

DEL PAPEL MONUMENTAL DE LAS BELLAS ARTES. HUELGA EN LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID EN 1990.

ALEJANDRO SIMÓN

BIO: Investigador, artista y profesor en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca. Ha formado parte de los grupos de investigación «Visualidades críticas: ecologías culturales e investigaciones del común» y «Visualidades críticas: re-escritura de las narrativas a través de las imágenes» con sede en la Universidad Complutense de Madrid. Algunos de sus trabajos publicados son: «Imágenes sin facultades aparentes», Exterioridades críticas. Comunidades de aprendizaje universitarias en arte y arquitectura y su incorporación a los relatos de la modernidad y del presente, Brumaria, Madrid, 2019; «Cómo recordar lo que nunca has vivido», Fiesta, memoria y archivos, Brumaria, Madrid, 2019; «Notas para un imaginario del sureste peninsular. Turismo, ficción, migraciones y frente agrario», Visualidades críticas y ecologías culturales, Brumaria, Madrid, 2018; «Nuestra excepción era muy común. Las cosas de Emilio García Carmona», Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70. Redes, vidas, archivos, Edicions Bellaterra, 2019. Ha sido editor de Universidad sin créditos, Ediciones asimétricas, Madrid, 2017. En 2021 co-comisarió la exposición en el Insitut Valencià d'Art Modern «Ensayos sobre lo cutre. Lecturas del archivo Miguel Benlloch».

RESUMEN:

En 1990, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense organizó una exposición de alumnos, destacando su conexión con el pasado académico. Los estudiantes protestaron por la situación de la Facultad, realizando acciones como cubrir estatuas y crear una instalación simbólica en la toma de posesión de nuevos decanos. Estas intervenciones buscaban visibilizar sus demandas, transformando espacios públicos en escenarios de protesta. A través de un "paro activo", los estudiantes abandonaron las aulas para trabajar de manera autónoma, desafiando la estructura académica tradicional. Su huelga culminó en un encierro en la Facultad, logrando la formación de una comisión mixta para abordar sus quejas. Aunque la decana permaneció en su cargo, los estudiantes ganaron un tiempo valioso y significativo en su lucha por un cambio.

ABSTRACT:

In 1990, the Faculty of Fine Arts at the Complutense University organized an exhibition of students, highlighting their connection to the academic past. Students protested the situation of the Faculty by covering statues and creating a symbolic installation during the inauguration of new deans. These interventions aimed to make their demands visible, transforming public spaces into protest stages. Through an "active strike," students left the classrooms to work autonomously, challenging the traditional academic structure. Their strike culminated in a sit-in at the Faculty, leading to the formation of a mixed commission to address their complaints. Although the dean remained in her position, the students gained valuable and significant time in their struggle for change.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS: archive / activism / fine arts/ strike / PHD

CITACIÓN: Simón, Alejandro (2024) "El papel monumental de las Bellas Artes. Huelga en la Facultad de Bellas Artes de la Complutense de Madrid en 1990". En: *Barahúnda n.º 3. Toma de posición*. Ed. Barahúnda.

ADMISIÓN: 18/11/2024

PUBLICACIÓN: 16/12/2024

El museo de la Academia de San Fernando había cerrado sus puertas entre 1974 y 1986¹. Con su reapertura se ponen en valor las colecciones académicas que, junto a la colección ochocentista del Museo del Prado, habían quedado relegados en un lugar secundario en las relecturas del arte y en los espacios museísticos estatales de la nueva democracia. Pronto esto se revirtió con fuerza, y la Facultad apoyó su recuperación fortaleciendo su vínculo con el pasado académico.

Durante el mismo año de movilizaciones de 1990 la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid organizó una exposición de alumnos en un conocido centro comercial de la Castellana con el título *Pintores de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando*, denominando a una generación de estudiantes formada en la Facultad como herederos del pasado académico. “El primer paso hacia la barbarie es el desprecio hacia las Bellas Artes”, escribía la decana citando la sentencia de “un sabio moderno” que no nombraba. Alabando la colaboración empresa-universidad, ejemplificada en este proyecto con los grandes almacenes, señaló que la exposición no representaba a la totalidad de la Facultad, apuntado interesadamente lo que las obras expuestas son y no son: “No son pinturas con grandes planteamientos simbólicos o metafísicos, no son arriesgadas experimentaciones o provocadoras vanguardias de planteamientos novedosos que cultivan otros alumnos de nuestra Facultad, se trata más bien de obras de comprobada belleza, aptas para ser degustadas en la intimidad doméstica, sin sobresaltos ni inquietudes”.² Dos años después, la misma necesidad de diferenciar una tranquila práctica artística frente a una exaltada vanguardia condujo a celebrar la exposición titulada *Los últimos de San Fernando*, con artistas formados en el último curso de la Escuela en su antigua sede de la Academia, retomando el título el apelativo otorgado a los “últimos de Filipinas” con toda su resonancia de gesta militar imperialista.

Como una contienda en la que se representa la figuración y el realismo como víctimas de las políticas culturales de promoción del arte contemporáneo estatales, los estudios sobre la Academia resurgen también desde la Facultad. La Academia de Bellas Artes de San Fernando inauguró en 1992 la exposición *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma 1873-1903*³ historiando las becas que sigue otorgando a artistas, con estancia en la capital italiana. La insistencia en recordar el

¹ NAVASCUÉS, Pedro. *Historia de la Academia*. Antecedentes en el sitio de la Real Academia de San Fernando, <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/academia/> (consultado 9 de mayo de 2019).

² *Pintores de la Escuela de San Fernando* (Tendencia figurativa) El Corte Inglés, Castellana, 1990. Este párrafo aparece también en los dosieres de estudiantes. *Dossier de la Asociación de Alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Madrid: año 1990*, Biblioteca Facultad de Bellas Artes UCM.

pasado académico no cesará hasta hoy, con un esfuerzo en reponerlo que olvida recordar las facultades del arte. “Lo académico” y la figuración, como aparente normalidad y neutralidad, valor seguro en su entendimiento, gobernarán las estéticas alarmándose ante cualquier desajuste. Así lo contaría años más tarde el decano Manuel Parralo⁴, que recordaría interesadamente a Goya, nombrando a la Facultad una vez más con el viejo apellido de San Fernando. Nostalgia de Roma, vinculación con la modernidad española académica y no exiliada, que ve rota su orgánica evolución con la democracia universitaria. La incansable demostración de su pasado académico olvida que las generaciones de estudiantes que han pasado por la Facultad han seguido haciendo historia. Por la incertidumbre del lugar que la Historia pueda otorgar a sus prácticas, se aferran a un pasado monumental, impidiendo la convivencia con otros relatos, que quedan precarizados por la ausencia de obras no académicas, el inventario de obras que la institución ordena. Una herida que busca sin cesar la reparación de un legado fantasmático mientras impide a su presente decidir sus propias formas de existencia.

Los estudiantes salieron a la calle para visibilizar sus problemas. En 1990 se había celebrado una exposición en el Museo del Prado sobre Velázquez con la que comenzaba una nueva política de gestión de exposiciones temporales con gran éxito de asistencia.⁵ Los estudiantes decidieron aprovechar la ocupación de la figura del artista en las conversaciones. El martes 4 de abril la estatua de Velázquez situada en la fachada del Museo del Prado quedó cubierta con trozos de papel de colores⁶. Al día siguiente celebraron un entierro en la puerta del Ayuntamiento de Madrid con la estatua de Álvaro de Bazán⁷. El 4 de mayo volvió a realizarse una acción de empapelado, acabando envuelta esta vez la estatua de la diosa Cibeles⁸.

³ *La pintura en la Academia Española de Roma 1873-1903*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, Madrid. Catálogo de exposición.

⁴ *Dibujos de academia. Facultad de Bellas Artes de la UCM*. Del 20 de agosto al 11 de octubre, Palacio de los Serrano, Ávila. Catálogo de exposición. Otro decano: Manuel Parralo, una vez más, en su texto denomina al centro como Facultad de Bellas Artes de San Fernando.

⁵ TEJEDA, I. “El regreso del arte español del siglo XIX al Museo del Prado. Un ejercicio de retórica en dos asaltos y un preámbulo: Musée d’Orsay” en *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas* (Álvaro Molina ed.), p 460.

⁶ SÁNCHEZ, A. “Velázquez empapelado” *Diario Ya*, 5/4/1990. Portada.; “Velázquez, empapelado” *Diario 16*, 5/4/ 1990, Portada; ANÓNIMO, “Velázquez empapelado” *El Mundo*, 5/4/ 1990. p.28

⁷ SÁNCHEZ, A. “Bellas Artes viste a Alvaro de Bazán” *Diario Ya*, 6/4/ 1990. p.4.

⁸ “Bellas Artes empapela La Cibeles” *Diario Ya*, 5/5/ 1990. Portada.



Velázquez, empapelado La estatua en Madrid de Velázquez, pintor de moda en los últimos meses por la exposición antológica, quedó empapelada ayer después de la manifestación de protesta de los estudiantes de Bellas Artes de la Universidad Complutense. Los alumnos de esta facultad piden la dimisión de la decana. **Pág. 38**

Diario 16. 5 de abril de 1990. p.275

Esta intervenciones provisionales convertían los monumentos en un volumen ligero, llenaban de color las estatuas monocromas, modificaban su sentido. Hacían tambalear su función, su historia, su materialidad, destacándolos de los edificios a su alrededor: del Museo del Prado, la Ilustración, la fuente de Cibeles, el palacio de Comunicaciones y su estilo Beaux- Arts, Álvaro de Bazán y la Historia. Quedaban empapeladas como polvorones envueltos en pancartas que pedían dimisión. Hacían visible la construcción urbana moderna de las Bellas Artes académicas, herederas de la Ilustración y las aportaciones “nacionales” del ochocientos: sus imágenes eran intervenidas con un material tan accesible y frágil como las cartulinas,

que mostraban su innegable historicidad, y su antigüedad. Asomando las rodillas y la barbilla, el volumen de Velázquez asomaba bajo un collage popular más cercano de los *parangolés* de Oiticica⁹, al parangonar con el contexto y con su finalidad, que de las composiciones de la *Gestalttheorie*.



Archivo Pablo Pérez Raso

Teatralizar la vanguardia y cuerpo colectivo

La huelga tenía como objetivo una transformación, algo que la política desarrollada por la Facultad en los últimos años no contemplaba. La dimisión de la decana era uno de los puntos principales de las proclamas de los estudiantes. Por este motivo, decidieron desplazarse de la institución para buscar otros interlocutores. Partiendo desde la Facultad, visitaron distintos lugares de la ciudad y los convirtieron en escenario de sus protestas. En los primeros días de huelga se acercaron a una inauguración en el Centro Español de Arte Contemporáneo, actual Museo del Traje, a la que asistía Sofía de Grecia. Le hicieron llegar una carta en la que exponían sus motivos.¹⁰

El miércoles 18 de abril, los alumnos de Bellas Artes se dirigen a la toma de posesión de los nuevos decanos y directores de la Complutense. Doscientos alumnos de Bellas Artes llegan formando un gusano gigante hecho con material plástico y con un ataúd que simboliza el entierro de la Facultad. Protagonizan “una monumental bronca en la toma de posesión de los catorce nuevos decanos y directores de escuelas universitarias de la Universidad Complutense, entre los que se encontraba la decana Rosa

⁹ SALOMAO, W, *Hélio Oiticica ¿Qué es el parangolé?* y otros escritos, Cuenca-Ecuador: Bial de Cuenca, 2016.

¹⁰ Sofía de Grecia inaugura el X Salón de los 16, en el Museo Español de Arte Contemporáneo. ASENJO, M. “Bellas Artes: los estudiantes se encierran en la Facultad” *Abc*, 9/5/1990, p.66. También se conservan las imágenes tomadas por Pablo López Raso. Archivo personal Pablo López Raso.

Garcerán , en las puertas del Aula Magna Ramón y Cajal de la Facultad de Medicina.”¹¹

La protesta de los estudiantes retrasó el acto. El rector habló con los estudiantes para tratar de disuadirlos y les impidió el paso al evento. Fuera del salón, gritaban sus proclamas desde el exterior del Aula Magna mientras los profesores asistentes intentaban contrarrestar la protesta con fuertes aplausos. Finalmente, el rector se comprometió a las demandas de mejoras materiales de la Facultad y a estudiar el recurso a las elecciones hecho por los estudiantes.

Las acciones tenían un componente estético que funcionaba como parte de sus objetivos. Los estudiantes ponían en marcha maneras diferentes para mostrar su protesta. Un gusano no era otra cosa que una forma que cobijaba sus cuerpos para transitar juntos la ciudad. En la toma de posesión, además de portar pancartas que pedían la dimisión de la decana, realizaron otras en la que la materialidad del lenguaje escrito cambiaba sustancialmente.

Con los restos de la poda de la hierba de los jardines de la Ciudad Universitaria compusieron la palabra “dimisión” a los pies del acceso al Aula Magna. “Dimisión”, así compuesta, se convertía en una denuncia de la convencionalidad oficial. Lo que los estudiantes deseaban no era un jardín francés; con sus sobras armaron un arreglo vegetal trazado en forma de arco que, desde el suelo, interpelaba al cargo de la decana y detenía el paso de quienes salieran del acto: una palabra-no-lugar “a la Smithson” donde leer y sentir la protesta que reclamaba el libre crecimiento de una hierba que permitiera aparecer otras relaciones con lo vivo y con la historia.



Archivo Pablo Pérez Raso

¹¹ SÁNCHEZ, A. “Bronca en el Aula Magna” Diario Ya, 19/4/1990, p.3.

Hacerse presentes, conseguir que aparezcan sus proclamas, era el esfuerzo de estos estudiantes. Una historia y una viveza que aparece en la obra de Fina Miralles¹² *Relaciones. Relaciones del cuerpo con elementos naturales: cubrimiento del cuerpo con paja* (1975). En ella, el cuerpo de la artista desaparece tras los restos de plantas y genera una analogía visual y reflexiva con la instalación de la palabra “dimisión” de los estudiantes. La profesora Garbayo Maeztu explica que, a pesar de que la obra busca una relación entre el cuerpo y la naturaleza, la ocultación del cuerpo de Miralles es una imagen violenta, una obsesión de ocultar; “[n]o se trata de una violencia explícita y lacerante, como la que se muestra a veces en cierto tipo de arte de acción. Es mucho más sutil, pero el cuerpo aparece coaccionado, inhibido por las circunstancias”.¹³ En su libro *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismo en el tardofranquismo*, Garbayo desarrolla una investigación sobre trabajos de acción y performance, reflexionando sobre la presencia del cuerpo de la mujer, recuperando momentos que la historiografía había obviado, como el de Fina Miralles o Àngels Ribé, haciéndolos aparecer con su investigación. “El cuerpo cita. Cita a aquellos cuerpos que lo precedieron y también a aquellos que lo circundan. Cita a distintos aspectos de la realidad, los materializa y les ‘da cuerpo’. Por eso la performance, como estrategia estética, se puede convertir en un espacio de resistencia.”¹⁴



Archivo Pablo Pérez Raso

Los cuerpos de los estudiantes, al ocupar los espacios con sus acciones colectivas, generan relaciones con las instituciones y con el espacio público

¹² MIRALLES, F, “Relaciones. Relaciones del cuerpo con elementos naturales: cubrimiento del cuerpo con paja”, Acción artística, 1975.

¹³ GARBAYO MAEZTU, M. *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismo en el tardofranquismo*. Bilbao: Consoni, 2016, p.77.

¹⁴ Ibidem, p. 33.

al que acuden. Acciones de materiales precarios que nos hablan de unas prácticas que se ocultan y evitan en la descripción de las Bellas Artes. Eligieron para sus protestas lugares significativos: el Museo del Prado, la plaza de la Cibeles, la plaza del Ayuntamiento, pero también allí donde la política universitaria tomaba las decisiones origen de las protestas. Para llegar juntos a estos lugares utilizaron el artefacto gusano, realizado en plástico negro con agujeros por donde sacar sus cabezas. Su cuerpo cruzaba pasos de cebrá y lograba pasar a través del grupo de asistentes a la toma de posesión de los decanos, componiendo una continuidad corporal de muchas cabezas que hacía irrumpir una forma colectiva no esperada en estos espacios. Las acciones de los estudiantes disuelven la pregunta de si son o no arte. Se comprometen con la visualidad como elaboradora de mundo desde una materialidad frágil. Y bloquean la evaluación de sus formas, porque son acciones que no dejan de estar *en huelga*.

En su pieza *Divisor* (1968) Lygia Pape¹⁵ pensó un envoltorio que funcionaba de manera similar al de los estudiantes. El problema de la participación del espectador fue pensado por Pape probando maneras de disolver las distancias: que el “divisor” no dividiera al espectador de la obra, sino que lo incluyera formando un cuerpo colectivo que se apropiaba del espacio público y transformaba la vida urbana al mismo tiempo. Como Pape, los estudiantes ocupaban el espacio público con un dispositivo que iba adoptando una “multitud de formas”, que circulaba por la ciudad cortando el tráfico, modificando el tránsito regulado de las calles o moviéndose entre los decanos, haciendo aparecer una comunidad de artistas fraguada en la Facultad pero ignorada desde el paternalismo institucional y del “sector del arte”. Un cuerpo de multitud de piernas y cabezas andaba por la ciudad de la corte.

La investigación sobre las vanguardias históricas durante la última década trató de rellenar el hueco que la dictadura había dejado en su estudio y, de paso, la impondría en los discursos historiográficos artísticos y museísticos¹⁶. En 1990, cuando se inaugura el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la obra de Picasso, Miró y Dalí, los Maestros españoles encuadrados vanguardias “históricas” o “heroicas”, serán la medida para ordenar sus espacios¹⁷. Frente a los impulsos historiográficos institucionales

¹⁵ VVAA. *Lygia Pape. Espacio imantado*. MNCARS, 2011.

¹⁶ Además de en exposiciones, la vanguardia apareció en importantes investigaciones como GONZÁLEZ GARCÍA, Á; CALVO SERRALLER, F; MARCHÁN FIZ, S; *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Madrid: Istmo, 1979; BRIHUEGA, J, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid: Istmo, 1981; UREÑA, G. *Las vanguardias artísticas en las postguerra española. 1940-1959*. Madrid, Istmo, 1982.

¹⁷ María Corral reordenaría la colección en 1991 conformándola en tan solo tres ejes, a partir de la obra de Picasso, Miró y Dalí. Tejeda, Isabel, “El regreso del arte español del siglo XIX al Museo del Prado. Un ejercicio de retórica...

– la restauración del pasado académico o el recurso a la vanguardia – los estudiantes desatenderían las querellas artísticas y retomarían las formas de la vanguardia más bien para teatralizarlas y celebrar una corrida picassiana contemporánea como parte de sus protestas. El 20 de abril, componiendo otra forma de cuerpo colectivo, llegan hasta la plaza de Colón¹⁸. Construyen un burladero con barrera y callejón. Unas estudiantes disfrazadas de picadoras se enfrentan al toro del Guernica. La teatralidad “lidia” con la historiografía, que pone en uso la vanguardia y planta cara a la institución en una plaza pública dedicada al hito colonial nacional. Su humor juguetón aligera el peso que una lectura patriarcal de la historia estaba dando a Picasso como agente normalizador de la democracia en una época en que su fecha de nacimiento llegará a imponerse por real decreto para estipular la división entre las colecciones del Prado y del MNCARS¹⁹. Teatralizar sus formas representa una lucha con el poder institucional. Los estudiantes otorgaban gestualidad y movimiento a la historia del arte para ponerla en diálogo con los problemas institucionales que les afectaban.

Un film de gestos en movimiento: Encierro y arte en huelga

“Alumnos, no digo que esto que estéis haciendo esté bien o mal. Si es para bien me alegro, pero ya lleváis muchos días y esto tiene que haber una solución. Yo el otro día para la inauguración de la exposición de la protesta me eligieron como más veterano del centro, treinta años, cortar la cinta ésta y me guardé este cachito en recuerdo. Porque yo los aprecio y no tengo queja de nadie, ni de jefes ni de alumnos en todo el estar en este centro. Yo estoy muy contento. Lo que me pesa es que me voy a jubilar dentro de un año. Y me llevo este cachito de cinta en recuerdo.”

Quien habla es un bedel de la Facultad, única voz de todos los personajes que aparecen en la película de vídeo por otra parte muda que estudiantes entonces realizan con motivo de la huelga, hacia el final de la cinta. Las imágenes muestran tanto a los profesores y los aspirantes a decanos y el rector como a los alumnos y el proceso de la huelga y su exposición en los pasillos. El vídeo se realizó con las cámaras de la Facultad y fue

op.cit. p 465.

¹⁸ SÁNCHEZ, A. “Corrida de toros cubista” Diario Ya, 20/4/1990, portada.

¹⁹ Las históricas disputas museográficas por la utilización de la obra de artistas en el Museo del Prado o el MNCARS queda oficialmente resuelta en 1995 mediante el Real Decreto 410/1995, de 17 de marzo, sobre reordenación de las colecciones estables del Museo Nacional del Prado y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Dicho Real Decreto buscaba una “reordenación duradera” bajo “un criterio general objetivo”.

acompañada de música que refleja unos referentes dispares, muy alejados de las decisiones artísticas de las instituciones culturales. Tampoco se trata de una película propagandística.

Los estudiantes dejaron de asistir a clase. Propusieron así una Facultad paralela trabajando en lo que llamaron un “paro activo”. Sacaron los caballetes y herramientas a los pasillos y el jardín para reanudar sus clases, de una manera más autónoma. Modelando su propia huelga lograban algo que había sido demandado desde los comienzos de las protestas estudiantiles a principios de los setenta: un taller libre. Sin embargo, esta vez el “taller libre” no era una idea para organizar las aulas, sino que se desplazaba fuera de ellas cobrando una forma y una política concretas. A través del “paro activo” los estudiantes no renunciaban a su trabajo artístico y continuaron con sus tareas para “aprenderse” en lugar de ser enseñados. El paro activo daba una forma de vida a una facultad hasta entonces “organizada”, y producía un *arte en huelga* que protestaba contra el estado de los estudios y destituía su gobierno, así como la forma establecida del arte:

La nueva imagen de una vieja facultad.

NO es una huelga, sino un “paro activo”. Una parte de los alumnos de quinto curso no recuerdan haber pasado tantas horas en la Universidad. «Me levanto, voy a la facultad, estoy allí todo el día y luego ya cuando llego a casa sólo tengo tiempo de dormir», dice Álvaro. «A veces –continúa Sofía, una compañera de la Junta de Representantes de Alumnos– no tenemos tiempo ni de comer. ¡He ido a la facultad como en mi vida!»

Desde el 3 de abril los alumnos –la mayoría de los alumnos– han salido de sus clases, han dejado las aulas vacías para, sin abandonar su lugar de estudio, volcarse, pero de otra forma, en su facultad. El patio, los jardines y los pasillos han sido, y todavía lo siguen siendo, su lugar habitual de trabajo, de encuentro, de debate y de recreo. Por eso no puede sorprendernos ver un cartel del techo de un pasillo, que dice: «Taller de pintura aquí».²⁰

Abandonaron las aulas, hicieron desaparecer los horarios. La huelga no suponía el abandono del trabajo, sino provocar la dimisión de la tutela sobre sus condiciones. La instalación como forma artística apareció en los pasillos, así como la intervención, el lenguaje también como forma, los gestos como acción, forma también y material expuesto en los pasillos. Los

²⁰ PLAZA, J.M. “La nueva imagen de una vieja facultad”, *Diario 16*, 2/5/ 1990, cuaderno V.

estudiantes se detuvieron para nombrar este proceso. La locución nominal “paro activo” contiene un rodeo semántico que la constituye, atesora una contradicción sólo aparente. “Paro activo” no es ni parar ni activarse; no es sólo huelga o solo trabajo. Abría en la Facultad una zona que no existía, y permitía la aparición de formas no aleccionadas sino recordantes y deseantes, imaginación o viveza que piensa *las condiciones mismas de su posibilidad*.

Un trabajo en huelga no es ni un trabajo reivindicativo ni un trabajo de queja. Es una actividad que medita las condiciones mismas de su posibilidad. La impugnación de la separación del trabajo material y del trabajo intelectual es para nosotros más importante que la distinción entre los saberes “elevado” y “bajo”, saberes teóricos y estéticos. Expulsamos la jerarquía para dedicarnos a comprender en lugar de a reproducir lo existente y vuelve hasta nuestros pies, lo que quiere decir que ella es el problema.²¹

El trabajo en huelga no se enseña, aparece como una rotura de la habitualidad del ritmo, “una salida inesperada del estado de automatismo en el que nos sume la organización de las cosas”²². Las imágenes de los trabajos en huelga, del paro activo, fijan una energía que las desborda si intentamos aprender sobre la fractura que supuso esta historia escrita en dossiers y recortes de prensa. Si las imágenes fijan es porque contienen un exceso. Pero bastaría con recordar su condición de “vistas parciales”²³ complejas para entender que cada imagen acoge una experiencia concreta de la transformación colectiva del tiempo y el espacio dados a la vez que revela su imposibilidad de cartografiarla como un todo.

El 8 de mayo²⁴, en vista del estancamiento de las negociaciones, 400 estudiantes se encerraron en la Facultad. Bloquearon la puerta principal arrumbando caballetes y mobiliario del interior. En el exterior, una instalación de sillas decoradas con cruces de funeral dispuestas a modo de hemiciclo y una tribuna en el centro presentaba el vacío de gobierno. En los mástiles de la fachada ondeaba una nueva bandera con una rosa carnívora. Una pancarta anunciaba: “Hemos tomado la facultad”. Otras pancartas decían “Amor omnia vincit”, “guardianes de nuestros corazones”, ... Las

²¹ PRODUCCIÓN AUTÓNOMA, “Apostilla sobre el trabajo en huelga” *Maquetas sin cualidad (en la fecha del 19 de diciembre de 2004) (fragmentos) un problema no resuelto, <1995-...> vistas parciales un trabajo inacabado*. p. 23.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ ASENJO, M. “Bellas artes: los estudiantes se encierran en la Facultad” *Abc*, 9/5/ 1990, p.66.

protestas de los estudiantes habían volteado el estado de las cosas. Una antigua estudiante recuerda: “por primera vez, nos sentíamos personas en la Facultad”.²⁵

Se puede ver en las imágenes conservadas de una noche del encierro. Como un nuevo comienzo, construyeron en el jardín una cueva prehistórica con animales pintados que los cobijaba y encendieron una hoguera que los reunía en círculo. Había estudiantes en las terrazas y en los pasillos. Otros dormían en sacos junto a la puerta de la Biblioteca para cuidarla. Una larga noche en la que cabían todos, los noctámbulos que bebían y cantaban con la guitarra y los que dormían para descansar y prepararse para un nuevo día.

Deleuze nos recuerda que es de noche porque nos vamos a dormir y no al revés, señalando la institución que gobierna nuestro instinto²⁶. Cuando se dan y nos damos las posibilidades de hacer-existir es posible detener algo de lo que nos limita y aparece lo vivo en nosotros, aún. Momento mágico cuando los sueños se producen cuerpo con cuerpo. Protegidos en sus sacos, los estudiantes no viven una simple noche de acampada cuando, dormidos o despiertos, están viviendo y soñando las condiciones de un tiempo distinto.

La huelga de 1990 puede leerse como auto-test de la puesta en marcha en la Facultad de los estudios de arte en la Universidad de Madrid a poco más de 10 años desde su apertura en 1978²⁷. Si bien los estudiantes realizaron un enorme trabajo para señalar los problemas de su estructura, el gobierno universitario y de la Facultad optaron por la conservación estructural olvidando su finalidad universitaria. Sin embargo, los estudiantes consiguieron algo más que cambios, algo más valioso y bello: ganaron su tiempo.

²⁵ Entrevista a Patricia Escario. (marzo de 2016)

²⁶ DELEUZE, G. “Instinto e instituciones” en *Las islas Desiertas y otros textos*, Valencia: Editorial Pretextos, 2005, Pág. 27.

²⁷ Esta historia no podría haber sido narrada sin la lectura de los archivos y, de manera principal, las conversaciones con sus protagonistas. Han sido fundamentales las entrevistas con Juan Fernando de la Iglesia, Mercedes Replinger, Pablo Pérez Raso, Víctor Zarza, Patricia Escario, Nacho Fernández García. La aportación de información y material de Nacho Fernández García y Miguel Sokolowsky Romany.



Archivo Pablo Pérez Raso

Epílogo

El tiempo de la huelga acabó con la intervención del rector: se formó una comisión mixta en la que participaban los estudiantes; se hicieron tribunales para evaluar los trabajos de los estudiantes que presentaron las obras realizadas durante el paro activo; se consiguió la dotación de presupuesto para la oficina de cultura, la librería, la finalización de las obras del edificio anexo. Pese a esto, La decana continuó en su puesto durante cuatro años más.

BIBLIOGRAFÍA

BRIHUEGA, J, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid: Istmo, 1981

DELEUZE, G. "Instinto e instituciones" en *Las islas Desiertas y otros textos*, Valencia: Editorial Pretextos, 2005, Pág. 27.

Dossier de la Asociación de Alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Madrid: año 1990, Biblioteca Facultad de Bellas Artes UCM

GARBAYO MAEZTU, M. *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismo en el tardofranquismo*. Bilbao: Consoni, 2016

GONZÁLEZ GARCÍA, Á; CALVO SERRALLER, F; MARCHÁN FIZ, S; *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Madrid: Istmo, 1979

MIRALLES, F, "Relaciones. Relaciones del cuerpo con elementos naturales: cubrimiento del cuerpo con paja", *Acción artística*, 1975.

NAVASCUÉS, Pedro. *Historia de la Academia. Antecedentes en el sitio de la Real Academia de San Fernando*,

<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/academia/>(consultado 9 de mayo de 2019).

PRODUCCIÓN AUTÓNOMA, "Apostilla sobre el trabajo en huelga" *Maquetas sin cualidad (en la fecha del 19 de diciembre de 2004) (fragmentos) un problema no resuelto, <1995-...> vistas parciales un trabajo inacabado.* p. 23. SALOMAO, W, *Hélio Oiticica ¿Qué es el parangolé?* y otros escritos, Cuenca-Ecuador: Bial de Cuenca, 2016.

TEJEDA, I. "El regreso del arte español del siglo XIX al Museo del Prado. Un ejercicio de retórica en dos asaltos y un preámbulo: Musée d'Orsay" en *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas* (Álvaro Molina ed.)

UREÑA, G. *Las vanguardias artísticas en las postguerra española. 1940-1959.* Madrid, Istmo, 1982

VVAA. *Dibujos de academia. Facultad de Bellas Artes de la UCM.* Del 20 de agosto al 11 de octubre, Palacio de los Serrano, Ávila. Catálogo de exposición.

VVAA. *La pintura en la Academia Española de Roma 1873-1903.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, Madrid. Catálogo de exposición.

VVAA. *Lygia Pape. Espacio imantado.* MNCARS, 2011.

HEMEROTECAS

Diario Ya

El Mundo

Abc

ARCHIVOS

Archivo Decanato Facultad de Bellas Artes UCM

Archivo Biblioteca Facultad de Bellas Artes UCM

Archivo Pablo Pérez Raso