



Rafael Lamata. Acción. Espacio A Ua Crag. 1988

A UA CRAG: AUTODEFINIDO

Olga Fernández y Víctor del Río

Entre el origen de la exposición que tuvo lugar en el Museo Patio Herreriano el 30 de junio de 2005, que se prolongaría hasta el 18 de septiembre, y la edición de este libro ha transcurrido un tiempo en el que la narración de la historia de A Ua Crag se ha ido desgranando en diferentes entrevistas. A partir de las conversaciones mantenidas con sus miembros, y que forman parte indisociable de estas reflexiones, puede ensayarse una interpretación del grupo, casi siempre afirmada en hipótesis funcionales, es decir, a partir de una pregunta acerca del «para qué» de A Ua Crag. La mayoría de sus integrantes nos informan de razones personales para iniciar esa aventura, como si se hubieran alcanzado objetivos prácticos. Sin embargo, bajo cada una de las versiones de la historia el problema inexplicable del arte y la necesidad de un aliento solidario permanece tozudamente sin llegar a dar una explicación convincente desde el mero pragmatismo. Un colectivo cuya cohesión en la amistad sostenía aquella empresa imaginaria que necesitaba de un nombre encriptado¹.

El ritual de las narraciones orales se inaugura con la evocación de los lugares y los tiempos lejanos. El argumento de este libro tiene que ver con el origen de una tipología del relato, la que narra los avatares de un grupo de artistas que creen en un proyecto común. Ese argumento lleva implícito también el despliegue de una idea de lo que el arte significaba en la vida de esas personas. Para ellos, el relato del grupo es un correlato del artista, es decir, una metáfora más universal de lo que ha significado para muchos otros ese extraño comportamiento que llamamos arte. De modo que, paradójicamente, el contexto remoto en el que surge, Aranda de Duero, se vuelve un escenario privilegiado. Verdad o ficción, la narración de lo artístico tiene sus recurrencias. La historia de A Ua Crag podría ser, también, una novela.

«El miércoles 15 de septiembre de 1993, a medianoche, tres miembros de A Ua Crag aparcan su furgoneta llena a rebosar de arte, materiales, herramientas y sacos de dormir en el terreno de Kunst & Complex en la Keileweg 26 de Rotterdam. La avanzadilla sólo tiene el día siguiente y parte del otro para preparar la exposición antológica de su grupo en el Centrum Beeldende Kunst de Rotterdam: el viernes por la tarde los tres aposentadores ya se han marchado en su furgoneta, vacía ya, con destino a Hasseelt, para organizar allí, junto con la retaguardia que se había quedado en Bélgica, otra exposición del grupo en una galería de esa ciudad. El sábado 18 de septiembre una delegación de Kunst & Complex viaja hacia Hasselt para presenciar «le vernissage» de la exposición de A Ua Crag. El día 19, domingo, celebramos todos la inauguración de nuestros invitados españoles en el CBK de Rotterdam.

1. El nombre de A Ua Crag se formula como una transcripción, mezcla de aliteración y poesía visual, de los términos «agua crujiente».

Aquella noche, reunidos alrededor de las mesas de la cantina *Werklust* (ganas de trabajar), tenemos por primera vez la ocasión de estar juntos. Las dos semanas que siguen se caracterizan por una misma densidad de actividades e intensidad de experiencias. El periodo de trabajo, de sólo *once* días (del 20 al 30 septiembre), exige mucho de la creatividad, el aguante y la concentración de los participantes: las ilustraciones que se hallan en este catálogo demuestran sin embargo que la calidad del trabajo no ha sufrido para nada»².

Parece haber un lugar o un momento en el que la práctica artística da un salto a la novela, traspasa las fronteras de su soporte para convertirse en la historia de los héroes o los antihéroes. Siempre surge un especial interés por la edición de los diarios de artista. En ellos los historiadores tratan de encontrar los porqués, aquellas hipótesis funcionales que dan las claves. Los objetos artísticos o sus acciones necesitan una teleología autorreferencial para entrar en la secuencia cotidiana de los significantes. Es decir, sólo pertenecen al orden de los objetos y los comportamientos a cambio de referirse a sí mismos antes que a cualquier otra cosa. Su autonomía los aísla al mismo tiempo que los legitima. La crítica, en este caso, opera como una metanarrativa. Como en los relatos míticos los personajes de la historia se embarcan en una aventura. La furgoneta se revela elemento fundamental de cualquier viaje iniciático. De todos modos, antes de ponerse en marcha, el relato, como en tantas ocasiones, contiene anécdotas reactivas, acicates que quizá no expliquen pero sí ilustren las coincidencias de intereses que dan lugar a un grupo de artistas.

Expulsados del Paraíso

Desde principios de los ochenta los futuros miembros de A Ua Crag, todavía sin ese nombre, habían promovido algunas iniciativas artísticas que pueden considerarse antecedentes. Entre éstas destaca *8+8 Madrid-Aranda* (julio de 1983), en la que ocho artistas de Madrid fueron invitados a participar en una muestra de arte público. Posteriormente, entre mayo y junio de 1984, la sala de exposiciones «Consulado del Mar» de Burgos acogió la exposición *6 propuestas/Pintura*, en la que cinco de los seis participantes son ya miembros del futuro A Ua Crag. Entre medias se produce un desencuentro explícito con Madrid que espolea a algunos de estos artistas a formalizar esta predisposición colaborativa en una asociación cultural que trataba de aglutinar diferentes ámbitos de la actividad creativa en Aranda. En 1985 los siete participantes firman ya en el cartel de la muestra *Pintura/Fotografía*³ como A Ua Crag/Colectivo de Creación.

2. Introducción al catálogo A Ua Crag + Kunst & Complex, De idiomas desiguales (2), Rotterdam, A Ua Crag/Kunst & Complex (ed.), Rotterdam, 1993.

3. En mayo de 1985 en el Claustro de San Pedro Regalado, La Aguilera, Burgos.



Exposición "Expuestos en A". 1985. Detalle obra Néstor Sanmiguel Diest

A veces las anécdotas biográficas adquieren al ser formuladas una pretensión explicativa y tienden a insinuar un mecanismo de causa y efecto. Obviamente desplazar el peso del surgimiento de A Ua Crag hacia un hecho subjetivo en dos de sus integrantes, por mucho que éstos sean fundadores del grupo, sería desvirtuar la base de intenso activismo previo en Aranda o el providencial encuentro de personalidades. Pero, a riesgo de deformar el relato con la lente de aumento sobre un hecho, probablemente mínimo, lo cierto es que aquellos dos miembros, Rufo Criado y Néstor Sanmiguel, destacan en las entrevistas preliminares ese desencuentro en Madrid que les devuelve a Aranda con la determinación de presentar una alternativa. Este regreso permite iluminar un contraste radical con otras prácticas asociativas y dibuja un efecto reactivo en las relaciones entre centro y periferia que es constitutivo del grupo.

Néstor Sanmiguel: *Para mí el origen está en un episodio muy desagradable que hubo en Madrid con un espacio nuevo. ¿Coincides? [Rufo Criado asiente] Te aseguro que me alegro muchísimo. Se llamaba «Poison Soluble» y capitaneaba Victoria Encinas. Entonces tuvimos una experiencia muy desagradable Rufo y yo en la que acabamos siendo expulsados y entonces decidimos intentar de alguna forma una aventura similar desde otro punto de vista y al tercer intento salió. Nuestra estética era mucho más sucia, más...*

Rufo Criado: *La otra era más fría... Yo no lo tomaría como una expulsión, sino como una invitación a abandonar la exposición. Hay un matiz muy importante para entender nuestra situación, que fue que previamente realizamos lo que pudo ser un poco el germen: una convergencia, un proyecto público en la Plaza Mayor de Aranda, que se titulaba «8+8 Madrid-Aranda», en la que juntamos todos los contactos que tenía Alejandro de Madrid, que se unieron con los contactos que nosotros teníamos con la gente de Aranda. Fue una exposición preciosa, estupenda, con una repercusión muy buena. El tema es que Victoria Encinas estaba invitada, ella participó. Lógicamente en ese proyecto nadie planteaba a priori qué tenías que hacer y hacia dónde andar, sino que era un planteamiento de arte en la calle... En Madrid, diríamos que querían moverse en unos parámetros más objetuales, más, ni se sabe qué, porque ellos tampoco lo tenían claro, pero sí sabían que, según su criterio, lo nuestro no encajaba...*

[En la grabación hay risas y comentarios entre los que se oye «Expulsados del paraíso»]

Julián Valle: *Además no tiene ni pies ni cabeza, os invitan a vosotros sabiendo lo que hacéis.*

Rufo Criado: *Es que nosotros no habíamos dado un giro de ciento ochenta grados, nosotros habíamos pintado en el 8+8. Lo que llevábamos era lo que hacíamos. Si te invitan sabiendo lo que haces, ¿cómo es que luego te dicen que lo que haces no es lo que tienes que hacer? Aclaraos un poco...⁴*

¿Por qué este extraño purismo en el Madrid de los 80? ¿En qué momento aparece la fricción o la incompatibilidad? Podríamos rescatar incluso las palabras de Victoria Encinas acerca de aquel encuentro donde nos relata su actitud. Su testimonio no necesariamente explica el desencuentro o la íntima violencia con que se ejerce una

4. La transcripción procede de la conversación entre Néstor Sanmiguel, Rufo Criado, Ramón Valladolid, Pepe Ortega, Julián Valle, Eva Bombín, Olga Fernández y Víctor del Río en el estudio de Rufo Criado, en Milagros (Burgos), el 20 de abril de 2005. A petición de los miembros de A Ua Crag que participaron en ella, esta conversación no ha sido incluida en la recopilación de transcripciones de entrevistas que sigue. Véase el epílogo de este texto.

exclusión, pero quizá permite contextualizar los anhelos artísticos que los distanciaban en aquel momento⁵. Estamos en 1984. Lo «frío» vs. «lo sucio» en los 80, una típica discusión de movimientos de acción y reacción, de soluciones formales. Un apropiacionismo objetual, lejanamente derivado del surrealismo, frente a un neoexpresionismo, casi sin transición desde el expresionismo abstracto, que se inscribe en lo subjetivo. Dos concepciones enfrentadas bajo una misma necesidad de entrar en el discurso de lo «moderno» (con sus referentes artísticos correspondientes). Dos estrategias opuestas: en Aranda una voluntad integradora, posiblemente ecléctica y contradictoria en sus resultados; y en Madrid una postura militante, sectaria. La aventura madrileña tiene un valor instigador y, como en la tradición de los *refusés*, la negativa alienta la lucha por hacerse un hueco y la posibilidad de generar un espacio alternativo, de producir un lugar, también simbólico, desde el que empezar a asentar su legitimación en el contexto artístico.

Alejandro Martínez Parra: *Montábamos cosas, era una sensación excelente de estar tramando. Y en esa época, también por edad, por ingenuidad, lo cierto es que piensas más en el pueblo, en un sitio tan pequeño, la oportunidad de poder hacer estas cosas y de que, bueno, tienes como ciertas ilusiones sociales, socio-locales... Al fin y al cabo vienes de un momento de transición. Rafa y yo vivimos todo el problema de las cuestiones sociales, los principios, ciertos debates que luego han evolucionado de otra forma⁶. Néstor, Ruffo... eran un colectivo de alguna forma implicado política y culturalmente. Yo creo que A Ua Crag, en un ámbito menos local, menos estéril, no hubiera prosperado. Es precisamente la esterilidad la que lo permitió. Por ejemplo, yo conocía la parte frívola de Madrid. En contraste a eso los de Aranda éramos franciscanos casi, quiero decir, vivíamos en un ámbito con concentración, austeridad. Parece una bobada, pero yo lo he pensado con el tiempo, la ausencia de ciertos estímulos fue la que permitió que aquello fraguase.*

5. «Yo concebía el espacio y las actividades como una obra de arte desarrollada en el tiempo. Colectivamente. Estaba interesada en la reflexión sobre el objeto, el entorno social, la dinámica del consumo, frente a la moda imperante en aquel momento, la pintura expresionista figurativa, la transvanguardia y el neoexpresionismo alemán, que aquí llamaron nueva figuración... Yo me encontraba en una postura muy alejada del subjetivismo y el individualismo, con la necesidad de desarrollar un trabajo más reflexivo, más semiótico, político, más distanciado... también con otro tipo de humor [...] Entre los invitados a Poison Soluble estuvieron Maldonado, Manuel Sáiz, Pep Durán, Joaquín Berao, Leopoldo Alas..., como ves artistas plásticos, pero también escritores, escenógrafos. El background permanente era Duchamp. La idea de apropiacionismo. El mundo del objeto a la luz post-duchampiana... Tenía 21 años». Tania Pardo, «Entrevista a Victoria Encinas», en Victoria Encinas, *Viscoelastica* (cat.), Madrid, Garage Pemasa/Asociación Cultural Maëlistrom, 2000.

6. Inicialmente la actividad de A Ua Crag se amplía a otros entornos como un proyecto de acción cultural que excedía lo meramente artístico. Hacia 1986 el grupo participa en proyectos educativos. Algunos de sus miembros llevan en su propia trayectoria una orientación profesional pedagógica. Es el caso de Alejandro Martínez Parra y Rafa Lamata, participantes en las «Escuelas de verano» de la Junta de Castilla y León y en el Centro de Investigaciones Educativas de Sol Hachuel.



Entrada a Espacio A Ua Crag, Aranda de Duero.

Porque, conviene no olvidarlo, son dos diferentes contextos de recepción. Como nos explica Rafael Lamata en su crónica oral, desde la perspectiva de alguien implicado en los grupos madrileños y que es incorporado al proyecto de A Ua Crag:

«...también la propia gente de Aranda tenía una voluntad de “vanguardia” y tenían un papel también dentro de su ámbito de vanguardia o, digamos, rompedor, o no entendido por la gente de alrededor. Y ellos tenían muy encarnado ese papel, de modo que las cosas que se salen de lo habitual encajan, en el sentido de que es algo que se leía de manera extraña en el contexto, tanto una pintura de cualquiera de ellos como una performance. En ese sentido hay una hermandad de cara al exterior, de extrañeza, sobre algo que se sale de pintar a la señora con el cántaro. Creo que también hay un componente, se me ocurre, de una avidez gigantesca por estar un poco al día de las cosas que se están haciendo».

En el caso de A Ua Crag el referente inmediato era una sociedad en plena transformación económica, quizá tradicional en sus gustos artísticos, pero dispuesta a acoger un impulso de modernización de sus manifestaciones culturales y una actualización de los lenguajes artísticos. Antes de constituirse A Ua Crag existía ya en Aranda una actividad cultural, fruto de las inquietudes de una población urbana en crecimiento, surgida a partir de una rápida industrialización de la zona. Desde los primeros años de la democracia existían movimientos asociativos que trataban de dar respuesta a las nuevas necesidades culturales. Los integrantes del grupo son conscientes de que su nacimiento como tal surge en paralelo a un crecimiento de la población inusitado para un lugar de las características de Aranda y a la presencia de un núcleo industrial. Algunos de los miembros, como Néstor, militan en el Movimiento Comunista y en otras formas de asociacionismo. Indudablemente, algunas estrategias potenciadas por la personalidad de Néstor se imprimen en el modelo dialéctico de relación con el entorno, no exenta de tintes combativos, y en la moral de trabajo colectivo de A Ua Crag. La entrega organizativa que encarna Rufo se presenta en estos momentos iniciales como la otra gran figura fundacional de un *ethos* engranado en las aspiraciones sublimes del neoexpresionismo y los imperativos pragmáticos. Estas experiencias establecen hábitos de trabajo y discusión en grupo, una tendencia organizativa que se traducía en la voluntad de reunirse e integrar otras actividades creativas de modo ecléctico, escuchando a los poetas y a los músicos o a todo aquel que tuviera algo que contar, y con una explícita aspiración a generar un espacio de intercambio. A Ua Crag se consolida bajo la figura jurídica de asociación cultural para dar cabida a las aportaciones de socios (habitantes de Aranda en su mayoría), que con su cuota apoyaban esta iniciativa de forma desinteresada. Los miembros fundadores realizaban igualmente un desembolso mensual, imprescindible para el funcionamiento de la asociación, y también se utilizaban recursos «clásicos» de financiación, como la edición de obra gráfica. Parece lógico pensar que el

modelo de A Ua Crag se asemejaba a estructuras y dinámicas de agrupación, presentes en otros muchos municipios en la época de la transición, donde las inquietudes culturales se canalizaban como movimiento asociativo de base, frecuentemente de sesgo izquierdista.

A partir de ahí el tablero donde poner en juego las prácticas artísticas no dejaba de ser confuso. Es precisamente en esta década (con algo de retraso respecto a otros lugares) cuando empieza a crearse un nuevo contexto de producción y recepción, derivado del cambio de paradigma discursivo que las relecturas de la modernidad, o la posmodernidad, habían traído consigo. En el caso español esta nueva coyuntura se solapa con una paradójica afirmación de los lenguajes modernos, debido al esfuerzo de «normalización» o «modernización», tras la época franquista. Esta singularidad anima las dos posiciones en conflicto y se encarna en un caso «categorialmente», en A Ua Crag con la pregunta *ser o no ser modernos*, y en el otro «estilísticamente», bajo la cuestión *cómo ser modernos*, que subyace en la genealogía de artistas requerida en Madrid para «Poison Soluble».

Dada la precariedad del contexto, el lugar que ocupa A Ua Crag en un escenario concreto, el del arte en la España de los ochenta, resulta si cabe más frágil a la hora de trazar la historia del arte español en las últimas décadas del siglo xx. Parece claro que desde su nacimiento este grupo viene marcado por una relación con el mundo indudablemente periférica. Pero no se trata de una periferia invocada desde el discurso, sino de una periferia efectiva. El estigma que los miembros de A Ua Crag llevan con orgullo es el de una «deslocalización» impertinente para con los circuitos instituidos. Como si la inopinada acumulación de talentos artísticos en Aranda de Duero fomentara una ironía inconsciente y reprimida en el observador externo, probable habitante de Madrid o Barcelona en aquellos años (quizá, a su vez, inmigrante olvidadizo). En este punto, la experiencia de A Ua Crag devuelve una imagen intensa del paisaje artístico español de los 80. Así lo veía Ángel González ya en esa época: «Lo verdaderamente sorprendente de los de A Ua Crag no es tanto que vivan en uno de los arrabales de los grandes centros artísticos, sino que lleven adelante su trabajo en consonancia con las tendencias fuertes del arte de los últimos años, pero sin encadenarse a la fantasmagórica y fatal obsesión por *estar informado* de lo que se presume que debe ocurrir y al tanto de las más reciente conspiración o asonada del serrallo artístico. [...] Se trata de artistas muy distintos, lo que no deja de ser a su vez sorprendente y emocionante, y muy conscientes también de lo que les ha venido de muy lejos, de Basquiat o de Beuys, a diferencia de tantos jóvenes artistas de Madrid, Barcelona o Sevilla que hacen como que se les confunde o sinceramente confunden lo que han visto en las revistas con lo que se les ha ocurrido a ellos»⁷.

7. Ángel González, «Libres de rencores», Cambio 16, 17-8-1987.



Íbamos agrandando tipo Oeste

En su dossier de presentación A Ua Crag se autodefinía como un «colectivo de acción artística / espacio alternativo de Aranda de Duero, Burgos». Cada una de estas proposiciones encierra algo de lo que A Ua Crag fue, de lo que fueron las señas de identidad que lo singularizan en el equívoco contexto artístico español. Ya hemos señalado cómo la tensión derivada de su posición periférica permitía un desdoblamiento capaz de inaugurar un lugar simbólico que va a representarse a través de dos fórmulas, la de un colectivo y la de uno (o dos) espacios físicos. Lo primero sería pasar de ser una asociación cultural a un «colectivo de acción artística». De este modo, como escenario promotor de actividades A Ua Crag deja rápidamente de lado las iniciativas literarias o musicales y se decanta por las artes plásticas, debido al empuje de la mayoría de sus participantes, lo que permite al grupo definir y afinar objetivos y medios. La cara más visible y activa de los tres primeros años del grupo es la creación de un espacio donde invitar a exponer a otros artistas para poder mostrar (y vender) arte contemporáneo, un marco donde también contextualizar las obras de los propios miembros del grupo. Una galería/espacio, alejada de cualquier vía principal del arte, y que sin embargo genera complicidades.

El acento en el léxico decide una mirada sobre la experiencia en cada uno de ellos. En la reunión preparatoria del catálogo que tiene lugar en el Museo Patio Herreriano el 9 de agosto de 2005 Alejandro puntualiza a Rufo en la denominación del primer espacio del grupo abierto en 1985. Rufo lo denomina «espacio-galería» (así figura en el relato cronológico publicado en el periódico que sirve de guía por la exposición) y en el transcurso de la conversación la primera parte del híbrido se pierde para convertirse en «galería» sin más. Alejandro prefiere recuperar la idea de espacio abierto sin las connotaciones de gestión y promoción sugeridas por la palabra «galería», ambos coinciden en que el espíritu del proyecto tenía más que ver con la idea de espacio que con la perspectiva más estratégica y comercial de la galería. En los cinco años que este espacio permanece abierto se llevan a cabo cuarenta y siete exposiciones, que se acompañaban de una amplia promoción mediante el envío de más de mil hojas/carteles a instituciones, galerías y particulares, interesados o promotores de arte contemporáneo. Este esfuerzo en el aparato de difusión que se pone en marcha sobre la base de una generosidad individual da sus resultados para el conjunto. El entusiasmo es correspondido por el circuito y permite que entre 1988 y 1990 A Ua Crag acuda a ARCO en calidad de «galería comercial», con el ánimo de vender, pero básicamente de mostrar sus obras.

Julián Valle: *Íbamos a tumba abierta, si se vende bien, si no vende, pues nada. Haciéndolo así como escaparate, vendíamos más de medio stand.*

Rufo Criado: *Eran años buenos. Íbamos claramente con la idea de que aquello para nosotros era un escaparate y llevábamos piezas potentes, no cuadro-*



Feria ARCO '88

tos para vender. También fue eso lo que nos valió para poder continuar [...] Hay como una especie de causa-efecto. Sobre todo porque ya habíamos hecho una difusión anterior de más de 1.000 hojas, la gente ya te conocía y ARCO era la manera de traducir todo ese esfuerzo.

Jesús Max: Yo creo que el planteamiento de ARCO, si no estaba en todo el mundo, sí estaba en los que tenían una visión más a largo plazo del proyecto. ARCO como lugar, no tanto para vender, porque los beneficios económicos que podías sacar de ello eran lo comido por lo servido. El tema era tener un escaparate, porque de momento no había otra cosa. La mayor parte de nosotros no teníamos galería en Madrid. ARCO era el punto donde poder colocar obra y donde ver gente de toda España.



La nave, taller de trabajo de A Ua Crag (puerta roja). 1986





Interior de la nave

Pepe Ortega: *El mercado era una cosa difusa en A Ua Crag. Creo que hubo gente que nunca lo perdió de vista. En ese asunto había diversos posicionamientos. Unos que lo rechazaban de plano, otros que decían que no había que olvidarse de él y otros que ni siquiera se lo planteaban, entre ellos yo mismo. Yo tenía la sensación de que, en todo caso, si se aceptaba, era como una especie de mal necesario. El Espacio A Ua Crag, aunque se ponía obra a la venta, creo que nunca se planteó como algo claramente comercial; primaban más los proyectos. Bueno, el caso es que, finalmente, se fue a ARCO, y la experiencia resultó decisiva en muchos aspectos, entre otras cosas darnos a conocer.*

Xabier Sáenz de Gorbea escribe en 1991 un artículo titulado «A Ua Crag, locos por el arte», en el que se explica que la aventura de presentar A Ua Crag en Arco 88 supuso abrir canales renovados de expansión, una ampliación de los límites originales del proyecto, dándolo a conocer tanto globalmente como desde la perspectiva de las prácticas individuales⁸. Como lugar de «exposición» el espacio se veía obligado a asumir esta tensión entre lo «puramente artístico» y lo «comercial», o al menos su inserción en un «contexto mercantil», lo que sin duda generaba más de una discusión entre sus miembros. Un debate, por otro lado, no exento de herencias discursivas a favor y en contra del mercado, típico en aquellos años. A propósito del escenario recién ganado conviene recordar que la existencia de la feria se remonta sólo a 1982. Ciertamente existía una disfunción entre los medios y los fines, aunque la ambigüedad con que ARCO siempre se ha manifestado (feria, escaparate, evento) era una fisura por la que un «colectivo de acción artística» podía entrar y convivir con una galería estrictamente comercial.

El segundo de los territorios sobre los que se asienta el lugar A Ua Crag es la nave-taller. En 1987 el colectivo decide alquilar una nave donde sus miembros pudieran trabajar, a modo de estudio de artista. La nave era una antigua fábrica de maquinaria agrícola situada a las afueras de Aranda. Su espacio diáfano se dividió en partes y cada uno lo utilizaba según sus necesidades, para algunos un lugar pleno de trabajo, para otros también un almacén.

A los cinco años de su fundación, en 1990, A Ua Crag dispone de una nave-taller y una galería/espacio alternativo que participa en ARCO. Además de estas infraestructuras el grupo realiza un enorme esfuerzo promocional de la obra, edita catálogos, envía un laborioso mailing, compila y archiva todas sus actividades, recoge todas las referencias que aparecen en numerosos artículos de la época, capta la atención de los críticos, realiza una primera exposición para la Junta de Castilla y León, es convocado por galerías comerciales como colectivo o de forma individual.

8. Xabier Sáenz de Gorbea, «A Ua Crag, locos por el arte», en A Ua Crag, Amaren Beroa (El calor de la madre), Sala Amarica/Museo de San Telmo, Diputación Foral de Álava-Ayuntamiento de San Sebastián, 1991.

Trabajar en la periferia tiene sus ventajas. Esta visión se ve refrendada por su eco en la prensa: «De las 26 galerías con sede en todos los puntos de España fuera de Madrid y Barcelona, quizá la que ha despertado mayor interés en el público especializado que visita ARCO 89 sea A Ua Crag, de Aranda de Duero»⁹. No cabe duda de que la insistencia en su coordenada geográfica, la periferia de la periferia, como se dice en una de las conversaciones, se convirtió para algunos en su «posición militante», una escisión que permitía devolver a Madrid una imagen especular con respecto al «gran circuito», pero también una dialéctica con el circuito mismo, donde el trabajo desde los márgenes permitía a muchos de sus miembros sortear determinados condicionantes, especialmente los ligados al mercado.

Javier Ayarza: Algunos creían que A Ua Crag era la estrategia para llegar al circuito, y otros no. Yo nunca lo creí. Creo que A Ua Crag era ya el circuito para poder exhibir lo que hacíamos y en las condiciones que queríamos, sin llegar a ninguna otra historia.

Como sugiere Fernando Huici en su texto «A contracorriente» de 1987, «Desde ese reclamo sonoro y evocador, un colectivo de creadores han elegido renunciar a los centros convencionales donde la actividad artística suele concentrarse en nuestro país y optar —yo diría, más bien, provocar—, su propio centro. [...] Es, en definitiva, una forma más de reivindicar, desde los terrenos del arte, la condición de lugar de encuentro consustancial a todo cruce de caminos, los de la geografía y los de la creación»¹⁰.

Hablando en clave

El cruce entre «geografía» y «creación» da paso a la otra confluencia (o tensión) en la que se declina A Ua Crag, la de un «colectivo de acción». En realidad la historia de A Ua Crag va a oscilar entre dos demandas, una interna, organizarse como colectivo capaz de generar proyectos y experiencias artísticas, y otra externa, estratégica, de proyectar el grupo y a sus miembros en el circuito artístico. De algún modo la historia referida a la necesidad de acceder al circuito va perdiendo peso y se va transformando en una hipótesis frágil que sólo es visible en la primera aproximación. A medida que las conversaciones se hacen más densas y la memoria trabaja hacia dentro, sus palabras nos indican otro camino que se manifiesta en la obra.

Rufo Criado: Se nos cierra lo de ARCO y se nos abre la Sala América del Museo de Bellas Artes de Álava. Y entendemos. Es como la lógica de los hechos: hemos llegado a ARCO, hemos difundido el proyecto y ahora nos sur-

9. JJNA, «La oferta periférica en ARCO 89 subraya el buen momento español», El País, 12-2-1989.

10. Fernando Huici, «A contracorriente», en A Ua Crag Itinerante. Castilla y León. 1987-1988, Valladolid, ed. Junta de Castilla y León, 1987.



La nave. En el centro Miquel Cid con obras de Red District. 1991

ge ese tipo de proyecto y es cuando ya cerramos el planteamiento del Espacio A Ua Crag para meternos de lleno en este primer proyecto, que luego se lleva al Museo de... San Telmo de San Sebastián. Y casi inmediatamente coincide con que Alejandro está en París. Alejandro intenta hacer contactos por allí y es cuando, junto con Eva González, conocen el proyecto de Puertas Abiertas de Le Génie e la Bastille. Alejandro contacta con Esther Ferrer y fue Esther Ferrer quien le puso en contacto...

Los proyectos van a sustituir a la Galería en la articulación de A Ua Crag y traen como consecuencia la definitiva desvinculación del grupo del mercado como estrategia, aunque sus miembros pudieran seguir en galerías comerciales a título individual. Los proyectos se concretan en dos ámbitos casi opuestos, unos al calor de las instituciones como encargos específicos (museos, centros de arte, festivales, exposiciones, eventos...) y otros como intercambio directo con otros grupos de artistas fuera de España (Francia, Alemania, Bélgica, Holanda y finalmente Canadá)¹¹. La posibilidad de generar esta nueva situación apunta a la idea de la convocatoria de un medio ambiente interesante desde el punto de vista artístico, es decir, la creación de un espacio favorable a prácticas artísticas con dificultades de entrada en el circuito. En el caso concreto de algunos de sus miembros, cuyas obras están más cercanas a la acción, a la performance o a la creación de «acontecimientos» y menos atentos a la obtención de un «producto», esta necesidad era más explícita. Pero en cualquier caso, para todos podía ser un laboratorio de pruebas donde podían arriesgar sin presiones y un lugar propicio al debate y al tráfico de ideas. Rufo Criado relata cómo sus propias búsquedas formales le llevarán a extrapolar sus obras al contexto. La disponibilidad de espacios como la abadía de Arthous o la sala Amárica, y el contacto con los compañeros, potenciarán aspectos que de otro modo habrían quedado sin desarrollo.

La cercanía, basada sin duda en la amistad y en la búsqueda de fines comunes, da lugar a una experiencia de aprendizaje colectivo, de intercambio y búsqueda de conocimiento, de investigación, de confluencias y desencuentros que funciona, en parte, con un espíritu de facultad de bellas artes suplementaria, que reemplazaba las «carencias de aprendizaje institucional» de sus miembros, ninguno de los cuales había asistido a la enseñanza artística reglada. Todos ellos, de hecho, destacan su llegada al circuito desde fuera, habiéndose saltado algunos de los pasos ortodoxos. Esta situación de enriquecimiento en la relación se hace más evidente en los intercambios con artistas debido al corto espacio de tiempo en que se desarrollaban las obras, apenas diez días, con la creación de fuertes vínculos entre los dos grupos. Laurence Debecque-Michel escribe en 1990 «Entre la forma que se materializa y la

11. Para una descripción más detallada de cada uno de los proyectos puede encontrarse una ficha detallada de cada una de las experiencias de A Ua Crag en la sección «Línea de tiempo».

realidad manipulada», donde se explica que los miembros de A Ua Crag no quieren manifestar una posición artística común, pero desean expresar su voluntad de existir fuera de los circuitos institucionalizados, en la convicción de que los primeros interlocutores de toda creación deben ser los propios artistas»¹².

Alejandro Martínez Parra: A lo mejor no es correcto decirlo pero A Ua Crag, de alguna forma, es como una gran escuela. Esos once años son como un curso privilegiado. En mi caso sí. Yo vivía la situación desde el principio como que tenía que aprender, que no sabía nada. Y A Ua Crag me lo ha dado todo. Esa aventura, para mí, han sido once años de universidad inmejorable. Y creo que para todos.

Pepe Ortega: Recuerdo que en uno de los encuentros con los artistas holandeses de Kunst & Complex alguien nos preguntó si habíamos estudiado Bellas Artes o algo similar. Cuando le respondimos que no intentó confortarnos, más o menos, diciéndonos que no nos preocupásemos. Lo dijo en serio. Me imagino que cada uno tendríamos una preocupación sobre lo que se estaba haciendo en ese momento, debates, revistas, exposiciones.

Julián Valle: La relación con otros artistas en un mismo espacio, el diálogo entre artistas, son datos que uno da a otro y que no son datos de cocina, sino que es algo más. De vez en cuando aderezado con otro tipo de conversaciones, que a lo mejor no tienen nada que ver, pero que tienen mucho que ver, porque, en realidad, todo tiene que ver. No es necesario estar hablando de arte para hablar de arte. Y con los artistas pues igual. Si tienes dificultad porque no les conoces... pero con la mayoría de los que hemos tenido relación, entras. No sé. A lo mejor por estar haciendo el trabajo que haces, tan cercano, entras en un punto de intimidad y con una rapidez que en otras circunstancias y con otras personas no tendrías.

Néstor, especialista en títulos cargados de sugerencias, concibió junto a Ramón Valladolid el nombre mismo del grupo. A Néstor le llevó hora y media convencer a todos en asamblea de la necesidad de semejante nombre ayudado de algunos diagramas. Pero quizá la figura de Ramón Valladolid sólo pueda quedar aquí esbozada aunque su aliento y su presencia sean tan necesarios para entender el espíritu de A Ua Crag. El texto de Ramón Valladolid escrito en 1987 evoca la atmósfera con precisión literaria, no por casualidad asentado en la eufonía del nombre del grupo. Ramón Valladolid es escritor y un miembro más. Él mismo parece sugerir la idea de la liturgia, oportuna para describir el oficio del artista; la colaboración entre algunos de ellos pronto sugiere una metáfora en la que los artistas se transforman en «ofician-

12. Laurence Debecque-Michel, «Entre la forma que se materializa y la realidad manipulada», en A Ua Crag-La Genie de la Bastille, Publicaciones A Ua Crag 4, Madrid, ed. A Ua Crag, 1990.

tes» del rito. Se necesitan diferentes sacerdotes para «la obra del arte». Las obras performativas y tardoexpresionistas de algunos de ellos, la escenografía del taller y toda la carga simbólica de su «agrupación», incluso los cuadros pintados por la mayoría de ellos, fácilmente evocarían alguna reunión en una carnicería abandonada de Dresde a principios del siglo xx. Pero el final del texto es tan paradójico como esa teleología imposible del artista: «...no ha llegado el día ni la hora, pero el acto más visible es crear y exponer, en una pared en blanco, objetos de arte». Parece ser que ya no son obras lo que hacen, sino «objetos de arte»... Esta relación extrañante con los «productos» de este activismo previene contra la metafísica del artista, a pesar de que la escenografía y los papeles que interpretan recuerden al ritual de ese «oficio». En realidad, el tono mismo del texto de Ramón Valladolid contiene en sus evocaciones alguna distancia o ironía afectuosa para con la misión del artista. En la revisión amateur y entusiasta del trabajo, como esa investigación personal y consciente de sus limitaciones, se aloja una reedición del proyecto del arte moderno en las claves localizadas y postmodernas de la periferia de una España de los ochenta.

Un año después, en el texto que escribe para presentar el primero de los cuadernos de A Ua Crag, Ramón Valladolid insiste en la pregunta y la convierte en sí misma en un objeto lírico con el que envolver a los componentes del grupo que participaban en aquella incursión: «Les pregunté. ¿Por qué todo esto? »¹³. La pregunta no explica sus obras, sólo evoca una atmósfera lírica teñida de la extrañeza por una especie de mundo submarino y abstracto mientras los artistas ofrecían sus teléfonos y sus direcciones de Aranda en los créditos. Quizá Ramón Valladolid pretendía rodear de misterio aquello que sus amigos hacían en el recién adquirido taller, pero lo cierto es que la pregunta por el objeto de aquellas acciones trasciende los resultados. No importa probablemente la obra que produjeron unos y otros, ni siquiera las discrepancias en las sensibilidades, tampoco las complicidades, importaba más bien el hecho de reunirse en una nave, como si la estructura industriosa del espacio fuera a dar con altos productos del pensamiento, de la sublimación de las cosas. Lo que contaba era la intención porque sólo en ella anida la que parecía única premisa del arte: la voluntad de hacerlo. Luis Francisco Pérez, en su texto sobre el grupo titulado «El espejo múltiple» de 1990¹⁴, plantea una reflexión sobre el Lugar del arte. Un lugar no tanto donde se desarrollan sus capacidades expresivas como emplazamiento de su misma razón de ser, su absoluta necesidad.

El trabajo en la nave prefigura y completa los proyectos internacionales. Es en ambos lugares donde se concreta una de las singularidades del grupo, la posibilidad de generar experiencias grupales y dinámicas de contraste intenso, un clima de confianza mutua donde la demanda del artista individual se sostiene y enfrenta a la opi-

13. Ramón Valladolid, Publicaciones A Ua Crag 1, ed. A Ua Crag, Aranda de Duero, 1988.

14. Luis Francisco Pérez, «El espejo múltiple», en A Ua Crag-La Genie de la Bastille, Publicaciones A Ua Crag 4, ed. A Ua Crag, Madrid, 1990.



La nave. Proceso de trabajo con artistas de Le Genie de la Bastille. 1990



nión de los otros. De las conversaciones mantenidas en Milagros con el grupo para la realización de este texto se desprendía una idea en la que la mayoría de los miembros estaban de acuerdo. Había, bien entendida, una falta de pudor, que contrasta con el carácter de reserva y contención con la que normalmente trabaja el artista solitario. La confianza mutua, asentada en una sólida amistad, garantizaba el acceso afable a la obra del otro. Se abrían y se exponían a lo bueno y lo malo de las influencias, pero desde un punto de vista colectivo. La necesidad de compartir recursos, la marginalidad autoimpuesta como rasgo esencial del trabajo del artista y la amistad entre ellos generaron una atmósfera que sería necesaria para entender el alcance del grupo, el lugar remoto, e impensable al principio, al que llegaron juntos.

Jesús Max: Y más que eso. Había sobre todo, porque al final era inevitable, continuos trasvases de ideas. El supuesto individualismo, al final, no podía resistir el asedio. Y a la hora de hacer un proyecto para tal cosa, llegaba Julián y decía oye has pensado en no sé qué, te ponías a pensar en ello y ponías en marcha una obra. Ese tipo de cosas sucedían continuamente. Y luego el soporte técnico en según qué cosas, técnicas nuevas que dominaban otros y tú no tenías ni idea, eso era fundamental.

Julián Valle: Realmente cuando me pongo con 22 años, para mí, era todo un mundo. Había hecho mis cosillas, pero no me había planteado trabajar como artista. Bueno, ni siquiera eso. Luego te das cuenta de que no es el diseñar unos objetos, sino que es una actitud. Es algo que vas cultivando con los años, te vas formando, no sé si para bien o para mal.

Rufo Criado: Para mí es indudable que la experiencia de A Ua Crag es bastante determinante para una expansión de mi propio lenguaje, para su desarrollo y, desde una perspectiva mucho más personal, en la confrontación. Es el hecho de que estás allí, no sólo en la nave, que es tu lugar de trabajo, sino que, en todo momento, en todos esos lugares, debías tener en cuenta que iba a haber trabajos de otros artistas, que darían de sí todo lo que pudiesen. Eso sí que ha sido un estímulo lógico, natural. Para aprovecharlo te pones en una situación de tensión fuerte desde el punto de vista creativo, por la autoexigencia y la exigencia que cada proyecto planteaba a cada uno de los artistas, y al mismo tiempo tuve la oportunidad, desde el terreno de la formalidad, es decir, el campo o superficie de la formalidad, de provocar en mi obra un desarrollo más secuencial.

Esta relación fundamental entre el individuo y el grupo da lugar a otra de las peculiaridades más interesantes de A Ua Crag, como es la aparición de subgrupos en su seno. Esta necesidad de reagrupamiento y de «distanciamiento interior» trata de configurar vagas afinidades poéticas y estrategias de individuación, paradójicamente asentadas en la búsqueda de interlocutores o semejantes. Los subgrupos naci-

dos en torno a A Ua Crag son dos colectivos fundados por Néstor Sanmiguel, 2.º *Partido de la Montaña* y *Red District*, y el grupo formado por Rafa Lamata y Alejandro Martínez Parra, *La constructora*. Los primeros son en cierto modo fruto de la relación algo distanciada de Néstor con el resto y son relatados por él mismo como una reacción espontánea y repentina: «Una tarde a las ocho, no existía ni en proyecto el 2.º *Partido de la Montaña*, y a las diez ya tenía cuatro miembros (uno de fuera de A Ua Crag), nombre, manifiesto y la primera obra en marcha...»¹⁵. La primera intervención del 2.º *Partido de la Montaña* tiene lugar en 1987 y se presenta como una instalación alusiva a la configuración territorial de España con el título «Territorios ocupados». El subgrupo permanece en activo hasta 1990. El desarrollo de la propia obra de Néstor y sus compromisos adquiridos con galerías e instituciones empezaban a hacer incompatible su trabajo en A Ua Crag. Cuando en 1991 Néstor Sanmiguel abandona definitivamente el colectivo sigue, sin embargo, perteneciendo a la nueva agrupación que junto a Miquel Cid denominaría *Red District*. Esta situación sólo sería sostenible hasta 1992 fecha en la que Néstor deja de participar definitivamente en las actividades de A Ua Crag¹⁶.

Por su parte, desde 1987 Alejandro Martínez Parra y Rafael Lamata también trabajan paralelamente en un proyecto que denominarán *La constructora*. Se trata de un proyecto ideado como una suerte de cuenta atrás hacia el año 2000 en la que se suceden diversas acciones. Sin embargo, la última que desarrollan tiene lugar en Aranda junto al actor a Luis G. Gámez, «Asesinos del tiempo / Killers of the time», en 1995. El tipo de actividad desarrollada por *La constructora* se vinculaba con lo escénico y lo performativo. Tal como lo definen sus integrantes se trataba de crear un espacio de libertad donde disfrutar realmente de la acción y la representación, ya que los dos miembros principales están vinculados con las artes escénicas. Los guiones y espectáculos diseñados en el seno de *La constructora* venían a constituirse como una fórmula de liberación a través de la expresión corporal y la organización de eventos ante un público en muchos casos espontáneo.

Por su parte, los intercambios con otros colectivos de artistas, lejos de disolver la conciencia de grupo, la refuerzan. Quienes acompañaron a A Ua Crag en su trayectoria así lo confirman. Luis Francisco Pérez escribía en 1990 para la publicación del

15. Néstor Sanmiguel, «Correcciones, aclaraciones, añadidos, mutilaciones sobre Conversación con Néstor Sanmiguel Diest en casa de Pepe Ortega y Eva Bombín, Villalba de Duero (Burgos), 29 de agosto de 2005 intentando mantener el sabor de lo espontáneo», p. 1, en texto inédito enviado por Néstor Sanmiguel en la fase de correcciones de las entrevistas individuales.

16. «El 2.º Partido de la Montaña cae porque dos miembros consideran que son meros obreros al servicio de mi obra. Sé que los motivos fueron otros pero esto forma parte de la Historia Secreta a la que todo grupo y toda persona tiene derecho. Y Red District... Red District perdió su razón de ser. Una muestra que estaba prevista en A Ua Crag Galería, ya no se hizo... Red District era artista de A Ua Crag, pero yo ya estaba fuera, el problema había desaparecido, el de origen, y continuar de esta manera y dentro de la reconversión que se estaba preparando era para mí la hoguera». *Ibíd.*, p. 3.



"Territorios ocupados. III". 2º Partido de la Montaña (Miquel Cid, Néstor Sanmiguel Diest, Chusa de la Puente y Julián Valle). Metrònom. Barcelona.1988

intercambio con *Le Génie de la Bastille*: «Si bien una de las principales características sociológicas, o ético-sociológicas, de la travesía de la modernidad es aquella de *eleva* la genialidad y la grandeza del hallazgo individualizado y secreto, —por medio de instaurar un cierto «fetichismo del estudio»— también es cierto que la vanguardia se encuentra a sí misma a través de una múltiple relación —laboral, social, de amistad, de compromiso ante lo nuevo, e incluso de una cierta complicidad sexual, o *epidérmica*, en los secretos compartidos— que no solamente canaliza la energía del individuo creador, sino, muy especialmente de una conciencia crítica que ve en *El Otro* menos el enemigo a batir como el sujeto crítico que desde la otra orilla tiene un puente de inteligencia, complicidad y debate»¹⁷.

17. Luis Francisco Pérez, *ibidem*.



El análisis de la rivalidad ente los componentes de A Ua Crag es un tema que debe sintonizarse en su justa medida porque va asociado a uno de los aglutinantes esenciales de todo el proyecto y que soportó su continuidad en el tiempo, como ya hemos sugerido, la amistad que les unía. Esa relación personal, destacada por muchos de ellos, les permite relativizar las diferencias y vincularse con los modelos de agrupación vanguardista que operan en el imaginario artístico de un modo más irónico. La invocación de este comportamiento en la Historia del Arte debe ser completada con la idea de un conjunto de personas que se encuentran en Aranda de Duero, en medio de Castilla, y con una cierta lejanía del circuito artístico madrileño, un centro de referencia permanente para ellos. En la descripción del proyecto con los componentes de *Le Génie de la Bastille* muestra la consideración del encuentro como fin en sí mismo y la voluntad de permanecer fuera del circuito institucionalizado: «*El Genio de la Bastilla* y A Ua Crag no quieren manifestar una posición artística común, pero desean expresar su voluntad de existir fuera de los circuitos institucionalizados, en la convicción de que los primeros interlocutores de toda creación deben ser los propios artistas»¹⁸. En cierto grado, el encuentro «entre artistas», como si se tratara de una raza aparte, es un motivo suficiente.

Los textos breves que acompañan los retratos fotográficos de cada uno de los artistas en el número 1 de las publicaciones A Ua Crag, mayores que las reproducciones de las obras que aparecen en las páginas siguientes, son pequeñas declaraciones epitáficas con las que resumir una labor tan precisa como la pintura, pero tan necesitada de volverse hermética. Después esta práctica se reprodujo en los números siguientes. Algunos de estos textos se vuelven hacia la complicidad con las experiencias primarias, como el de Rufo Criado: «Muchos fines de semana voy a recorrer los caminos y sentarme junto a cualquier río». Otros, como el de Jesús Max, resumen el ejercicio de encriptación con el que el trabajo del artista se formula en el ámbito de la palabra: «Si hablas de lo que haces, es en clave. Si hablas de lo que haces en clave es para que sólo te entiendan cuatro. Y lo que esos cuatro descifran es que estás hablando en clave».

Biografías y biología

El trabajo para la Sala América de Vitoria supone el primer encargo institucional que, además de proporcionar el buscado reconocimiento, les pone ante una nueva forma de trabajar, donde se rearticula la cuestión colectivo-privado a partir de dos ejes: la búsqueda de un título común en torno al cual plantear las obras y la relación con el contexto (geográfico) y/o el espacio (físico). Lo común es el tema, lo individual la

18. Laurence Debecque-Michel, «Entre la forma que se materializa y la realidad manipulada», art. cit.

interpretación del tema, lo colectivo la experiencia. Como dirá Paco Juan Costa en «La unidad genera diferencias y de éstas derivan equidades», un texto de 1995: «Hoy, después de atravesar diferentes etapas, A Ua Crag construye sus intervenciones y proyectos como respuesta al lugar, emplazamiento y al momento puntuales. Resulta curioso, pero es natural y peculiar, la capacidad del grupo de ponerse de acuerdo y reunir cada proyecto particular bajo un mismo título genérico que, aunque de pretendida ambigüedad, no deja de ser concreto. Un título polisémico en su utilización y que abierto a varias posibilidades de interpretación no puede ocultar su intencionalidad a la hora de definir finalidades dejando entrever un deseo que en último término será el de mantener cierta imagen, aunque no exigencia, de vinculación y preocupación del grupo como tal por el análisis de la situación y reflexión alrededor del arte y también una referencia a su capacidad de crear estrategias cercanas a lo militante. Esta capacidad de entenderse en un texto no es casual, ya que para ellos el texto es de uso metalingüístico, actúa sólo como vehículo, puesto que en sus mismas obras individuales se pone de manifiesto el priorizar como material poético los resultados que derivan de la acción de los sentidos: fundamentalmente la visión»¹⁹.

En retrospectiva, el texto de Paco Juan Costa sugería el poder psicológico de cohesión que la nave pudo haber tenido este espacio cuando dice: «...en ocasiones no sólo urbanísticamente se convierte en prolongación para sus compromisos sino que cumple también una función psicológica que seguramente no deja de tener su parte de sentido en la unidad y continuidad del grupo»²⁰. Parece un paso coherente que después las obras llegaran a ocupar espacios exteriores, ajenos a la matriz originaria, específicos porque la obra se destina a ellos. La obra empieza a concebirse orientada a un «afuera» que cubrirá diferentes planos: el espacio público como ámbito de exposición, el traspaso a un circuito internacional, la intervención en las condiciones objetivas de un lugar... El dibujo interno de este proceso parece describir una apertura que no sólo es de concepto, sino que se traduce en la ubicación espaciotemporal del trabajo. La nave y los proyectos constituyen, además, un espacio «simbólico» donde los artistas podían hacer cosas con un amplio margen de libertad, obras que en el circuito (al menos el comercial) difícilmente se hubieran podido llevar a cabo (una especie de otro del circuito). Muchos de ellos han dicho en diversas ocasiones que el grupo duró mucho más de lo que habían esperado, la vida del grupo se desarrolló como tal de forma imprevisible, y más que una biografía parece una biología. A Ua Crag era un organismo.

Sin embargo, parece que el encuentro entre artistas es un fin en sí mismo, como si se pusieran en juego diferencias sustanciales que proceden de los contextos culturales. «El punto de partida es el encuentro entre artistas de nacionalidades y cultu-

19. Paco Juan Costa, «La unidad genera diferencias y de estas se derivan equidades», en A Ua Crag. Tiempo muerto, Bilbao, ed. Rekalde, 1995.

20. Paco Juan Costa, *ibidem*.

ras diferentes que pertenecen a dos tipos de asociaciones artísticas comprometidas con la investigación y difusión del Arte Contemporáneo», dice la síntesis del proyecto *Le Génie de la Bastille* en 1990, cuyo subtítulo era «Producción, intercambio y debate artístico». En realidad, los encuentros de A Ua Crag ponen más bien de manifiesto la proximidad de planteamientos a un discurso internacional. Las obras de sus colegas franceses sostenían un parentesco evidente antes de su «puesta en común». Sus comentarios, una vez sobrepasadas las aduanas institucionales, resultan más interesantes: ¿Cuál es la verdadera naturaleza del encuentro que se produce con los artistas internacionales?

Recapitemos, una novela de artista, o mejor dicho de artistas —porque sus voces son numerosas y diversas—, con un innegable empeño, casi irónico para ellos mismos, de mantenerse irreductiblemente individuales y, quizá también por eso, con la exigencia de otorgar a la obra de arte un valor absoluto —en la mayoría de los casos—. Como escribe Fernando Castro Flórez, «La especificidad de este grupo de artistas radica paradójicamente en su sostener un diálogo desde el mantenimiento de las diferencias, han evitado cualquier planteamiento programático mostrando que no es precisamente la ingenuidad lo que les mueve sino la conciencia de una situación de estancamiento generalizado en la discusión artística y la necesidad de plantear un cuestionamiento desde los distintos lugares creativos»²¹.

En realidad, durante todo el siglo xx los artistas han venido agrupándose al modo de una guerrilla indisciplinada. Javier Hernando evoca esa tendencia gregaria desde los comienzos de la vanguardia en este mismo libro al contextualizar el grupo de Aranda de Duero²². La relación de los artistas con los grupos en los que se asocian podría servir para explicar una parte de la Historia del Arte. Habrá en ellos siempre una tensión entre el individuo y la necesidad de establecer núcleos compartidos de sensibilidad. Esta visión contrasta con la mitología artística moderna que ha construido una figura del artista asentada sobre un profundo narcisismo intelectual. Lejos de romper esa imagen, las prácticas contemporáneas han encontrado subterfugios insospechados para sortear su pesada carga. Esta figura individual colisiona aparentemente con el horizonte colaborativo de los grupos de creación, pero de forma sistemática se establecen tales complicidades entre individuos. Quizá la búsqueda de la complicidad no hace sino reforzar el substrato narcisista. Todo genio necesitará encontrar rivales que apunten su figura en la proximidad, personajes con los que encontrarse en los escenarios del arte donde se urde la trama de esa mitología. Pero en el caso de A Ua Crag, además de reproducir un comportamiento conocido en la historia, se reproduce la historia íntima de una pregunta por la naturaleza irreductible de la vocación artística.

21. Fernando Castro Flórez, «Nota —umbral—», en *A Ua Crag, Geografía —métodos—* (cat.), Valladolid, ed. Junta de Castilla y León, 1994.

22. Véase el capítulo de Javier Hernando en este mismo libro.

La historia del grupo se alió con la periferia geográfica en un momento de tímida descentralización del panorama artístico, donde además el formato de agrupación podía suponer un suplemento estratégico²³. Así lo vieron algunos cronistas que tratan de buscar paralelismos a sus prácticas, no por casualidad, en el ámbito catalán: «Vivimos un momento en el que las distancias cada vez se hacen más cortas, la intención de apropiación es cada vez mayor y la cantidad de información es mayor. Cuando hablamos de distancias no solamente queremos decir las físicas sino también las culturales, el hecho *creativo* se entiende de manera más amplia, interdisciplinar, abriendo de este modo las fronteras de lo que se entiende como arte actual. Actuar, difundir, enseñar, informar, acercar ideas y otros objetivos han movido a una serie de personas y en diferentes lugares a unirse, y como grupo a lograr hitos comunes. Las propuestas de los diferentes grupos son diversas, se concretan en espacios expositivos, publicaciones, programación de actividades, etc. Aquí hablaremos de tres experiencias: Actual (Barcelona), Trajecte (Terrasa) y A ua Crag (Aranda de Duero). Una característica común que podría definir a estos tres colectivos es que, el hecho de pertenecer a un grupo no aliena y dirige a sus miembros, sino que les ayuda a afrontar y lograr hitos y proyectos, pero siempre manteniendo su propio carácter individual como creadores, dado que la mayoría de sus miembros son artistas y éste es a su vez uno de los puntos básicos que los une, el hecho *creativo*»²⁴.

El texto remarca precisamente lo que venimos señalando, la seña de identidad básica del grupo, su pregunta por el «hecho creativo». En este sentido su idea de colectivo se desmarca radicalmente, y se alinea en el polo opuesto, de lo que podrían ser los grupos de agitación artístico-política de los años setenta, e incluso los ochenta, grupos que promovían un tipo de «producción artística colectiva desde el cuestionamiento explícito de figuras y mecanismos asentados en la institución artística (la heroización del autor, la institucionalización de la autoría, la sacralización de la obra), y por ello se interrogan de forma central sobre la *política de la práctica del arte*»²⁵. En el caso de A Ua Crag «colectivo» no significa «producción artística colectiva». Pero su idea de colectivo tampoco implica la afinidad estilística derivada de una sensibilidad artística común, que sí compartían los otros grupos mencionados, vascos o gallegos. El modelo de A Ua Crag discurre entre estos dos polos, ni grupo con

23. Cronológicamente es Galicia la primera que plantea una acción conjunta, a través de un grupo de artistas que se unen con intención de revitalizar lo que consideran un medio estéril. En Bayona en 1980 tiene lugar una exposición que marcará la línea: se llama Atlántica, y es homónima al grupo en el que se presentan artistas como Menchu Lamas, Lamazares, A. Patiño, X. Vázquez o Leiro. En el País Vasco, los premios de Gure Artea dan a conocer la obra de Ángel Bados, Txomin Badiola o Pello Irazu, núcleo central de los escultores vascos. Otro foro importante va a ser el de Sevilla, como se demostró en la nómina de artistas que surgió de la muestra Ciudad invadida (1985).

24. Carmen Ortiz, «Grups, associacions, collectius...», en Papers d'Art, Gerona, ed. Fundació Espais d'Art Contemporani, 1988. La traducción es de los autores del texto.

25. Marcelo Expósito, «Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español», Desacuerdos, vol. I, Barcelona, ed. Arteleku/MACBA/UNIA, 2004.

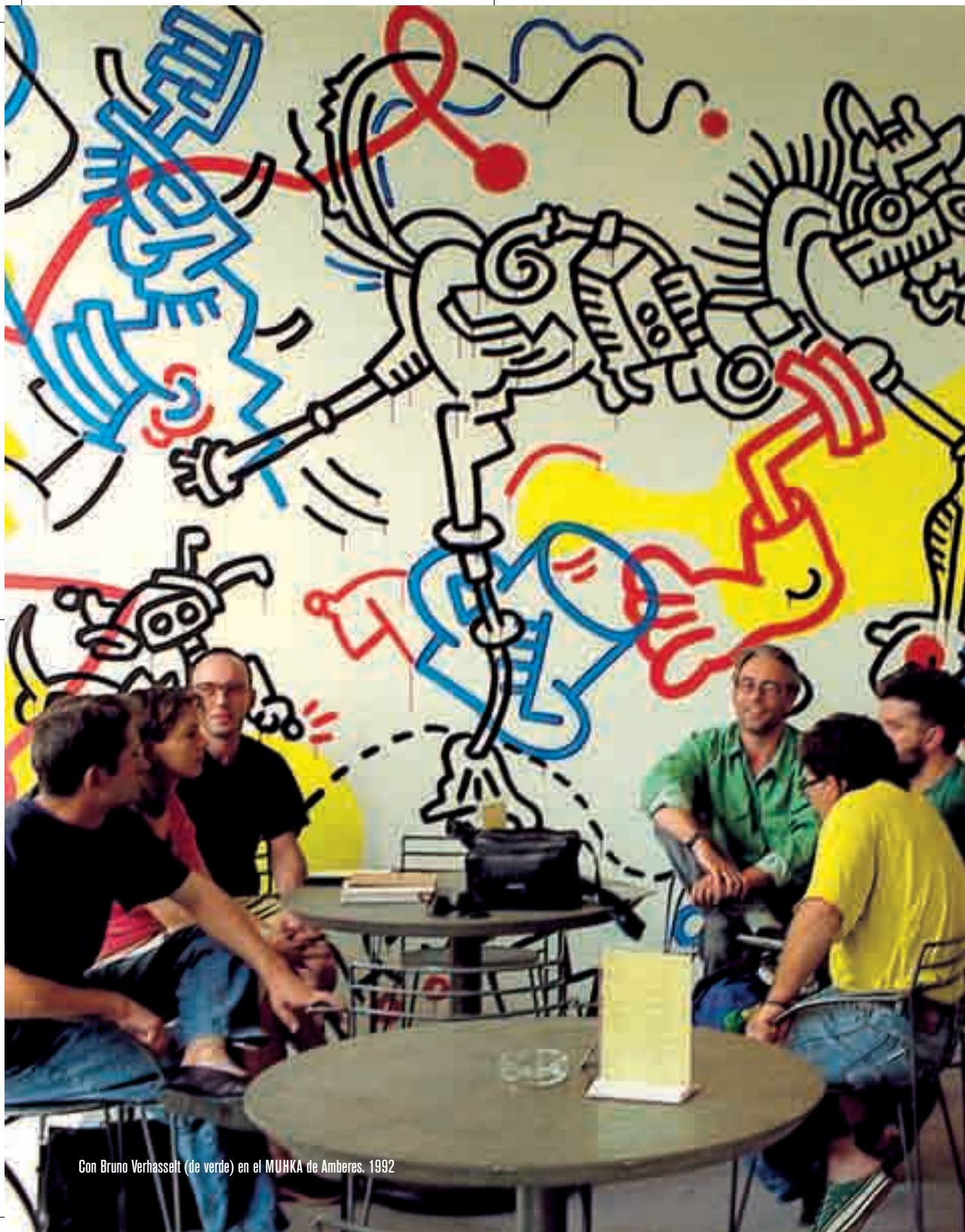


En Rotterdam con el galerista Jorge Alyskewycz (en el centro). 1993

afinidad estilística, tan caro a la historiografía española, ni de producción política, tan útil también para la categorización discursiva. En 1993 un periodista hace un breve balance: «La respuesta obtenida por esta propuesta en los ocho años de recorrido ha sido desequilibrada: la iniciativa de A ua Crag es perfectamente conocida en todo el circuito artístico del país; sin embargo, este interés no ha tenido una traducción equivalente en la crítica especializada y en el mercado galerístico. [...] Así lo percibe Alejandro Martínez Parra, quien considera que 'la gente del medio sigue a A ua Crag, aprecia sobre todo su capacidad organizativa, pero hay gente que opina que no somos un grupo realmente interesante'»²⁶.

Entre los temas que se debaten en el grupo a raíz de las intervenciones en el extranjero y de los intercambios con otros artistas destaca la diferente forma de entender ligado a la idea de *site-specific*, que generaba alguna prevención entre sus miembros.

26. Ignacio Gil, «Energía periférica», Diario 16, 30-1-1993.



Con Bruno Verhasselt (de verde) en el MUHKA de Amberes. 1992

bros. Para varios de ellos la coherencia del planteamiento tenía sentido siempre que se realizara la obra in situ, obteniendo estímulos del lugar y la experiencia concretas, mientras que otros necesitaban más tiempo para pensar y realizar sus obras y no podían hacerlo en los apenas diez días que duraban los intercambios. A propósito de esta diversa manera de relacionarse con el trance procesual de las obras surge el tema de la ideologización del arte.

Jesús Max: Hay tendencias antagónicas en A Ua Crag. Está, por un lado, la tendencia, digamos, de tipo más conceptual, incluso ideológica, política, artistas, que tienen una visión sobre qué se debe hacer y en qué sentido debe ser A Ua Crag, dentro del medio, y luego estamos otra tendencia, en la que lo importante resulta la obra. Yo estoy de la parte antiideología, yo me considero un romántico, aunque no desde el punto de vista estético. Entronco más con el romanticismo alemán, por poner un referente, tanto el del siglo xix como con el actual, que también lo hay, más que con las corrientes situacionistas o conceptuales. [...] Yo soy antifluxus y así lo digo, lo decía entonces y lo digo ahora. Se trataba de algo satírico sobre el asunto de las pretensiones de según qué posturas, era un poco eso y la necesidad, para mí, de volver a un tipo de trabajo descaradamente elitista, que establezca poéticas elitistas, frente a poéticas que son realmente elitistas, pero que pretenden afectar al grueso de la sociedad. Esa contradicción es la que salía en conversaciones alguna vez, lo que pasa es que para seguir en el juego se utiliza la herramienta del enemigo, ya sabes, no decir las cosas directamente.

En este fragmento Jesús Max identifica a Alejandro Martínez Parra y a Rafa Lamata a través de sus preferencias por las prácticas del grupo *Fluxus* con una ideología política o social, mientras que para Alejandro y para Rafa los «políticos» son Néstor Sanmiguel y Rufo Criado por su explícita voluntad de entrar en el medio, reproduciendo ambos viejos debates en torno al sistema y la institución, ideología social *versus* ideología de mercado y también circuito artístico contra arte puro. Poco después, Jesús dirige sus diatribas contra el intervencionismo institucional y el uso del dinero público en el arte, hasta decir sin tapujos: «Aquellos artistas que se mueven más en ámbitos como el conceptual tienen tendencia, por la propia naturaleza de su obra, a buscar más la dependencia de lo público. Esa esquizofrenia que nos traíamos todos sobre las condiciones que te impone estar recibiendo una subvención para un proyecto». Las intervenciones de Jesús aportaban así otra vuelta del asunto en la contraposición entre dinero público y dinero del mercado; como si esto último diera más «independencia» y lo político «contaminara» el supuesto romanticismo.

En cualquier caso la historización de A Ua Crag parece marcar el comienzo del fin de una experiencia, no mediante un mecanismo de causa y efecto, sino, más bien, porque sólo cuando una experiencia alcanza su destino puede relatar su historia. Al-

gunos han considerado A Ua Crag como la experiencia más interesante en los noventa en Castilla y León, a pesar de que su mayor difusión y recepción por parte de la crítica en España coincidiera con los primeros momentos y con su paso por ARCO. De hecho llama la atención que sea precisamente al calor de su inserción en el contexto mercantil cuando el grupo goce de su mayor proyección en el contexto nacional. La novela del artista, una vez más, se vuelve paradójica. La «máquina A Ua Crag» se escinde entre una pulsión metaartística y autorreferencial y una estructura de grupo de gestión. En realidad, ninguna de esas funciones logra situar a A Ua Crag en un papel protagonista dentro del contexto artístico español. Ni los debates sobre la condición de lo artístico ni la política de autogestión ofrecen al grupo salidas a la heterodoxia que, de algún modo, era un aspecto con el que se identificaban de modo militante. Ninguno de ellos lamenta en las entrevistas el precio que pagaban por ello.

La pérdida

Los títulos de los proyectos podrían contener una especie de relato implícito de los avatares del grupo. En 1991 se estrenaban en Vitoria con «Amaren Beroa» (*El calor de la madre*), que no parece dejar dudas sobre la dimensión iniciática del proyecto. No menos revelador, el mismo año, el que titularán «A medio camino» en la Abadía de Arthous (Peyrehorade, Francia) o «Entre artistas», también del 91 en el Musée Bonnat (Bayona, Francia). En cualquier caso una etapa de transición y apertura que se consolidaría dos años después cuando hablaran «De idiomas desiguales», en Aranda de Duero. En 1994, con «Geografía (métodos)» se propone la segunda gran exposición itinerante en la que la Junta de Castilla y León respaldaba institucionalmente al grupo con un carácter casi retrospectivo, acusando recibo de la propuesta que por aquel entonces había conseguido trascender el ámbito regional y constituirse como el referente más claro de los artistas castellanos y leoneses. El texto de Fernando Castro Flórez daba cuenta de una heterogeneidad bien trabada y, en cierto modo, ya asentada sobre el terreno, capaz de mirar atrás y de establecer su propia cartografía, como de hecho sugiere el título.

Rufo Criado: Yo me voy porque no aguanto más. Había llegado al límite, necesitaba estar solo. Es más una necesidad interior, sabiendo y a sabiendas de que la experiencia sigue siendo estimulante. Necesitaba estar solo. No era por cuestiones de obra, sino por cuestiones personales.

La marcha de Rufo Criado en 1994 supone un punto de inflexión que no tiene consecuencias inmediatas, pero sí obliga a tomar una serie de decisiones que alteran el equilibrio y constancia que su figura representaba, en el conjunto de tensiones cre-



Rufo Criado y Eva González. Kunst & Complex. Róterdam. 1993

ativas que hemos venido señalando. De nuevo, el hecho tiende a sugerir una relación causa-efecto que no sería cierta. Para los que se quedan la actividad no sólo no descendió sino que se vio incrementada en los años posteriores. Pero no cabe duda de que el terreno recorrido en conjunto y el cambio de escenario propiciado por la marcha de algunos miembros fundamentales abría una nueva etapa. La otra gran ausencia, que había tenido lugar en 1991, fue la de Néstor Sanmiguel. Ambos representaban la fundación de A Ua Crag, pero al mismo tiempo su propia carrera artística había alcanzado por entonces una dimensión probablemente incompatible con la dedicación que exigía el colectivo.

La figura de Eva González aparece entonces en la labor de gestión económica y administrativa. Desde tiempo atrás se venía valorando la necesidad de delegar esas funciones en alguien que no tuviera que asumir simultáneamente el desarrollo de una obra artística personal, como había sido el caso de Rufo. La presencia de Eva Gon-

zález fue decisiva en el encuentro parisino de Alejandro con Esther Ferrer; ambos fueron quienes contactaron con la artista conceptual. Más tarde se le encargaría a Eva González la tarea de proyectar al grupo en diversas convocatorias de alcance nacional e internacional y promover el acceso a subvenciones y becas que soportaran su actividad. Resulta sintomático, como relata Alejandro, que fuera ella quien le empujara a conocer a Esther Ferrer enfrentándole a su propia timidez. La generosa respuesta de Esther Ferrer convierte el encuentro en un descubrimiento. Quizá los empujones no siempre son bien recibidos o ni siquiera necesarios, quizá hubo errores imperdonables; lo cierto es que en este punto la figura de Eva se constituye como una de las incógnitas narrativas de A Ua Crag, tanto por negación como por afirmación. Su dedicación al aparato de gestión del grupo, que en otro tiempo fuera un esfuerzo de voluntarismo, es abiertamente cuestionada por algunos miembros, mientras otros (y también testigos externos de la trayectoria de A Ua Crag) defienden su labor y reivindican su papel. El hecho de que en aquella época Eva fuera la pareja de Alejandro probablemente impone a estos hechos una suerte de silencio y reprime el discurso acerca de las razones del conflicto obligándonos a cerrarlo en falso. Como en las mejores historias este personaje de la novela opera en el grupo como un punto ciego. Cualquier adjetivación que eligiéramos para tratar su papel en la historia sería insatisfactoria para todos por motivos diferentes.

Igualmente hablar del final resulta difícil, acaso porque todo el proceso de agotamiento del proyecto esté precisamente relacionado con diversas incógnitas irresueltas, preguntas que se resumen en una sola: ¿Por qué termina A Ua Crag? Entre la marcha de Rufo Criado del grupo en 1994 y su disolución transcurren apenas dos años. Previo a la disolución definitiva se produce también el hecho significativo de que Jesús Max, un fuerte defensor de una de las líneas constitutivas del grupo, no participara en el proyecto canadiense, lo que otorgaba un papel importante a los miembros de orientación más conceptual y performativa, algo en lo que parecen coincidir todos los que fueron. Esta línea, sin embargo, ella sola, no parecía capaz de autoformularse como eje para articular un proyecto que, desde el comienzo, había optado por la diversidad de las prácticas.

Rafa Lamata: Los de Canadá venían a hacer una itinerancia por Europa y Esther [Ferrer] les debió de dar la referencia de A Ua Crag. Entonces se planteó la posibilidad de que vinieran a hacer este trabajo, «Territorios nómadas», a Aranda y luego nosotros ir allí. Pero yo creo que esto ya les quedó un poco extraño a los A Ua Crag. Porque claro, los de Quebec sí que son más performativos. Estuvo bien, fue interesante, se hicieron las obras, pero claro, yo creo que ahí no fue tan nítido el ajuste como con los de Holanda o París.

Alejandro Martínez Parra: El último proyecto, el proyecto de Canadá, fue una cosa turbia, tibia, mal, porque Jesús ya no fue. Recibir a los canadienses fue



Performance "Maniobra nómada". INTER LE LIEU. Aranda. 1994

genial y la gente, con más o menos gusto o afinidad con lo que ellos hacían, les recibió con mucha hospitalidad, pero no había una identificación clara. Era un trabajo muy conceptual, muy de acciones. Nos llegaba más a algunos, pero no a todos. No estaban Rufo y Néstor.

Pepe Ortega: Creo que se dieron varios factores. Primero, el talento. Y además de eso había otros elementos indispensables: estrategias, currantes, visionarios..., todo va aportando un punto, todo va engranando para que salga la historia. Un gran derroche de energía. Gente con mucha energía.

Javier Ayarza: Los objetos tenían un carácter muy simbólico, no recuerdo exactamente cómo era todo, pero hay fotografías, creo que las tiene Alejandro, y era también una trampa para capturar emociones. En ese trabajo como que agradecía la experiencia que había tenido con ellos, yo, esa especie de trampa había sido mi persona, los objetos que había debajo, de alguna manera, estaban relacionados con los miembros de A Ua Crag. La verdad es que fue alucinante el trabajo, fue un trabajo crepuscular, muy afectivo, muy de saber que todo eso se acababa.

La conjunción del cansancio, la marcha progresiva de algunos miembros y la indefinición en la renovación del proyecto llevan a un punto de agotamiento que el título de la exposición en la Sala Rekalde de Bilbao, «Tiempo muerto», parece querer señalar. Este desaliento tiñe los dos últimos proyectos de 1995, los últimos del grupo, la exposición en Cruce y la visita de A Ua Crag a Canadá, «Al otro lado de las costillas», en francés «al otro lado del otro lado». En general la versión mayoritaria de los hechos coincide en una idea de paso del tiempo que lleva a una muerte natural del grupo.

Jesús Max: Yo creo que salvo hacia el final, que ya la cosa [fue] fruto inevitable del tiempo y empiezas a perder un poco interés, se van yendo artistas, la cosa empieza a perder fuelle.

Alejandro Martínez Parra aventura alguna hipótesis complementaria que cierra el ciclo vital en el mismo «lugar del crimen» artístico. Al seguir esta historia retornamos circularmente al escenario que había activado su desarrollo. Madrid sigue siendo comprometido para A Ua Crag y, si el origen parecía haber sido un airado regreso a Aranda después de ser «invitados» a abandonar un proyecto («Poison Soluble»), el final del grupo se verifica en el regreso al lugar maldito. Pocas de sus aventuras habían transcurrido en Madrid hasta entonces y, mientras tanto, el grupo había comenzado a establecer su propio circuito internacional. Los medios de legitimación que se ponían en marcha entonces parecían verse obligados a pasar de nuevo por aquel lugar, como un juego no menos perverso de los significantes que asociamos a los lugares, lo que ocultaba logros confirmados en el diálogo con artistas interna-

cionales y pretensiones posiblemente más interesantes, entre ellas la de generar una autoconciencia artística en un tiempo y en un lugar un tanto aturdidos.

Sin embargo, esta es sólo una hipótesis narrativa muy oportuna para un narrador que necesita cerrar el círculo de su historia en el juego de las simetrías. Otros miembros del grupo no comparten esta superstición en torno al destino madrileño y apuntan a causas más complejas. Los miembros de A Ua Crag recuerdan en general este proceso de agotamiento como un cúmulo de factores inespecíficos o como una vaga pérdida del horizonte. El final se desdibuja en la multiplicación de los relatos. Algunos episodios como la exposición en Cruce o la consolidación individual de algunos de ellos como artistas completan la inagotable acumulación de síntomas que orientaban el grupo a un final tan inesperado como su comienzo.

Si A Ua Crag se crea en torno a la lucidez sobre lo que hemos denominado hipótesis funcionales, y aunque ninguno de los integrantes es dueño de un discurso que les represente (no existen los manifiestos), sus formas de gestión así parecen confirmarlo. El «para qué» de los destinos aludía indirecta pero decisivamente al «para qué» de las obras y de la propia práctica artística. La historia de A Ua Crag, como hemos intentado mostrar, combina varias dialécticas. Entre ellas la del centro y la periferia, o la nacionalidad y la internacionalidad, también la que se da entre la individualidad y lo colectivo. Estas serían las más obvias. Sin embargo, su testimonio tiene un valor añadido porque los problemas que han sido descritos en el arte español de los 80 y 90 se retratan desde un punto de vista insólito en el caso del grupo de Aranda. El tiempo transcurrido homologa las pretensiones de actualización que se exhibían en las experiencias madrileñas a finales de los 80. De modo que A Ua Crag se perfila con una dignidad sorprendente en ese paisaje de precariedades. Sólo habría que hojear los catálogos de la época. El reverso indisoluble de los proyectos colectivos, en los que se ha ordenado la historia del arte del siglo xx, siempre nos devuelve una pregunta acerca del hecho artístico después de la negación de sus formas. Y de lo que no podemos dudar, después de recorrer el relato de los protagonistas de A Ua Crag, es de que bajo toda aquella empresa se escondía el rastreo neto y concentrado de la experiencia estética. Después de todo, A Ua Crag operó como un caballo de Troya. De él descendieron a hurtadillas un grupo de personas que necesitaban dar forma a su perplejidad.

...



"A Ua Crag", Espacio Inter Le Lieu. Québec. Canadá. 1994

Epílogo

Este relato en torno a la historia de A Ua Crag se apoya inevitablemente en fuentes documentales que van más allá de un conjunto de catálogos y recortes de prensa, y es también el fruto de una exposición y una serie de encuentros con los artistas, tanto individualmente como en las reuniones preparatorias del proyecto del que surgió esta publicación. Como editores hemos querido diversificar el relato en tantos testimonios como individuos participaron en él. La complejidad de este proceso de polifonía no sólo queda reflejada en las divergencias entre los testimonios individuales (o quizá en sus consensos), sino también en los documentos que finalmente no saldrán a la luz, y que han sido intentos de reescribir esta historia.

La primera de las conversaciones que tuvo lugar en el estudio de Rufo Criado en Milagros (Burgos), el 20 de abril de 2005, fue una desordenada charla después de una comida en la que, por momentos, las voces de los diferentes narradores resultan desdibujadas por otras conversaciones simultáneas del grupo, o por el ruido de alguien recogiendo los platos. Quizá esa indisciplinada en el orden del relato se deba a nuestra incompetencia como reporteros, pero a pesar de ello se transcribió como una parte más del aparato documental que acompañaría a este texto. Los integrantes de A Ua Crag que participaron decidieron no publicarla después de que Ramón Valladolid intentara reconstruir la transcripción de manera más literaria. Todos consideraron que esta reconstrucción no resultaba finalmente oportuna o convincente, y que el contenido de la conversación original era redundante con los posteriores testimonios individuales. De modo que aquella conversación desenfadada, algunos de cuyos pasajes hemos utilizado a pesar de todo, se constituía en un documento de la «literatura gris»²⁷, o en uno de los relatos fantasma que acompañan la historia de A Ua Crag en todo momento. Y ello no porque contenga declaraciones especialmente reveladoras, sino porque se trata de un intento fallido de contar la historia de A Ua Crag, quizá tan insuficiente como el que nosotros mismos acabamos de ensayar.

Esta insatisfacción estructural del relato, que no es otra que la que promueve su multiplicación, se vería también reflejada en la incomodidad de la mayoría de los miembros del grupo ante algunos pasajes de las páginas anteriores o ante sus propias voces transcritas en los textos. No cabe duda de que nunca nos identificamos a nosotros mismos cuando nos escuchamos en una grabación. Algún extraño desdoblamiento hace que sea imposible consentir que alguien nos relacione con ese individuo que habla, y más aún que se nos atribuyan sus palabras. Con todo, en la mayoría de los casos las transcripciones fueron revisadas y corregidas por ellos mismos, respetando el formato oral propio de las entrevistas. Néstor Sanmiguel, sin embargo,

27. En ámbitos científicos y académicos, y entre bibliotecarios y documentalistas, se denomina «literatura gris» al conjunto de documentos que no son publicados ni difundidos y que figuran en copias, a veces únicas, en algunos archivos.

generaría un nuevo documento para la «literatura gris» cuando nos presentó un texto completamente nuevo que respondía como si se tratara de un cuestionario a nuestras preguntas, reconstruyendo también su propia versión de A Ua Crag. Decidimos no reproducir ese documento por coherencia con el resto, aunque sí rescatar algunos pasajes que resultaban informativos o iluminadores en una nueva capa de significación. De este modo nuevos textos fantasmas operan como fondo del discurso. Lo cierto es que esa endémica insatisfacción nos llevaría a convertir nuestros relatos autobiográficos en un bucle infinito. Quizá sea esa la verdadera naturaleza del relato de A Ua Crag, porque, como hemos tratado de decir, es una biografía «biológica», todavía viva, y la imposibilidad de fijar la versión última del relato depende, en última instancia, de la pervivencia de aquellos textos-fantasma que se filtran a través de lo que se cuenta y, también, a través de lo que no se cuenta.

Si nuestra intención como editores fue siempre mantener la tensión del relato oral como una de sus características más importantes, ello no fue por militancia en el realismo documental o por alcanzar algún grado de consenso en lo que fuera la verdadera historia de A Ua Crag, sino precisamente para potenciar su carácter de narración colectiva, para confirmar de algún modo la idea de que el grupo existía más allá de sus hechos en la construcción del relato de sus integrantes no exento de una dimensión ficcional. El método de recoger entrevistas individuales no ha hecho sino complicar este trabajo, pero su resultado es una historia coral, unida a las versiones que la crítica ya dio de la trayectoria del grupo y que hemos tratado de rescatar, un resultado que hace de nuestro texto un metarrelato enteramente dependiente de los testimonios que siguen a continuación.





Con los artistas de Kunst & Complex en el norte de Holanda. 1993