con un monográfico sobre el cuerpo.

En este apartado cabe citar otra experiencia que ha llegado hasta nuestros días, la de la revista *Papers d'Art*, editada en la ciudad de Girona. Desde sus inicios ha estado ligada a la Fundación Espais, Centro de Arte Contemporáneo, fundación de iniciativa privada que abrió sus puertas en marzo de 1987, momento en que salió el primer número de la revista. La primera etapa tenía como objetivo divulgar las actividades del centro a la par que trabajar desde la interdisciplinariedad. Voluntades que se resumían en una de las primeras editoriales con estas palabras: «...estos *Papers d'art* intentan aglutinar, en la medida de lo posible, un marco de opciones culturales contemporáneas (música, danza, teatro, diseño, imagen, pintura, escultura...) y de opiniones diversas»<sup>18</sup>. Siempre vinculada y financiada por la Fundación Espais, se ha transformado de un proyecto que tuvo como objetivo informar y divulgar, a un proyecto editorial vinculado a su contexto, con un espacio de opinión y reflexión amplio.

### Algunos ejemplos del espacio universitario

Entre las revistas ligadas al ámbito Universitario de este periodo destacamos *D'art* de Barcelona, *Arte, Individuo y Sociedad* de Madrid y *Astrágalo* de Alcalá de Henares; éstas se han mantenido al margen de los cambios y desequilibrios que venimos describiendo y se han centrado en el fomento de la investigación, manteniéndose alejadas, en la mayoría de los casos, de las guerras de poder, y de la necesidad de abordar temas de actualidad. Pero alrededor de la Universidad también han surgido revistas de gran interés como *Sin Título* que de 1994 a 1998 sacó cinco números, con trabajos interesantes como la recopilación de textos y entrevistas de Mike Kelly, o *FE*, revista editada por estudiantes de la Universidad Politécnica de Valencia, que recibe ayuda económica de la institución pero que mantiene un espíritu independiente.

En este apartado cabe recordar la revista *Creación* que estaba localizada en el proyecto del Instituto de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid. Salieron nueve números desde 1990 hasta 1993, fecha de su desaparición. Fernando Castro Flórez, miembro de su consejo de redacción, la definía con las siguientes palabras: «(...) Frente a la falta de ideología explícita del postmodernismo precario de la movida madrileña, por ejemplo, *Creación* tenía todo el aspecto de una trinchera para la resistencia poética, desde la que propiamente pudieran surgir ideas que siendo combativas no tuvieran nada de panfletario o literalista.(...)»<sup>19</sup>. También cabe destacar en este contexto algunas iniciativas impulsadas por las Escuelas de Arte, éste es el caso de *Látex* que se editó desde la Escuela de Arte de Lleida, a lo largo del año 1991 publicó con irregularidad varios números con la voluntad de incidir en un contexto cerrado como era la Lleida de aquellos momentos.

### El espacio amateur

Como hemos podido comprobar con los ejemplos escogidos, algunos de los proyectos iniciados en los años ochenta desaparecen, otros sin embargo se conso-

<sup>18</sup> Voluntad expresada en la Editorial de la revista *Papers d'Art* Julio-Septiembre 1987, n<sup>o</sup>4

<sup>19</sup> Fragmento extraído de la entrevista «Entrevista a Fernando Castro Flórez. Revista *Creación*», realizada por Magdala Perpinyà. Publicada dentro del monográfico «Pensar la edición». Op.Cit.p.51.

lidan; durante los años noventa aparecen propuestas más sesgadas, que hacen hincapié en reivindicar determinadas prácticas artísticas o ideológicas y se convierten en portavoces de diferentes sectores del mismo colectivo. Éste es el caso de la revista-fanzine *Ars video* (Rentería, Gipuzkoa) que sacó 17 números de 1989 a 1994. Revista muy ligada a la difusión del vídeo como soporte creativo y muy atenta a la programación de festivales, certámenes y becas. Pasa de ser un fanzine informativo y documental a una revista subvencionada por la Diputación Foral de Gipuzkoa. O el fanzine feminista *Erreakzioa/Reacción* (Bilbao) publicado por la Asociación Erreakzioa/Reacción. Esta publicación, nacida en 1995, hasta ahora ha sacado siete números, en diferentes formatos, con textos de crítica feminista y colaboraciones de artistas. En esta misma línea estaría *L'Avioneta*, publicación que surgió en Barcelona en junio de 1987, de carácter independiente, con marcado carácter interdisciplinar; producida por voluntad del grupo de artistas que la hizo posible, tuvo como director el poeta Carles Hac Mor y como editor a Albert Ferrer.

Por lo general todas son iniciativas privadas, creadas con pocos recursos pero con mucho entusiasmo. Posteriormente han conseguido algunas ayudas de la administración pública. En ellas destaca la actitud por desestabilizar el consenso, una marcada vocación crítica, y un serio compromiso con la comunidad artística. Estas iniciativas son un ejemplo de la necesidad de ampliar y pluralizar los discursos y de acotar segmentos de interés sin dejar de relacionarlos con el panorama internacional. En definitiva, enriquecen el panorama al tiempo que segmentan el público-lector.

Uno de los proyectos de mediados de los noventa más significativos por su peso intelectual fue *Acción paralela: Ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, creada en 1995 cuyo último número salió en 2002. Publicación semestral dirigida por José Luis Brea junto a un amplio consejo editorial. Revista ligada al pensamiento que cogió como modelo (incluso el diseño se asemeja) la prestigiosa revista americana *October*. La revista se financió con publicidad, suscripciones y ayudas de entidades públicas, aspecto que le dio independencia intelectual. También supo acoger a algunas de las personas que habían pasado por diferentes proyectos de revistas y que se habían formado en esa andadura. Es la única revista que dio paso a un proyecto electrónico, pionero en aquel momento en España, que hoy ya ha desaparecido.

### **De lo público a lo privado, de lo *amateur* a lo profesional**

Si pensáramos en los objetivos genéricos de una publicación periódica amontoaríamos infinitivos tales como: informar, comunicar, divulgar, intercambiar, promocionar, criticar, crear, inventar pero nos estaríamos olvidando del objetivo más importante con el que se trabajó desde los años ochenta hasta principios de los noventa en aras de esta mencionada modernidad: internacionalizar, una forma clara de crear contexto desde una perspectiva globalizadora. La apremiante necesidad por crear contexto llevó a que los proyectos editoriales (algunos más marcadamente que otros) a establecer la necesidad de internacionalizar el panorama del arte español introduciendo continuas referencias de artistas extranjeros, y/o como en el caso de la revista *Figura*, creada en 1983, que relacionó lo nacional con lo internacional a través de colaboradores españoles en ese momento en el extranjero. También la revista *Arena Internacional del arte = International Art* realizó un intento de acoger el arte español y el internacional desde una visión crítica y contrastada, sin hacer ninguna concesión a las instituciones ni a los poderes establecidos, y supo

contextualizar el arte español en el panorama internacional sin dejar de enfrentarse al aquí y ahora.

Otras revistas quisieron acoger un público más amplio para lo que fomentaron la creatividad pluridisciplinar, como es el caso de la revista *Balcón Internacional* dirigida en sus inicios, allá por 1989, por Antonio Zaya y que se publicará hasta 1992. La revista presentaba trabajos de artes plásticas y poesía. Este modelo todavía lo encontramos a finales de los noventa en revistas de ámbito internacional como *Zing magazine* o *Grand Street*.

El escenario que acabamos de describir tiene inicialmente un momento que lo podemos describir utilizando el eufemismo de la euforia que progresivamente se irá transformando en entusiasmo. En otros términos observamos una voluntad clara de editar, pero quizá en muchos de los proyectos prevaleció la voluntad de estar antes que de ser. Actitud que se tradujo en una voluntad más activista que profesional y que como consecuencia produjo, como hemos podido comprobar, un importante número de proyectos editoriales que a pesar de los esfuerzos realizados no pudieron ayudar a crear un sistema artístico con una importante masa crítica. Mar Villaespesa lo expresaba de la siguiente manera: «[...] Uno de los lugares comunes de las publicaciones de arte y cultura en nuestro país ha sido, precisamente, la precariedad que si ha dado lugar a proyectos de interés, no ha posibilitado, en la mayoría de los casos que perduraran (...)»<sup>20</sup>.

El panorama que acabamos de describir nos descubre las dificultades que tuvieron los proyectos editoriales españoles, que como hemos planteado en el primer apartado, trabajaron en un contexto desestructurado, con una importante fractura entre sus diferentes agentes. Esta situación no se asemeja a aquella de la que Martha Rosler hablara en su artículo publicado en *Exposure* número 17, en la primavera de 1979, donde citaba la edición de revistas en Estados Unidos, en este caso en un contexto más articulado: «[...] Las revistas de arte –se trata de revistas comerciales–, un espacio fundamental para el discurso artístico, han desempeñado el papel, absolutamente vital, de unificar la información. (...) A principios de los setenta, la gran atención que la renombrada revista *Artforum* prestó a la fotografía, forjó un poderoso eslabón de la cadena al vincular la fotografía al mundo del arte...»<sup>21</sup> Este no fue el caso del panorama español que, como hemos descrito, tuvo un escenario lleno de activismo editorial con muchos, diferentes pero efímeros proyectos, que trabajaron con dificultades pero no llegaron a alcanzar la ansiada normalidad editorial que pretende todo sistema artístico estructurado.

<sup>20</sup> Fragmento extraído de la entrevista realizada por Carme Ortiz a Mar Villaespesa, «Apuntes sobre dos proyectos editoriales: las revistas *Figura* y *Arena Internacional*». Publicada dentro del monográfico «Pensar la edición» Op.Cit.p.49

<sup>21</sup> Artículo publicado en «Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación» Wallis, B. (ed.) (2001). Madrid: Akal / Arte Contemporáneo. p.324.

## Ejemplos de una década

«Las revistas de arte juegan un papel crucial en la distribución del arte: ellas son el lugar donde encontramos información sobre él, lo vemos representado, encontramos opiniones, somos informados de lo que podemos visitar o de lo que podemos prescindir y, lo que es más importante, desarrollan un sentido de contemporaneidad». Con estas palabras abría Lisa Le Feuvre el artículo que dedicó (*Art Monthly* # 278, London Jul-Aug 04) a la paradigmática revista de los años setenta *Avalanche*. De manera concisa y sintética resume la función de las revistas, y destaca su principal característica, la de desarrollar una labor en el presente; en esto radica el potencial de la edición de revistas, pero también su complejidad. Éste será el punto de partida para el estudio de los proyectos editoriales *Figura*, *Figura Internacional* y *Arena Internacional del Arte/International Art* (en adelante *Arena*). Abordaremos estos proyectos desde una perspectiva de presente, en su doble vertiente, la de su presente editorial (hoy pasado) y la de aquel en relación con el actual. Estos proyectos son, a nuestro entender, testigos imprescindibles de lo que sucedió en la segunda mitad de los años ochenta en el Estado español; como hemos podido comprobar, momento de gran eclosión editorial, es más, fueron espacios aglutinantes, en los que se juntaron artistas y críticos, que supieron establecer puentes entre la producción artística, la producción editorial, y su difusión.

Como hemos visto anteriormente, el arte contemporáneo de la década de los ochenta se convirtió en valor mercantil y en marca de modernidad. Este hecho tuvo en el Estado español unas consecuencias específicas que determinaron las relaciones sociales, culturales y mercantiles del sistema del arte. Uno de los rasgos más importante fue el de la inflación del precio de las obras, que traerá como consecuencia el sobredimensionado de la producción artística. Algunos textos del momento supieron verlo y analizarlo. Uno de los más acertados fue «Síndrome de mayoría absoluta», firmado por Mar Villaespesa y publicado en el número 0 de la revista *Arena* en enero de 1989, destacaremos un párrafo significativo: «Realmente el arte de la época de Franco ha tenido graves problemas de contexto; el arte de la década de los ochenta sigue teniendo este problema, aunque empieza a paliarse debido al crecimiento del espacio cultural (comienzo de una circulación regular de exposiciones internacionales en galerías e instituciones, al mismo tiempo que empieza a viajar de modo regular el arte español fuera del país: consolidación de Arco, actividades de entidades públicas y privadas, como el Centro Reina Sofía o la Caixa; creación de talleres de Arte, como los del Círculo de Bellas Artes...). El paisaje de los ochenta (movida postvanguardista, nueva escultura, figuración sevillana...), además de no ser diferenciado por su significación, ha sido, desafortunadamente revalorizado más que por la pertinencia de la obra por su calidad de representantes o embajadores de la euforia democrática española dentro y fuera de nuestro territorio».

Como reflejan estas palabras, en aquellos momentos, la internacionalización del arte español era una necesidad urgente, y en este empeño se embarcaron las instituciones públicas, en un intento de homologar el arte español al internacional. Pero, cómo se llevo a cabo esta internacionalización fue un aspecto de puntualización de voces críticas dentro y fuera del contexto español. Recordemos el citado artículo de Mar Villaespesa en el que, entre otras puntualizaciones, advertía «(...) O dicho de otro modo, tenemos que ser conscientes del desfase de la situación cultural española para saber a qué paso afrontarlo: Mientras que aquí exigimos museos, otros los cuestionan (...)». Y también en el citado artículo de Kim Brad-

ley<sup>22</sup>, en relación a los avatares que sufrió el contexto artístico español, publicado una década más tarde en *Art in America* (Febrero de 1996), donde, recordemos, planteaba que uno de los problemas que tuvieron las instituciones para consolidarse fue debido a los continuos cambios en las decisiones políticas (se refería principalmente al Reina Sofía), y a que estos también influyeron en las revistas, especialmente en las revistas de museos de las que solo ha sobrevivido, y ha seguido saliendo con una periodicidad regular la revista *Atlántica*. La interferencia de la política en los proyectos culturales, característica de aquella década, hoy sigue siendo una realidad.

Dos de las características significativas y propias de la mayoría de las revistas que se publicaron en el periodo del presente estudio son, por un lado, la precariedad de su existencia, y por otro, su corta vida. Constatamos que muchos de los títulos de revistas que sonaron fuerte en los años ochenta, hoy solo ocupan estantes de biblioteca, en el mejor de los casos, en otros, ni eso, como en el de la revista *Figura* que solo puede encontrarse, la colección completa, en la Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y en la Biblioteca del Museo Centro de Arte Reina Sofía, circunstancia ésta que dificulta el acceso a la investigación. Si comparamos la vida de las revistas españolas de los ochenta con la de sus coetáneas extranjeras observaremos que mientras las primeras dejaron de existir hace tiempo, las segundas continúan editándose. Si miramos el mapa editorial de los años ochenta y noventa, observaremos que la única revista de carácter comercial que ha sobrevivido dos décadas es *Lápiz*, que surgió en 1982 y que hoy en día sigue en los kioscos, en este sentido, también son destacables por su longevidad las trayectorias de *Papers d'Art* y *Zehar*, a las que ya hemos dedicado un apartado, que nacieron en 1987 y 1989 respectivamente, y la de las revistas universitarias, que resguardadas en su espacio académico no han sufrido los avatares propios del sector.

Por último, podemos decir que la vida artística de aquel momento estuvo condicionada por tres circunstancias: la primera, el fuerte intervencionismo institucional en el diseño de la política cultural que tuvo como consecuencia directa la institucionalización de los proyectos, la segunda, el intento de homologación, dirigido principalmente por el sector público, del arte español en el ámbito internacional, estrategia que se desarrolló sobre todo a través de grandes exposiciones de artistas extranjeros, y el apoyo incondicional a la feria Arco, y la tercera, la creación de museos de arte contemporáneo. En este panorama que hemos definido de ecos positivos nacieron los proyectos editoriales *Figura*, *Figura Internacional* y *Arena Internacional del Arte/International Art*.

Hemos escogido estos tres ejemplos por el interés situacional de los tres proyectos editoriales en el tiempo (últimas décadas del siglo XX), en el espacio estratégico del eje centro-periferia (Madrid-Sevilla), y por el interés y la singularidad en la forma en que abordaron los contenidos. Vamos a estudiarlos en su especificidad para poder ampliar la visión que tenemos de aquel momento.

*Figura* nace en Sevilla en 1983, con soporte público, y con el objetivo de relacionar lo nacional con lo internacional a través de los colaboradores españoles que en ese momento vivían en el extranjero. El último número que responde a la primera etapa sale en diciembre de 1986 (el anterior había salido en invierno de 1985) y

22 Op.Cit. Revista *Art in America* n° 2, Nueva York, Febrero 1996

corresponde al ejemplar doble 7-8, que incluye una carta (fecha da el 5 de diciembre de 1986) en la que se alude al retraso de su publicación debido a problemas financieros.

A este número doble le sigue un periodo de transición con tres números que cogen la cabecera de *Figura Internacional* que son publicados durante el año 1988 como dossier encartado en el interior de la revista cultural *Sur Exprés*. *Figura Internacional* número 1 sale en febrero de 1988, el número 2 en abril de 1988, y el número 3 en octubre de ese mismo año. En la editorial de este último número Guillermo Paneque, uno de los directores fundadores de *Figura*, se despide de sus lectores en una editorial titulada «Ni tengo memoria ni falta que me hace» anotando los logros y las limitaciones del proyecto editorial, destacamos las siguientes líneas: «Tuvimos la preocupación por articular una línea en un contexto más amplio que el de los simples nacionalismos, dando puntual información sobre el arte español e internacional con la intención de generar un intercambio de ideas que creíamos positivo. Cabe la satisfacción de comprobar cómo la publicación ha sido requerida como medio de información sobre el arte español en el exterior y punto de referencia para abordar el arte contemporáneo más reciente. Esto es algo que, siento decir, no ha ocurrido en otros casos». Esta editorial de la desmemoria está en relación directa con lo que Teresa Vilarós ha definido como el mono del desencanto, esa necesidad de olvidar el pasado para pensar el presente, de abordar la re-construcción del sistema del arte en claves posmodernas.

Tras este comentario, retomamos la editorial de *Figura Internacional* número 3 que testifica el final de *Figura* y avanza el inicio de *Arena Internacional del arte /International Art*, revista especializada, de iniciativa privada, que nace en enero 1989 en Madrid, en edición bilingüe, con la vocación de ocupar un espacio en el panorama internacional. El nuevo proyecto es presentado como una continuación de *Figura*: «(...) en apenas dos meses, lanzaremos una nueva revista, ARENA INTERNACIONAL DEL ARTE, que de una u otra manera mantendrá vivo el espíritu de *Figura*. Ello está asegurado por la continuidad del actual equipo de dirección: Mar Villaespesa, Kevin Power y José Luis Brea»<sup>23</sup>.

Este paso del testigo, generoso por parte de los impulsores de *Figura*, es recogido con entusiasmo por el equipo editorial de *Figura Internacional* y del próximo *Arena*, que se compromete a desarrollar una labor crítica, internacionalizar el nuevo proyecto a través de una red de colaboradores e intentar profesionalizar el proyecto, pero la ambición por ellos anunciada solo será un espejismo, el proyecto duró escasamente un año, y la profecía de Nietzsche, citada en la editorial (del último *Figura Internacional*) cierta: «¿Qué cabe hacer si la profecía de Nietzsche –el desierto crece– resulta tan fatalmente cierta? No mucho más, en efecto, que bajar a la Arena. Allí nos encontraremos». Así inició *Arena* su corta andadura.

Estos tres proyectos (2 [+1]), incluido *Figura Internacional*, que podríamos denominar de transición, conforman un eje cronológico y editorial de continuidad, pero cada uno de ellos tiene su especificidad y para poder ser comparados necesitan ser abordados de forma individualizada.

<sup>23</sup> Fragmento publicado en la Editorial del número 3 de *Figura Internacional* en octubre de 1988, publicado dentro del nº12 de la revista *Sur Exprés*, en la que constan los siguientes créditos: Consejo de redacción: Mar Villaespesa, José Luis Brea, Kevin Power; Redacción: Silvia Nieto y Edición: Borja Casani.

### **Figura, Sevilla, 1983-1986**

En mayo de 1982 Francisco Calvo Serraller publicaba un texto sobre la pintura española del momento en *Flash Art* (107, may 1982, p. 43-46), que tituló «The New Figurativist» [Los nuevos figurativos]. El inicio del artículo hacía alusión a la crisis que sufrió el arte en la España de inicios de los años setenta, y presentaba una nueva generación de artistas que le dio la espalda a la autoridad franquista, ignorándola, y se situó fuera de la tradición abstracta, hegemónica en el momento. Algunos de estos nuevos figurativos, citados por Calvo Serraller en el mencionado artículo, ocuparán las sucesivas portadas de la revista *Figura*, la primera será de Luis Gordillo, catalizador, según Calvo Serraller, de esta nueva actitud, y le seguirán Guillermo Pérez Villalta, Miquel Barceló (el único representante español en Documenta 7), José María Sicilia, Chema Cobo, Ferrán García Sevilla, Juan Navarro Baldeweg y María Gómez, artistas, a excepción de la última, citados por Calvo Serraller como representantes de la nueva figuración.

*Figura* se situó en el contexto de la nueva figuración y en ruptura con la generación anterior de pintores sevillanos, en palabras de Guillermo Paneque «... el contexto sevillano de la generación anterior de artistas, Curro González, Alberto Arenas... Estos eran los que veíamos por las galerías de Sevilla (a pesar de que hubiera muy pocas galerías)... ahí ya empezaron a articularse un poco parte de lo que se puede llamar una reacción a ese clima abstracto, moderno, ambiguo, más esencialista en el sentido de composición, artista moral, de trabajo autónomo... Yo creo que era necesaria más contaminación artística, un contrapunto, como decía Rafa, más frivolidad, más eclecticismo. Eclecticismo y dialéctica, conciliar el internacionalismo con el localismo, en definitiva vivir "sin complejos", como el título del artículo de Rafael Agredano»<sup>24</sup>. Esta reflexión nos recuerda la idea con la que Rudi Fucsh trabajó la ecléctica propuesta de Documenta 7.

*Figura* nace en un momento en el que el contexto editorial de revistas de arte en España era muy pobre. El mundo del fanzine, en cambio, era muy activo en aquel momento, tal y como lo testimonia Rafael Agredano en la entrevista, donde hace hincapié en que si no hubiera sido por las ideas de Guillermo Paneque *Figura* hubiera sido un fanzine. El número 0 de *Figura* sale en primavera de 1983, impulsado por un grupo de alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla y financiado por la Asociación de alumnos de dicha Facultad. El primer párrafo de la editorial refleja la esterilidad del contexto en el que surge y la tensión de las relaciones artísticas locales del momento: «Hacer una revista, al menos en Sevilla, puede llegar a convertirse en un drama épico. En nuestro caso no hemos llegado a tanto porque conociendo el panorama que nos rodea, nos hemos movido sabiendo que la decepción era una carta con la que teníamos que jugar, la que nos ha evitado muchos llantos pero no nos ha restado osadía. Nos hemos encontrado con muchas manos cerradas de gente que temía que al abrírnoslas se les cayeran los anillos, pero también con muchas otras abiertas, limpias y sin adornos –la austeridad ha sido siempre una de los más claros síntomas de la elegancia– que no han dudado en prestarnos su apoyo».

El grupo que se reunía inicialmente en el bar de delante de la facultad de Bellas Artes de Sevilla, tal y como lo comenta Rafael Agredano en la entrevista, son los que él denomina los postmodernos, por oposición a los de la abstracción (anclados en

<sup>24</sup> Entrevista a Guillermo Paneque, realizada por Miren Eraso y Carme Ortiz el 12 de julio de 2004 en Madrid. Material inédito.

los años cincuenta americanos]. Este grupo, más combativo y vanguardista, será el que trabajará con dinero de la Asociación de alumnos el número 0 de *Figura*. Estaban Guillermo Paneque, que en aquel momento tenía 18 años; Guillermo Abraham la Calle, Luis Navarro, Lidia Ortega y Rafael Agredano –era el único que no estudiaba en la facultad–. La ficha técnica del número 0 estaba formada por las siguientes personas y responsabilidades: Concha Ollero (directora), Rafael Agredano, Paco Cabeza, Alonso Cerrato, Sebastián García Martín, Manolo Montero y Guillermo Paneque. Este último y Agredano se encargaban de los contenidos y Alonso Cerrato del diseño y las finanzas (comentario sacado de la entrevista de Paneque). El grupo de editores fue variando a lo largo de los años, y así en verano de 1984, en el número 4, solo figuran tres nombres en el consejo editorial: Rafael Agredano, Sebastián García Martín, y Guillermo Paneque, mientras Concha Ollero continúa como directora. En este mismo número la lista de corresponsales extranjeros se ha ampliado con la presencia de Mar Villaespesa, Berta Sichel, Jean-Louis Froment, Jean-Marc Poinot y Pepe Espaliú, quien jugará un papel muy activo en los próximos números.

El compromiso personal de algunos de los integrantes de *Figura*, sumado al amateurismo del proyecto, hicieron que los cambios en el equipo de redacción fueran continuos. Estos cambios han quedado reflejados en los créditos de los sucesivos números<sup>25</sup>. Por otro lado, los corresponsales van configurando el mapa geográfico de interés de la revista (Europa y Nueva York), que se ve ampliado en el número 6 en el que entran dos nuevos corresponsales, Juan Vicente Aliaga (Londres) y José Lebrero Stals (Colonia). Los cambios se mantendrán hasta el último número (7 y 8) que tiene como editor a Alonso Cerrato y como director a Guillermo Paneque, que tras el período de transición de *Figura Internacional* abandonará el trabajo editorial para dedicarse de lleno al artístico-expositivo. Cabe destacar la ausencia de Rafael Agredano en los créditos del número doble 7-8 de 1986, persona que en los inicios del proyecto tuvo una gran presencia y, a nuestro entender, dio carisma al proyecto.

La continua transformación, ampliación, reubicación o redefinición de las funciones de los integrantes del proyecto y sus corresponsales nos hablan de la efervescencia del proyecto editorial, en el que la ilusión por sacarlo adelante y por lograr su internacionalización consiguieron aunar a un gran número de colaboradores, críticos y artistas indistintamente. Es reseñable que la mayoría de los colaboradores tendrán un destacado protagonismo en la escena artística de las posteriores décadas. En este sentido, el trabajo relacional y promocional realizado por los componentes del equipo editorial fue vital para el desarrollo de la revista y para la posterior carrera profesional de algunos de sus miembros.

A pesar del eclecticismo del que hablan sus protagonistas, la revista se ubicó en un ámbito muy específico, el de la posmodernidad, representada plásticamente (recogido de la entrevista de Rafael Agredano) por la transvanguardia italiana, apoyada

<sup>25</sup> Así en el número 3 vuelven a aparecer movimientos, ésta vez los miembros de la revista se responsabilizarán de diferentes contenidos: Guillermo Paneque (Artes Plásticas), Rafel Agredano (Diseño y moda), Alonso Cerrato y Mercedes Ruiz (Diseño Gráfico) y Concha Ollero (economía), Juan Carlos Arañó (coordinación) y Andrés Cid (asesor de arquitectura) y Antonio Gordillo (diseño). Este número ya refleja en los créditos la lista de corresponsales extranjeros: Pepe Espaliú (París), Juan Domínguez Plata (Madrid), José Antonio Castro (Galicia), Xesús Vázquez (Santander), J. María Baeza (Córdoba), Andrés García Cubo (Málaga), Luis Navarro (Canarias), Juan Vicente Aliaga (Valencia). En el número 5 de nuevo hay cambios que afectan a las artes plásticas en las que se introducen los nombres de Pepe Espaliú, Abraham la Calle y Luis Navarro y como corresponsales, en Nueva York, Simeón Saiz y en Lisboa, Helena Vasconcelos. Kevin Power ya es colaborador habitual, también destacan las colaboraciones de Juan Muñoz, Francisco Calvo Serraller, Marga Paz, Juan Vicente Aliaga, Luis Francisco Pérez, y del ámbito vasco, aunque no estén destacados como corresponsales si colaboran, Xavier Sáenz de Gorbea, y Txema Esparta.

(inventada) por Bonito Oliva, y el neo-expresionismo alemán, reforzadas ambas, como hemos visto con anterioridad en Documenta 7.

La figuración, tal y como lo señala el nombre de la revista, será el territorio plástico de *Figura* pero no el único, la moda, la crítica de eventos y exposiciones, así como vídeo arte o el cómic, y la publicación de dossiers relacionados con otros movimientos artísticos como Fuxus, dieron a *Figura* una identidad singular, no comparable a sus proyectos coetáneos.

Una de las figuras a destacar es la de Rafael Agredano, quien tal y como hemos apuntado, fue crucial en el inicio del proyecto, y además su lenguaje desenfadado dio carisma al proyecto. Su voz representaba al contexto artístico local de aquel momento, a su ciudad, a la que representaba con ironía. Un ejemplo de ello, lo encontramos en el texto publicado en el nº 0 titulado «Titanlux y moralidad», en el que analiza el estado de la pintura, y del sistema del arte, con rigor pero sin moralidad. El contenido y la forma de su lenguaje apoyarán la singularidad del posicionamiento de *Figura*, en un momento de «asfixia cultural». Sirva este párrafo de muestra: «Dejadnos abrir las ventanas para que entre la contaminación artística y dejadnos ser frívolos, eclécticos: que conciliemos el internacionalismo con el localismo, la tradición con la innovación.» Bien podría tratarse de un fragmento del manifiesto de la posmodernidad española. Otro de sus «memorables» artículos se publicó en el siguiente número con el título «De Juana de Aizpuru a Juana de Arco», un texto de amor-odio, con un posicionamiento crítico, pero elaborado desde una óptica postmoderna, con un lenguaje descreído, y con humor periodístico corrosivo; en otro texto describía la portada del catálogo de la exposición *Nueve pintores sevillanos* organizada por la galería Adria en 1972, Agredano comentaba: «... J. Manuel Bonet luce un bonito jersey mejicano de esos que luego llevaron todos los progres sevillanos desde que unos grandes almacenes organizaron una de esas semanas exótico tropicales que ellos suelen hacer...»

Algunos de los artículos publicados no tuvieron continuidad temática pero llegaron a configurar pequeñas islas de opinión autónoma: Estas aportaciones resultan significativas sobre todo desde una lectura actual. Destacamos algunos de los títulos y sus autores: Antonio Pérez firmará el texto titulado «Video.Arte.Video-sobre Arte?», que estará ilustrado con una obra de Antoni Muntadas, publicado en el número 1, el de Fau Nadal, publicado en el mismo número, con el título «Estética y fanzine», el dossier firmado por Pablo Ramírez sobre la escuela valenciana de la historieta 1975-1985, o el coordinado por Juan Carlos Arañó dedicado a John Cage.

La presencia y la voz de los artistas también es una de las características propias de *Figura*. Ésta la podemos analizar desde dos puntos de vistas, por un lado, la revista como voz de los artistas, como dice Guillermo Paneque, sin necesidad de intermediarios o críticos (por otro lado casi inexistentes), y por otro, la revista como espacio de representación, muchas de sus páginas incluyeron propuestas visuales trabajadas por los propios artistas, tal como nos comentó Agredano «(...)Había una voluntad de mantener el espacio artístico, se guardaron las secciones dedicadas a los dibujos, que siempre fueron por encargo (...)»<sup>26</sup>. En este sentido, *Figura* también funcionó como antesala expositiva, trató de presentar una variedad de propuestas realizadas por diferentes artistas (Juan Muñoz, Cristina Iglesias, Pep Agut, Pepe

<sup>26</sup> Entrevista realizada por Miren Eraso y Carme Ortiz a Rafael Agredano el 21 de junio del 2004 en Sevilla. Material inédito.

Espaliú, Vicky Civera, Menchu Lamas, Anton Patiño, Juliao Sarmiento, Javier Baldeón, Francisco Leiro, Evaristo Bellotti), que de nuevo prefiguró lo que iba a ser la escena artística del Estado español en los años posteriores.

*Figura* cumplió una función que estaba desatendida: le dio un espacio al arte sin espacio, y cuando lo encontró lo abandonó. Guillermo Paneque lo comentaba así: «En la primavera del 86 entran en La Máquina Rafael Agredano y Pepe Espaliú. Desde una perspectiva crítica, creo que fue importante este periodo de la Máquina, donde el artista dejó de ser cobarde, retomó su discurso y también provocó toda una serie de estrategias de recepción hacia su trabajo, esto para mí es lo más importante que hicimos. A la par que era una galería que desde el principio tuvo una clara voluntad de trabajar con los artistas nacionales en el espacio internacional.»

Como hemos indicado, la presencia y los intereses de los artistas tuvieron una alta presencia en *Figura*. El momento artístico estaba impulsando, y no solo en la esfera nacional, una tipología de artista de éxito comercial. En algunos casos el protagonismo de los artistas estuvo más cercano al marketing autopromocional que al valor intrínseco de su obra. En este sentido, Kevin Power transmite con claridad este nuevo rol de algunos artistas: «Schnabel es el nuevo romántico de la autopromoción, pero el hecho de que se sabe perfectamente aprovecharse de las técnicas de "marketing" no sirve de ningún modo de juicio de valor sobre su pintura. ¿Quién lo cree? Quizá ni siquiera Schnabel aunque sabe llevarlo como un vestido. Es un arte melodramático (derivado), vulgar, lleno de kitsch, pero me gusta...». (*Figura* nº 1 «Nuevas tendencias» Apuntes sobre una exposición. p. 5)

Algunos extractos de las entrevistas publicadas en *Figura* también nos ayudarán a entender la posición de los artistas más de moda en aquel momento. Miquel Barceló decía en la entrevista publicada en el nº 2, p. 36: «Antes nadie se hacía rico pintando y ahora puedes hacerte hasta millonario y eso ha cambiado todo el equilibrio que había. Mi vida, sin embargo, es la misma de siempre: levantarme por la mañana, irme a pintar al taller y eso, simplemente con más medios. El taller es mucho más grande, con ayudantes o lo que sea, de otra forma, pero esencialmente no ha cambiado nada.» Más adelante continua: «Lo importante es hacer buenos cuadros, todo lo demás son pataletas, pataletas continuas... Si de repente salen tíos con cuadros potentísimos da igual; aunque se hayan apuntado al Opus Dei, no sé...» (p.37). Estas palabras no están muy lejos de aquellas que Ferrán García Sevilla dejara escritas en el cuadro *Muca 16* realizado en 1984: «Querida Montse: te escribo esto porque tú sabes más que yo quien soy, sigo encerrado aquí. No me falta de nada, eso creo. Tengo música y luz. Y puedo pintar lo que quiero. No te preocupes es una situación normal, no me drogo, no voy de putas, no me emborracho, ni me deprimó. Mis fronteras son las de de todo el mundo: mis zapatos. Vendo los cuadros y la cuenta del banco aumenta, sin saber que hacer. ESO ES TODO. Sólo pienso estar junto a TI. Me voy a casa para encontrarme contigo. Te quiero, Ferran». En otro texto sobre Ferrán García Sevilla también publicado en *Figura* (nº5, Sevilla 1985 p.54) José Luis Brea escribía: «Ver las pinturas de Ferrán García Sevilla y pensar en las erecciones impersonales de que hablaba Henry Miller. Potencias de actividad que no vienen de ninguna parte, que no habitan a nadie de una manera especial, que no aspiran a lugar concreto alguno. Potencias de actividad que se justifican por sí mismas, que fascinan por la exuberante vida que contienen y amenazan desbordar». Estas palabras, tan cercanas al ensimismamiento propio de algunos artistas y críticos del momento, evidencian el espejismo creado por la ilusión de entrar en el mercado del arte, actitud que iba a contribuir a respaldar posiciones más complacientes que críticas.

Si bien las portadas de *Figura*, y la de muchos de sus contenidos, dieron visibilidad a eso que hemos venido llamando nueva figuración, su línea editorial no fue cerrada ni homogénea y respondió a diferentes posicionamientos y perspectivas críticas. Ésta es una de las características más significativas de la revista, el que se enfrentó al presente sin complejos, ni miedos al que dirán. En la década de los noventa aparecerán proyectos editoriales impulsados por artistas, pero en los ochenta *Figura* fue, si no el único, sí el más duradero, y el de mayor repercusión. Con estas palabras describía Guillermo Paneque el final de *Figura*: «Para mí el final de *Figura* tiene que ver mucho con el hartazgo profesional de decir “estoy trabajando para los demás”, de forma que te lleva a pensar “yo quiero generar otra forma de hacer cosas”. Ocupas un sitio que la gente que debería ocuparlo no lo ocupa, asumes un rol que no es el tuyo, porqué sí. Unos mediante entrevistas, otros mediante textos escribíamos, pero la forma en que escribíamos también iba apuntando intenciones pero no desarrollaban un discurso propio. Más bien un tanteo. Será el momento que continuamos esa labor pero ya a nivel más consciente en La Máquina española. Es una forma de avanzar.»

### ***Figura Internacional, Sur Exprés, Madrid, 1988***

El número 1 de *Figura Internacional* sale como dossier encartado en la revista cultural *Sur Exprés* de febrero de 1988. La editorial de este primer dossier con portada compartida por Warhol y Beuys (los dos habían visitado Madrid en fechas recientes) presenta a estos dos artistas como síntesis de una época que *Figura Internacional* denomina crítica y en la que como proyecto decide «más que informar, construir desde el conocimiento y el análisis y también desde la pasión y el divertimento que el arte procura.» Adjunta a la editorial va una explicación de lo que se presenta y de lo que debería haber sido: «Recogemos en nuestras páginas una selección de artículos que pertenecen a lo que debiera haber sido el primer número de la revista de arte *Figura Internacional*. Revista que, por diversos avatares, tan característicos de la escena cultural española, ha visto truncada su aparición pública, prevista durante la celebración de Arco 88». En la misma se presenta a Mar Villaespesa como directora de la revista y se alude a que están buscando una solución mejor para el proyecto. El dossier contaba con 31 páginas.

*Figura Internacional* nº 2 sale también como dossier encartado en el *Sur Exprés* de abril de 1988. En su editorial anuncian el nacimiento de una nueva revista de distribución internacional, con edición bilingüe. Y se presenta como «legítima heredera del esfuerzo de *Figura*, pero liberada al mismo tiempo de su natural desgaste, después de ya diez números y dos épocas». El equipo de dirección está formado por: Mar Villaespesa, José Luis Brea y Kevin Power, estos dos últimos se incorporan al consejo en este número, aunque ya habían firmado artículos en *Figura* y figuraban como asesores en *Sur Exprés*. Esta segunda editorial ya avanza el carácter crítico que tendrá la revista *Arena*, aunque todavía sin nombrarla, que recogen estas palabras de la editorial: «Todo parece indicar que, junto a cierta indudable euforia, algo sigue fallando en el mundillo del arte de este país. También, desde luego, en el ámbito del discurso crítico. Tal vez, demasiados intereses. Tal vez demasiada poca voluntad de investigación seria. Tal vez, que todavía nos movemos demasiado entre la mezquindad y el mafiosismo, entre la falta de medios y las ideas. Y no es, seguramente, por falta de potencial creador, sino, quizás, porque se ha perdido un cierto espíritu de esfuerzo, de lucha, de radicalidad. Una cierta vocación de audacia, de activismo. Justamente de ella nos cargamos, convencidos de responder a una necesidad colectiva suficientemente amplia y definida, para lanzarnos a la arena.»

Será la tercera editorial, la publicada en *Figura Internacional* nº 3 en octubre de 1988, la que definitivamente presente el final de *Figura*. Hace un balance positivo de su labor, pero alude a un cambio en la situación en el final de la década de los ochenta, y señala la falsedad de las prometidas grandes transformaciones por un lado, y el cambio en las circunstancias personales de muchos de los que dieron vida a *Figura*. Éstas son las razones citadas para poner punto y final a un proyecto e iniciar otro, que coge el testigo que le pasa *Figura*. En la segunda parte de la editorial se presenta el nuevo proyecto de revista, *Arena Internacional del Arte*, y su equipo de dirección, formado por Mar Villaespesa, José Luis Brea y Kevin Power.

Habían sido necesarios tres dossiers y tres editoriales para crear el nuevo proyecto. Y es en la tercera editorial, de lo que podemos considerar como proyecto de transición, en el que ya sin ambigüedades, se nombra a *Arena*, se configura un equipo estable, que consigue, con el apoyo incondicional del editor Borja Casani, también editor de *Sur Exprés* y anteriormente de *La Luna*, poner en marcha un nuevo proyecto editorial: crear una revista de arte crítica e independiente. Borja Casani relata así la historia: «En el año 1988 Mar Villaespesa, Guillermo Paneque y Pepe Espaliú me vinieron a ver con material del último número de la revista *Figura*. Paneque y Espaliú, que en aquellos momentos habían empezado su actividad expositiva, querían dejar la actividad editorial y Mar Villaespesa insistió mucho en la necesidad de no perder un producto editorial del interés de *Figura*. Entonces se acordó incluir los números de *Figura* en la revista que yo editaba en aquellos momentos *Sur Exprés*, para ello me cedieron todos los derechos de la cabecera de forma altruista. Pero en el momento de publicar el último número de *Figura*, empezamos a hablar de un nuevo proyecto editorial con distribución internacional, siguiendo las líneas que marcaba el mercado y la distribución internacional del momento. Se formó el equipo que trabajó en el enfoque editorial e imprimió carácter al proyecto: Mar Villaespesa, José Luis Brea y Kevin Power»<sup>27</sup>.

¿Cómo se había conformado este nuevo proyecto? ¿Quiénes fueron los protagonistas del mismo? ¿Qué se establece entre *Figura* y *Arena*: un puente o una fractura? Éstas son algunas de las preguntas que no quedan aclaradas en las sucesivas editoriales. Si miramos la estructuración de los contenidos de *Figura Internacional* veremos que los tres miembros del consejo editorial protagonizaron la redacción de los mismos en los tres dossiers publicados, en los que también colaboraron, aunque de manera más esporádica: Alexander Melo, Horacio Fernández, Ángel Bados, Lucie Beyer, Luis Francisco Pérez, Robert Atkins y Catherine Grout.

En este sentido, si bien los tres habían sido colaboradores esporádicos en *Figura* y en *Figura Internacional* se presentan como colaboradores con una presencia destacada. Será el nº 3 el que planteará desde su editorial el propósito de intenciones pero también desde sus artículos se verá reflejado el posicionamiento de *Arena*. Ésta se aleja conscientemente de la euforia postmoderna y sin memoria, a la que alude Paneque en el texto de despedida publicado en este mismo número, y se posiciona con un espíritu crítico en el presente, con la intención de analizarlo y de tomar postura. En el camino han quedado las conversaciones con los artistas que hacían *Figura*, las horas de redacción del proyecto, las discusiones, los esfuerzos para formar el equipo editorial, y para buscar un editor que lo financiara. *Figura* había dado los primeros pasos, *Arena* tratará de madurarlos.

<sup>27</sup> Entrevista telefónica realizada por Miren Eraso y Carme Ortiz a Borja Casani el 7 de julio de 2004. Material inédito.

Habían pasado dos años desde que en la publicación del número doble 7-8 de *Figura* en una carta adjunta, firmada por Concha Rivero, se aludiera al retraso de la publicación por causas económicas. Tras el intervalo yermo de 1987, en 1988 salieron tres dossiers. El nuevo proyecto ya estaba en marcha, ahora desde Madrid, desde la centralidad geográfica y cultural, y articulado en torno a dos ejes: la crítica como instrumento de análisis, y la internacionalización del proyecto como herramienta de difusión. *Arena* se propone dar un salto, abandonar la complicidad con el mercado del arte que tuvo *Figura*, sobre todo en sus últimos números, y abrazar la crítica independiente. Este fue su gran reto, y su gran dificultad, tengamos en cuenta que estaba financiada por publicidad comercial, principalmente de galerías de arte, y patrocinada por una empresa privada. En este sentido, las palabras en relación a la expansión de los conceptos de producción y distribución de Mar Villaespesa extraídas de su artículo «El estado de las cosas» (*Figura Internacional* nº 3 p. 2) son elocuentes: El análisis del estatuto de producción y circulación de los objetos de arte nos permitiría revisar el tipo y la intensidad de las relaciones que se establecen en las sociedades actuales entre el llamado mundo del arte y la sociedad global, dando el debido enfoque a cuestiones como la generalización de los ritmos y la lógica de la moda, la importancia creciente de las políticas culturales y de la economía de tiempo libre, o de la tendencia hacia la valoración de visiones y vivencias «estetizantes» e «irrealizantes» de lo llamado real.» El debate estaba abierto. El momento y las circunstancias lo permitieron ¿Hasta cuando?

#### ***Arena Internacional del Arte/International Art, Madrid, 1989***

«El estado es también una máquina de hacer creer»<sup>28</sup>, escribía Ricardo Piglia aludiendo al éxito que tuvo la literatura del best-seller extranjero en Argentina, fenómeno que él relaciona con el tipo de sociedad diseñada por el gobierno militar argentino y caracterizada por él con tres sustantivos: desnacionalización, despolitización, «modernización». En el siguiente enunciado también aparece la sombra del Estado «El arte no debe servir para ponerle marco al poder, sino para responder a la situación o a los problemas que el artista vive en el momento», lo escribía Mar Villaespesa en *Arena* (nº1, p. 82). Al que le seguía la pregunta: ¿es posible una conciencia postmoderna sin haber tenido una conciencia del final de la modernidad? Esta cuestión que resume la encrucijada en la que nacerá *Arena*. En este sentido, podemos decir que *Figura* se había lanzado a la arena postmoderna de manera casi inconsciente, llevada, digamos, por la euforia del momento; *Arena*, sin embargo, consciente y crítica, pondrá en cuestión la estructura del sistema del arte de los ochenta, a la que enseñará en todas sus contradicciones.

¿Dónde estaba la crítica? Se preguntaba Ricardo Piglia, en el mencionado ensayo. La respuesta era en la *Arena*, espacio editorial que quiso abandonar el «Síndrome de mayoría absoluta», analizado por Mar Villaespesa, o el *Mono del desencanto*<sup>29</sup>, relatado por Teresa Vilarós, característico de la transición española sin memoria colectiva.

Era el final de los ochenta, el síndrome de mayoría absoluta se estaba desvaneciendo, tal y como lo testificó Mar Villaespesa en *Arena*. Y en este contexto nació *Arena*, con la intención de generar masa crítica y contexto, para lo que apoyará su

<sup>28</sup> Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.

<sup>29</sup> Vilarós, T. M. (1998). *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid: Siglo XXI.

trabajo en el análisis riguroso y no complaciente del presente. Este fue su reto, y su diferencia con *Figura*, pero también su pérdida. Entre sus objetivos se encontraba la creación de una infraestructura que rompiera con las carencias propias del sector, y consiguiera crear una estructura empresarial sólida que se adaptara a las necesidades de internacionalización del proyecto, al tiempo que generara un medio de comunicación especializado independiente. Tal y como apuntaba Kevin Power en su entrevista, querían que *Arena* fuera un instrumento de formación, y un medio alejado de la falta de ética generalizada del sistema sociocultural de la sociedad de aquel momento.

*Arena* inició su andadura con la figura del desierto como metáfora, con la «interrelación del pensamiento mítico y crítico». Mar Villespesa cerrará su texto (*Arena* nº 0, p. 19) «El delfín y el submarino» con la idea de que «La visión del desierto no debe reducirse al paisaje del anuncio de coches, ni al paraíso de la autocomplacencia del llamado mundo del arte. Frente al desierto como metáfora existe otro desierto obligatorio. Espero que el texto no oculte ciertos desiertos que hoy testimoniamos: frente al desierto deseado, el desierto obligatorio del pueblo palestino o saharauí. Frente a la enfermedad epidémica y mítica confinada en el desierto, en otros tiempos, la enfermedad epidémica y crítica –que hoy es el Sida– confinada en el desierto obligatorio del desierto social. ¿Podríamos con la acción crear una dimensión mítico-crítica en el espacio del desierto en el que estamos y generamos?» Una figura que encierra el espíritu estético-político propio de *Arena*.

Son muchos los ejemplos que avalan la labor crítica que desde las páginas de *Arena* se quería realizar. En algunos casos con un lenguaje templado, y en otros, más mordaz. Kevin Power en «Apuntes sobre España» (*Arena* nº1, pp. 91-93) habla del arte español como gigante con pies de barro, y de la falta de estructuras críticas que sirvieran de guía en el «laberinto de actividad». También apunta a la necesidad de cuestionar los principios clave de la postmodernidad: «Los marxistas, por ejemplo, aún aceptando que la cultura no se puede aprehender como una representación verdadera o falsa de la realidad, no están de acuerdo en entenderla como una ficción total, como un *assemblage* aleatorio, según la consideran muchos posmodernos...». En este mismo número se publica un texto de José Luis Brea titulado «Alemania, Mon Amour» con un tono y una adjetivación más mordaz: «Una vez que aquella ha abandonado (se refería a la escena artística centroeuropea) la intentona nacional-expresionista con la que Christos Joachimides consiguió estafar ¿acaso se ha olvidado que el seudoproducto neoexpresionista entró por la puerta grande en este país, a través de *Origen y visión*, de la mano y el jugoso bolsillo de la pretendida perspicaz Carmen Giménez a nuestros conspicuos, ellos también, gestores culturales» (*Arena* nº1, p.15).

Son muchos los textos que analizaron algunas de las actuaciones y eventos del momento, destacamos, el de la creación de nuevos museos (En la sección «En la Arena» del nº1, pp.8-14), y Arco 89 publicado en el nº 3 (p.10), en el que Kevin Power se preguntaba por su éxito y por la actuación de la prensa.

Esta labor crítica viene acompañada por los temas que se van tratando en sus páginas. Estos fueron desde Zaj, abordado por José Díaz Cuyas y Octavio Zaya, a Pina Baush y Bob Wilson por Juan Vicente Aliaga, o la poética de la renuncia de Agustín Parejo School por Estaban Pujals; y por el trabajo de los colaboradores que van de Dan Cameron, Bernhard Bürgi, Susan Morgan, Judy Cantor, Stuart Morgan, Pedro G. Romero, Federico Guzman, a Gloria Picazo. En este sentido, es destacable la

irrupción del panorama catalán, territorio que *Figura* no había cubierto, con la colaboración de la crítica Gloria Picazo, la presentación del proyecto *Plus Ultra* de Francesc Torres, o la entrevista realizada a Ferrán García Sevilla, quien comentará el conceptual catalán de los años 70 (su periodo artístico más interesante). También es reseñable, la ampliación de la presencia de proyectos y artistas de otras comunidades autónomas, como la del País Vasco, que estará representada por la colaboración de artistas como Juan Luis Moraza y críticos como Xabier Saénz de Gorbea, y la inclusión de publicidad y reseñas de Arteleku, así como de las galerías Windsor y Vanguardia. *Arena*, en su voluntad de crear contexto, dio cabida a proyectos geográficamente periféricos, que deseaban participar de su centralidad.

Una de las características principales de *Arena* fue su financiación privada. Sus ingresos provenían de la venta de publicidad y de las suscripciones. En relación a la publicidad muchas de las galerías de arte e instituciones públicas, que sonaron en aquel momento se publicitaron en las páginas de *Arena*, entre otras: Oliva Mara, Temple, Seiquer, Fundació Caixa de Pensions, Soledad Lorenzo, Fundación Luis Cernuda, Luis Fernando, Clave, Gamarra y Garrigues, Joan Prats, Vanguardia, Emilio Navarro, Juana Mordó, Museo Pablo Gargallo, G. Punto, Buades, Moriarty, Mar Estrada, 4 Gats, Jorge Kreisler, Fernando Alcolea, Windsor Kulturgintza, Fundación Caja de Pensiones, Gráfica Marbella, Ministerio de Cultura, Arco, Arteleku o Transresa. Es destacable que la publicidad se irá expandiendo, y ya en el número 3 entra publicidad comercial, que podríamos denominar extraartística, como la de la firma Loewe. *Arena* intentó mantener su independencia editorial alejada de su relación comercial con las galerías e instituciones, pero algunas de las instituciones que pagaron por publicitarse fueron criticadas en las páginas de opinión. La labor era complicada, y el momento no ayudó a que se creara una verdadera voz independiente. Quizá fueran muchos los retos que tenía que superar el proyecto: un contexto con una débil formación en arte contemporáneo, y como consecuencia una importante falta de especialización y producción crítica.

El proyecto tuvo que afrontar importantes escollos del contexto, pero no fueron menos importantes los escollos internos, del propio proyecto, que se catalizaron en el tratamiento de la exposición *Antes y después del entusiasmo, 1972-1992* que presentó 18 artistas españoles en la Kunstrai de Ámsterdam, y que fue comisariada por José Luis Brea. Este evento tuvo presencia en la revista, bien a modo de publicidad, bien como artículo de opinión o reseña, desde el número 1 hasta el número 4. Describámoslas: en el nº 1 tuvo una página de publicidad, en el nº2 tuvo doble página de publicidad, en el nº 3 contó con un texto de presentación firmado por José Luis Brea y titulado «Antes y después del entusiasmo», y en el nº4 se publicó una respuesta crítica de la exposición titulada «Un debate pendiente» y firmada, esta vez, por Kevin Power y Mar Villaespesa, en la que se criticaba duramente la exposición coordinada por José Luis Brea, que ya no figuraba en los créditos de dicho número como miembro del consejo editorial. En el número nº 5 de *Arena Internacional del Arte* cae inexplicable la N de ARENA, y con ella se avanza su final.

*Arena* fue un proyecto que duró escasamente un año, pero que había sido pensado y trabajado durante, por lo menos, dos. Los testimonios de sus protagonistas y la lectura de sus páginas nos hacen pensar que no fue un solo factor el que hizo que esta revista, que en menos de un año había conseguido una buena distribución y una buena acogida, sobre todo en el extranjero, terminara por cerrar. Tres son los factores que en su confluencia desestabilizaron el proyecto: el primero surgió del propio contexto, la mala acogida que tuvo su independencia crítica en algunos

sectores del arte español, el segundo de la estructura de organización, la profesionalización de la estructura organizativa, y por tanto la remuneración económica de editores y redactores no llegó a hacerse realidad; el alto grado de implicación voluntaria de sus miembros no permitió que se pudiera superar un momento de dificultad y tensión interna, y el tercero, una cuestión humana, las desavenencias provocadas por el ansia de protagonismo de algunos de sus miembros fue el factor que desestabilizó el proyecto y definitivamente lo hundió.

Borja Casini, con la perspectiva que da el tiempo, comentaba en la entrevista realizada en julio de 2004 «creo que fue un error grave no haber continuado por varias razones: *Arena* consiguió dar una visión objetiva del panorama del momento, y supo situarse y posicionarse desde la subjetividad, al tiempo que consiguió tener un espacio en el contexto internacional»<sup>30</sup>.

Dejemos como epitafio las palabras susurradas por un personaje del cómic situacionista, publicado originalmente en el Boletín/Bulletin Internacional Situacionista nº8. De enero de 1963, que apareció en la secuestrada *Arena* nº5 : «On dirait que cette organisation traverse une crise!.. Certains éléments sont liquidés!..»

## Conclusiones

Antes de finalizar el trabajo, a modo de conclusión, creemos que es necesario puntualizar una serie de aspectos que se desprenden del estudio que ahora presentamos.

En primer lugar, hemos podido comprobar la importancia que tuvo el contexto, momento situacional que hemos definido de euforia, que requería el acceso a una malentendida modernidad, más propia de la necesidad que tenía la sociedad española de principios de los ochenta de pasar página en la historia, que del debate que se iniciaba sobre la revisión y/o reformulación de estos principios y de los que se estaban definiendo como postmodernidad en el escenario internacional. Esta fractura todavía se evidencia hoy, sobre todo, en la forma en la que estos proyectos incidieron en un contexto *irreal*, que actuó como espejismo de voluntades más que de realidades, en el que no existía, como hemos podido comprobar, un sistema artístico fuerte e identitario y consecuentemente una importante masa crítica.

Este panorama concluyó, paradójicamente, en una importante eclosión de proyectos editoriales que aparecieron a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, y que coincidieron con el inicio de la construcción de infraestructuras dedicadas al arte contemporáneo, representantes de la marca de esta pretendida modernidad. Hemos podido comprobar la efímera vida de la mayoría de los proyectos editoriales, su irregular distribución entre centro/os y periferia/as, que coincidía, en la mayoría de los casos, con la primera incursión de las nuevas instituciones autonómicas, de iniciativa pública, y su origen promovido por el sector público y privado. Somos conscientes de que hoy en día siguen sin normalizarse las vías de distribución y los perfiles definidos de consumidores de estos productos, principalmente por su naturaleza especializada.

<sup>30</sup> Entrevista telefónica realizada por Miren Eraso y Carme Ortiz a Borja Casani el 7 de julio de 2004. Material inédito.

En segundo lugar, queremos puntualizar que si a lo largo del estudio se evidencia el eufemismo que le da título: «editar en un sistema de ecos positivos», también creemos que todo el trabajo editorial que se desarrolló en estas dos décadas no ha sido estéril, dado el proceso incipiente de formación que han realizado en las nuevas generaciones, que han podido acceder a sus contenidos, pero sin embargo no creemos que el sistema se haya fortalecido lo suficiente, ni que se haya formado una importante masa crítica.

Para terminar, sabemos las limitaciones propias de un texto y un estudio de estas características, que ha analizado un proceso editorial amplio a partir del estudio de contenidos y del proceso evolutivo de tres publicaciones que hemos tomado como ejemplo del momento por su carácter emblemático (*Figura*, *Figura Internacional* y *Arena Internacional*). Somos conscientes de que sería necesario desarrollar un trabajo más exhaustivo, de comparación de contenidos, tiradas, sistemas de producción y distribución de los proyectos editoriales enunciados, para poder trazar un mapa más complejo de la historia de las revistas de arte contemporáneo de finales del siglo XX en España, periodo de gran potencial creativo.

## Bibliografía

Aracil, R. y Segura, A. (2000-2002) *Memoria de la Transició a Espanya i Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona (Vol. I-IV).

De Riquer, B. y Culla, J. B. (1989). *El franquisme i la transició democràtica* (1939- 1988). Història de Catalunya, Volum 7. Barcelona: Edicions 62.

Navarro, Vicenç (2002). *Bienestar insuficiente, democracia incompleta*. Barcelona: Anagrama.

Tusell, J. y Soto, Á. (eds.) (1996). *Historia de la transición (1975-1986)*, Madrid: Alianza Editorial.

Vilaros, T. M. (1998). *El mono del desencanto*, Madrid: Siglo XXI.

### Material oral:

Entrevistas a: Rafael Agredano, Guillermo Paneque, (editores revista *Figura*), Pepe Lebrero (colaborador revista *Figura*), Borja Casani (editor revista *Arena Internacional del Arte*), Jose Luis Brea, Kevin Power y Mar Villaspesa (codirectores y editores de la revista *Arena Internacional del Arte*).

### Colecciones de revistas:

FIGURA. Revista sevillana de arte y creación [editada por *Figura* desde Sevilla] colección completa, números del 0 al 7y8. Salió de 1983 a 1986)

Nº 1 FIGURA INTERNACIONAL. Febrero 1988

Nº 2 FIGURA INTERNACIONAL. Abril 1988

Nº 3 FIGURA INTERNACIONAL. Octubre 1988 en nº 12 de Sur Expres

Nº 0 ARENA Internacional del arte. Enero 1989

Nº 1 ARENA Internacional del arte. Febrero 1989

Nº 2 ARENA Internacional del arte. Abril 1989

Nº 3 ARENA Internacional del arte. Junio 1989

Nº 4 ARENA Internacional del arte. Octubre 1989

Nº 5 ARENA Internacional del arte. Diciembre 1989

### Material inédito:

Informe Sociológico. *Pensar la edición*. Algunos apuntes sobre el contexto sociocultural de las publicaciones de temática artística y crítica cultural, 1977- 1997. Redactado por Francesc Serés por encargo del Equipo Pensar la edición en el invierno de 2001.

Conferencia. *De la euforia al entusiasmo Una década de publicación de revistas de arte*. Pronunciada por Miren Eraso y Carme Ortiz en la Universidad de León en 2001.