



UNIVERSIDAD DE  
CÓRDOBA

## MÁSTER EN GESTIÓN DEL PATRIMONIO DESDE EL MUNICIPIO



### **PEPE ESPALIÚ. BARCELONA (1971-1976)**

Presentado

por:

**D. Antonio Jesús Gil Alcaide**

Tutor:

**Prof. Dr. D. Fernando Moreno Cuadro**

Curso académico 2013 / 2014



UNIVERSIDAD DE  
CÓRDOBA

## MÁSTER EN GESTIÓN DEL PATRIMONIO DESDE EL MUNICIPIO

D.FERNANDO MORENO CUADRO, tutor del trabajo titulado PEPE ESPALIÚ. BARCELONA (1971-1976) realizado por el alumno/a, ANTONIOJESÜS GIL ALCAIDE, INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Máster en Gestión del Patrimonio desde el Municipio para su defensa.

Córdoba, 5 de DICIEMBRE de 2014

Fdo..D. FERNANDO MORENO CUADRO

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN. p.4.
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN. p.7.
3. OBJETIVOS DE ESTE ESTUDIO. p.12.
4. METODOLOGÍA y MÉTODO. p.14.
5. BARCELONA AÑOS SETENTA. EL BARRIO DEL RAVAL. p.16.
6. ARTE CONCEPTUAL EN CATALUÑA. 1971-1975. *EL VERDADERO CONCEPTUAL SOY YO*. p. 21.
7. *AULA OBERTA*. UN ESPACIO LIBRE PARA LA ENSEÑANZA DEL ARTE. p.27.
8. COLECTIVO DE ARTISTAS DEL DISTRITO V. DIEZ VISIONES DE LA PINTURA INDUSTRIAL. p.36.
9. *LES MAINS SALES*. PARTICIPACIÓN EN UNA ACCIÓN DE MONTSE COSIDÓ. p.48.
10. OSCAR MASOTTA, LACAN y *LA UNIVERSIDAD DESCONOCIDA*. p.57.
11. INTERVENCIONES EN EL RAVAL. *FOTOGRAFÍAS DE BARCELONA*. p.68.
12. *TRABAJOS REALIZADOS ENTRE NOVIEMBRE DE 1975 Y MARZO DE 1976*. SALA MUNICIPAL DE EXPOSICIONES DE HOSPITALET DE LLOBREGAT. p.90.
13. CONCLUSIONES. p.102.
14. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES. p.105.
15. ANEXO DOCUMENTAL. P.109.
16. BIBLIOGRAFÍA. p.125.

## 1. INTRODUCCIÓN.

Cuando se cumplen más de veinte años de su fallecimiento, Pepe Espaliú (1955-1993) vuelve a estar de plena actualidad en muchos contextos artísticos y teóricos en los que su obra se ha convertido en núcleo central de muchas investigaciones que plantean una relectura del arte de los años ochenta en España y de la producción posmoderna en Andalucía en particular.

La circunferencia es mi asunto. (*Circumference is my business*).<sup>4</sup> Retomando un verso de Emily Dickinson, que encabezaba el texto del catálogo de su intervención en Sonsbeek'93 donde realizó una de sus últimas acciones, *El Nido*, en este estudio iniciamos una lectura circular de su producción artística, aquella que va desde sus primeras obras en la década de los setenta hasta el final de sus días cuando el martes 2 de Noviembre de 1993 fallecía en Córdoba a causa de una salmonelosis que agravó su situación como enfermo de Sida.

Figura fundamental en la creación artística contemporánea española de las últimas cuatro décadas, en la obra y figura de Pepe Espaliú (1955-1993) coinciden múltiples intereses que hacen que su producción esté de plena vigencia y que sea necesaria una puesta al día de las investigaciones que sobre su obra se han hecho a lo largo de sus veinte años de vida y en aquellos otros veinte que restan desde que falleciera a causa de la enfermedad del Sida en un momento fundamental para su carrera y para el arte contemporáneo en nuestro país.

Sabiendo que *El Nido* podría ser uno de los últimos trabajos que realizaría, pues incluso tuvo que cambiar la acción durante un día por causa de la enfermedad, Espaliú escoge ese verso de Emily Dickinson para el texto del catálogo, a modo de lema,

---

<sup>4</sup> Este verso formó parte de un texto escrito por Pepe Espaliú y Juan Vicente Aliaga para el catálogo de Sonsbeek'93, festival en el que presentó la acción *El Nido*, su última performance, y del cual se conserva un original con anotaciones escritas en el Archivo del Centro de arte Pepe Espaliú, tal y como se pudo ver en la exposición *Pepe Espaliú. Apuntes y documentos*. Comisariada por José María Báez para el Centro de arte Pepe Espaliú entre Diciembre de 2012 y Marzo del 2013. El documento aparece recogido en la publicación de sala de la exposición como *Texto enviado por Espaliú y Juan Vicente Aliaga para el catálogo Sonsbeek, donde Espaliú protagonizó la performance "El Nido". Bolígrafo y mecanografía sobre papel, 29,6x21cm. Colección Vimcorsa/ Centro de arte Pepe Espaliú.*

resumiendo en esta frase lo que su trayectoria artística y vital ha sido para él, una única vuelta que al final vuelve a los inicios, tal y como intentamos sostener en este estudio.

Bajo esa metáfora de lo circular, proponemos en este trabajo un estudio parcial de su trayectoria artística, aquella fase que comprende los años que van de 1971 a 1976 y que discurren en la ciudad de Barcelona, y lo hacemos con el objetivo de iniciar un estudio más amplio de su trayectoria, una relectura de la producción teórica y artística de Pepe Espaliú (1955-1993) en su globalidad, desde el final a sus inicios, centrándonos en algunos elementos de su producción artística y teórica, poética y objetual, que se repiten en esas dos décadas y que lo convirtieron en figura determinante para conocer el devenir del arte contemporáneo en nuestro país durante la década de los años ochenta y la influencia que la obra de Espaliú tuvo en el llamado boom del arte español a nivel internacional.

Por ello en este estudio iniciamos este periplo circular por su producción artística, a través de la investigación de los trabajos realizados por el artista entre 1971 y 1976, fecha de llegada a Barcelona y de su salida camino a París, donde ingresará en la Universidad *Paris VIII de Vincennes* para asistir a los seminarios de Jacques Lacan y Roland Barthes y continuará su formación como artista, en particular dedicándose al dibujo y la pintura, para ir construyendo al artista que en 1983 volverá a España para participar en una exposición en su ciudad natal, Córdoba, e integrarse en el grupo de artistas que a nivel andaluz consiguieron articular una de las experiencias más importantes del arte español de los años ochenta en nuestro país, la revista *Figura*.

En el estudio de sus obras nos adentraremos a estudiar también el contexto cultural y geográfico en que se movía, la Barcelona contracultural de los años setenta y el auge del arte conceptual en Cataluña, así como aquellas experiencias teóricas que fueron configurando su etapa de formación, desde el interés por el psicoanálisis a los estudios postestructuralistas que tanta importancia tuvieron en su formación y desarrollo como artista dentro de esa posmodernidad que paso de la calidez de los años ochenta, gesto y pasión en la pintura, a la frialdad de esos nuevos lenguajes de los que hablaba Brea<sup>5</sup>, y en los que la figura de Espaliú fue fundamental, por la manera en que la

---

<sup>5</sup> BREA, J.L. *Las auras frías*. Anagrama, Barcelona, 1991.

dualidad y la contradicción de su trabajo nos sirve como gozne o umbral que intercede entre estas dos posturas, la producción racional y la pulsión del deseo.

Desde un proyecto como el Máster en Gestión del Patrimonio desde el municipio, este estudio cobra especial interés ya que aunque algunas de las piezas a las que nos referiremos en él forman parte de la colección del Centro de Arte Pepe Espaliú, institución municipal que acoge una importante selección de su producción artística, pero no han sido contextualizadas ni estudiadas hasta el momento, labor que este estudio pretende facilitar con el propósito de favorecer una mejor interpretación y difusión de la obra del artista en un contexto más amplio que el que se había realizado hasta el momento.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En un momento de relectura y puesta en cuestión de los paradigmas de estudio que han dominado desde hace dos décadas el acercamiento a las producciones artísticas contemporáneas producidas durante los años ochenta en el territorio español, el estudio y replanteamiento sobre la manera en que hasta la fecha había sido abordada la obra del artista cordobés Pepe Espaliú parece sintomático de este giro o transformación en las maneras y *modos de hacer* con que nos acercamos a las obras producidas durante ese periodo.

Hasta la fecha han sido diferentes los contextos de estudio desde los que se ha abordado la obra de Pepe Espaliú desde disciplinas como la historia del arte y la crítica de arte fundamentalmente, pues a pesar de su fallecimiento hace ya más de dos décadas, aún queda por hacer un estudio riguroso y una catalogación razonada sobre la obra de este artista.

En los estudios realizados hasta el momento por críticos como Juan Vicente Aliaga<sup>6</sup>, Adrian Searle, Kevin Power, José Luis Brea, Manel Clot, Bernard Lamarche-Vadel, Catherine Grout, Marie-Laure Bernadac o Ángel Luis Pérez Villén<sup>7</sup> desde las herramientas de una crítica diversa en la que tenían cabida tanto las herramientas micropolíticas de Foucault como las cuestiones postestructuralistas del lenguaje pasando por aquellas que afectaban a las propias disciplinas o técnicas artísticas utilizadas por Espaliú desde un punto de vista formalista, el contexto temporal que

---

<sup>6</sup> Juan Vicente Aliaga ha sido desde su fallecimiento y durante la vida del autor, uno de los autores que más ha tratado la obra de Pepe Espaliú en sus escritos. Un año después del fallecimiento del artista, fue el encargado de comisariar la exposición Pepe Espaliú (1986-1993) en el Pabellón Mudéjar de Sevilla y también fue el comisario de la exposición que coincidiendo con el décimo aniversario del fallecimiento del artista se organizó por parte del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y la Hyde Gallery del Trinity College de Dublín en el 2003.

<sup>7</sup> La primera crítica de una exposición de Pepe Espaliú es de Ángel Luis Pérez Villén a propósito de la exposición en la Posada del Potro y la Galería *Arc-en-Ciel* en 1985. Pérez Villén, Ángel Luis. *Pepe Espaliú, o la construcción de un espacio sugerido*. Diario Córdoba, Córdoba, 15 de Junio de 1983.

siempre se estudiaba con mayor atención era aquel que va desde 1986, cuando la crítica internacional estaba poniendo el foco de atención sobre los cambios y transformaciones que se estaban produciendo en el panorama cultural español diez años después de la muerte de Franco, y 1992-1993, los dos años más productivos de la trayectoria del autor y de más intensa elaboración por la emergencia vital en que se encontraba inmerso después de haberle sido diagnosticada la enfermedad del SIDA en los años que van de 1989 a 1990.

Si bien estos estudios emanaron de un conocimiento cercano y cómplice al propio desarrollo del trabajo del autor por tratarse de críticos, teóricos e historiadores que vivieron en el mismo contexto histórico y cultural que el artista, a finales de la década de los noventa, en 1999, dentro de la Facultad de Bellas Artes de Granada, Alfonso del Río Almagro presenta como Tesis Doctoral dentro del Departamento de Escultura el trabajo *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*<sup>8</sup>, un estudio que plantea una relectura de todos aquellos estudios antes citados a partir fundamentalmente de la manera en que el cuerpo, rostro e identidad va dando cabida en la obra del artista cordobés a nuevos registros de acción política y escultura social, vinculado a las manifestaciones artísticas que tenían lugar en relación a las acciones contra y desde el Sida, que se estaban llevando a cabo fundamentalmente en la órbita del arte contemporáneo norteamericano a partir de colectivos como ACT UP o Gran Fury, o de artistas como Robert Gober o David Wojnarowicz.

Ya en este estudio, se hace un acercamiento a una faceta poco conocida de la trayectoria del artista, su producción anterior a 1986, que en algún caso había sido desconocida hasta después del fallecimiento del autor, como ocurre con las obras de la década de los setenta en Barcelona de las que se ocupará este estudio, o en otros casos, como el de las obras que se producen en la década de los años ochenta pero son anteriores a 1986, que sólo habían sido objeto de estudio a través de los textos críticos de Ángel Luis Pérez Villén<sup>9</sup>, que desde la ciudad de Córdoba pudo plantear una visión

---

<sup>8</sup> Del Río Almagro, Alfonso. *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*. Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. Córdoba. 2002.

<sup>9</sup> En 2007, Ángel Luis Pérez Villén fue junto a Juan Vicente Aliaga el comisario de la exposición *Pepe Espaliú desde Córdoba (Vimcorsa, 2007)* y en el texto de catálogo de dicha exposición que lleva por título *Paradojas del cuerpo. La oclusión como estrategia, la impudicia como resistencia*, recuperaba parte de la producción de esos años, en concreto una obra sobre papel fechada en 1982 en la que el



primera sobre la pintura de Espaliú en exposiciones como la de la Posada del Potro y la Galería Arc-en-Ciel en 1983 o la del Colegio de Arquitectos de Córdoba en 1985 junto a Báez y Carmona.

De la misma manera y ya en nuestro momento actual, trabajos como los que se han llevado a cabo desde grupos de investigación como el Equipo Re<sup>10</sup> o de manera individual por parte de alguno de sus integrantes como es el caso de Aimar Arriola<sup>11</sup>, han asumido su campo de interés en las últimas producciones artísticas de Espaliú, las que tienen lugar desde 1992 a 1993 en el contexto de la serie de los Carryings y los trabajos y acciones que emanaron del taller Parábolas del desenlace realizado en Arteleku en 1992, y en la manera en que la relación arte y sida en el Estado español ha convertido la obra en *paradigma*, que ha centrado el foco de atención de la crítica e historiografía de la época, oscureciendo otras prácticas y acciones que estaban teniendo lugar en ese espacio de trabajo, el de la problemática del Sida desde la creación contemporánea y el activismo, incluso antes que en la propia obra de Espaliú.<sup>12</sup>

Pero respecto al territorio de trabajo del que se va a ocupar este estudio, la obra producida por Pepe Espaliú durante la década de los años setenta en Barcelona, en primer lugar hay que destacar que fue una obra conocida después de su fallecimiento<sup>13</sup> y

---

crítico e historiador del arte ve como se hace explícita el *carácter dialéctico y antagónico que su trabajo siempre quiso asumir* (p.18)

<sup>10</sup> En Diciembre del 2013, Aimar Arriola y Nancy Garín, integrantes del Equipo Re planteaban en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), parte del trabajo de investigación *Anarchivo Sida* que se inició dentro del contexto de las Residencias de investigación del MNCARS. En ese acto de presentación tuvo lugar un ciclo audiovisual que dedicó una de las tres sesiones del día 11 de Diciembre a otras prácticas que se estaban llevando a cabo en el territorio español en la vinculación arte/sida y que llevaba por título *Desplazando al paradigma Espaliú*.

<sup>11</sup> Aimar Arriola se ha ocupado en los últimos años de parte del trabajo de Pepe Espaliú, realizando proyectos como *Marginalia* (2013) en el marco de la Biblioteca Espaliú de Arteleku, *Residuos de Espaliú* (2013) en la Ganbara Aretoa de Koldo Mitxelena Kulturunea en San Sebastián o la presentación todavía inédita que lleva por título *Anti-Espaliú from Model Figure to Intertext (or, Towards a Larger Cartography of AIDS Politics in the Basque Country and Spain*, versión de la presentación que hizo en el Centro de Estudios Vascos en Nevada en el 2013.

<sup>12</sup> Uno de los primeros casos es la acción SIDA DA, llevada a cabo por Las Pekinesas (Miguel Benlloch, Tomás Navarro y Rafael Villegas) en la sala Planta Baja de Granada en 1985, recuperada en dicho ciclo audiovisual.

<sup>13</sup> *Las fotografías fueron encontradas en el estudio de Espaliú después de su muerte prematura en 1993 a causa del Sida*. Marie-Claire Uberquoui, *Barcelona expone las primeras esculturas de Pepe Espaliú*. El Mundo, 19-12-1996.

que de manera parcial, pudo verse en la exposición que en 1996 le dedicó el Museo<sup>14</sup> de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) con el comisariado de Glòria Picazo, una exposición que no se centraba en estos años de la producción del artista fundamentalmente, sino que lo hacía en aquellos que realizó durante los años 1988 y 1989 en una serie de esculturas y dibujos *centrados en tres temas simbólicos: la máscara, el cráneo y la tortuga.*<sup>15</sup>

Teniendo en cuenta estos precedentes, el objeto de estudio de este trabajo es la producción artística de Pepe Espaliú en el contexto artístico y cultural de la Barcelona de mediados de los años setenta, aportando nuevos documentos y testimonios gráficos con los que realizar un estudio más exhaustivo de la obra de Espaliú en su conjunto, trabajo que se realizará a posteriori con el objetivo de convertirse en Tesis doctoral.

A la hora de plantear un estudio de la obra de los artistas españoles cuya obra se fragua en los años ochenta y discurre por la década de los noventa hasta nuestros días, hasta la fecha actual todos los acercamientos se habían hecho desde las herramientas discursivas de una posmodernidad que en los últimos años se ha visto cuestionada y desmontada como rechazo o cese de otro periodo temporal, el de la modernidad, sino que tal y como han defendido tesis polémicas como la de la Documenta X de Kassel comisariada por Roger M. Buergel, ya no podemos acercarnos a esta producción desde una visión dialéctica que hunde sus raíces en la disciplina histórica del siglo XIX, sino que debemos abordarla desde un continuum temporal.

De esta manera, para conocer la producción artística de Espaliú en los años ochenta y comienzos de los noventa, lo que hasta ahora había sido su construcción paradigmática, no podemos obviar este grupo de obras que se realiza a mediados de los setenta, ni tampoco el ambiente cultural y artístico en el que se desarrollaron, pues se trata de un periodo histórico y cultural de gran importancia para el desarrollo democrático de nuestro país, los años previos y posteriores a la muerte del dictador Francisco Franco y el camino hacia una democracia cuyos primeros pasos se daban con las Elecciones legislativas de Junio de 1977 y su ratificación mediante referéndum

---

<sup>15</sup> Marie-Claire Uberquoi. El Mundo. 19-12-1996.

popular el 6 de Diciembre de 1978, así como los años de formación del artista, periodo clave en la construcción de su imaginario, repertorio e influencias que le acompañara hasta el final de sus días.

Pero si bien este periodo suele de manera generalizable ser importante en la formación de cualquier artista, a la manera del retrato del artista adolescente de Joyce, más aún lo es para entender la obra de Espaliú en su globalidad, pues tal y como se encargó de reseñar en una ocasión, utilizando para ello un verso de la poesía de Emily Dickinson, *My Business is Circumference*<sup>16</sup>, mi asunto es lo circular, aludiendo con ello a la circularidad que fue tan importante para muchas de sus obras, y como se han encargado de reseñar teóricos como Aliaga o del Río, para toda su trayectoria.

Es decir, Espaliú no construye su obra a modo de fases o periodos que se superan unos a otros de manera dialógica, sino que algunos elementos y obsesiones recorren toda su trayectoria de una manera circular, de ahí la importancia de esta investigación sobre sus principios en paralaje a su producción posterior y final.

Hechas estas salvedades e indicaciones sobre los antecedentes y el territorio desde el que se inicia esta investigación, sólo queda iniciar el relato de la producción artística de Pepe Espaliú en la década de los años setenta en un panorama relacional en el que tendremos en cuenta el contexto histórico, geográfico y cultural en el que se produce, la influencia de personalidades como Óscar Masotta, Joan Brossa y Jean Genet en este periodo de su vida y finalmente un estudio razonado de las acciones e intervenciones llevadas a cabo por el artista, algunas de las cuales no documentadas ni contextualizadas hasta la producción de este estudio.

---

<sup>16</sup> Este verso formó parte de un texto escrito por Pepe Espaliú y Juan Vicente Aliaga para el catálogo de Sonsbeek'93, festival en el que presentó la acción El Nido, su última performance, y del cual se conserva un original con anotaciones escritas en el Archivo del Centro de arte Pepe Espaliú, tal y como se pudo ver en la exposición *Pepe Espaliú. Apuntes y documentos*. Comisariada por José María Báez para el Centro de arte Pepe Espaliú entre Diciembre de 2012 y Marzo del 2013. El documento aparece recogido en la publicación de sala de la exposición como *Texto enviado por Espaliú y Juan Vicente Aliaga para el catálogo Sonsbeek, donde Espaliú protagonizó la performance "El Nido". Bolígrafo y mecanografía sobre papel, 29,6x21cm. Colección Vimcorsa/ Centro de arte Pepe Espaliú.*

### 3. OBJETIVOS DE ESTE ESTUDIO

Entre los objetivos principales que persigue este estudio, el más importante y principal es conocer y facilitar el acceso a una serie de trabajos realizados por Pepe Espaliú entre 1971 y 1976 en una ciudad en plena efervescencia cultural y de libertad como era Barcelona en ese momento.

Se propondrá la realización de un estudio razonado de todas las obras realizadas por Espaliú en estas fechas y de aquellos documentos (textos, catálogos y fotografías), que nos ayuden a comprender y difundir su producción artística durante este periodo tan importante en la trayectoria de un artista, como es el periodo o fase de formación.

Derivado de ese estudio surgen otros objetivos secundarios entre los cuales, el primero de ellos es datar y contextualizar esas producciones en un marco cultural y artístico como el de las manifestaciones artísticas que se estaban realizando en España en ese momento, y en el contexto del arte conceptual en Cataluña de manera más específica.

De la misma manera, otro de los objetivos de este trabajo es la investigación de aquellas exposiciones y actividades artísticas en las que el artista participó en estas fechas, y el conocimiento del círculo artístico en el que se movía para poder tener una imagen más completa de sus intereses en esta etapa.

Como segundo objetivo secundario de este trabajo y abordando un periodo imprescindible como es el de la formación juvenil de un artista, en este estudio nos proponemos conocer cual ha sido la formación artística de Espaliú en esos años, no sólo la estrictamente académica y oficial, sino aquella que surge de la propia convivencia con otros compañeros de generación y de otras experiencias teóricas y de conocimiento que ayuden a complementar el aprendizaje artístico de un artista.

Derivada de esta formación, nos interesaremos por investigar la relación que en la formación del corpus teórico del artista tuvo el psicoanálisis y en particular la relación con uno de los teóricos que introdujo el psicoanálisis de Lacan en España, el argentino Oscar Masotta.

Al tratarse de un estudio parcial de su obra, los objetivos que en el mismo se obtendrán serán de la misma manera parciales y no concluyentes, a la espera de poder realizar en una segunda fase, objeto de trabajo para una investigación académica que concluya en Tesis doctoral, un estudio razonado y completo de toda la producción del artista desde sus obras de juventud en la década de los setenta hasta su periodo de madurez creativa en los años que van desde 1987 a 1993.

#### 4. METODOLOGÍA y MÉTODO.

Desde una metodología inductiva como es la de las ciencias humanas, este estudio abordará el análisis de los años de producción artística de Pepe Espaliú desde 1971 a 1975, recurriendo a las herramientas que podemos utilizar desde la disciplina histórica, y en particular de la Historia del arte.

Al tratarse de un artista fallecido en 1993, no podremos tener acceso directo a su relato sobre las producciones de estos años, por lo que será necesario reconstruir esa etapa a partir de las narraciones y entrevistas que plantearemos con compañeros que compartieron estos años de formación en la ciudad de Barcelona y con otras personas que posteriormente tuvieron la posibilidad de poder tener contacto con el artista.

En paralelo a esta serie de entrevistas será necesario realizar un estudio detallado de todo lo publicado por el artista y sobre su trabajo, no sólo el de esta época, sobre la que apenas se ha escrito, sino sobre su trabajo posterior, para poder buscar posibles relaciones que nos lleven a concluir esa trayectoria circular. Al tratarse de un material poco conocido, pues sólo se ha visto expuesto en tres ocasiones, una en la exposición que le dedicó el MACBA (*Museu d'art contemporani de Barcelona*) y otras de manera permanente en la colección del Centro de arte Pepe Espaliú abierto al público en 2010 y algunos de los documentos a los que nos referiremos en particular en la exposición *Apuntes y documentos* comisariada por José María Báez en 2012 en dicho centro, intentaremos que a partir de ese material se pueda reconstruir junto a las narraciones y material documental de los entrevistados cuales fueron los intereses y producciones artísticas de Pepe Espaliú durante estos años.

Realizadas las entrevistas y un análisis de los documentos y obras conocidas, será la investigación en archivos y bibliotecas, la siguiente actividad a realizar, en particular la investigación en el Archivo y Biblioteca del MACBA, así como en el propio Archivo Espaliú que reside en Vimcorsa. Estas actuaciones se verán implementadas con un estudio de la Biblioteca Espaliú, que desde el mes de Noviembre tiene su sede en el Centro de arte Pepe Espaliú, para buscar documentos, publicaciones o anotaciones que nos ayuden al objeto de esta investigación.

Con toda esta información, la extraída de archivos y entrevistas personales, así como la del estudio de los documentos gráficos que han quedado de estos trabajos, se irá construyendo este estudio, que siguiendo la estética de la recepción, no sólo se puede entender como un análisis pormenorizado con el contacto directo de las fuentes de información (documentos), sino que fundamentalmente se construye mediante un paralaje temporal que intenta explicar y abordar la impronta que el aprendizaje artístico y la producción de esta primera etapa ha dejado a lo largo de su carrera, desde 1971 hasta su fallecimiento en 1993.

## 5. BARCELONA AÑOS SETENTA. EL BARRIO DEL RAVAL.

Después de cursar estudios primarios y bachillerato en Córdoba en los colegios de La Salle y El Alzahir<sup>17</sup>, Espaliú se va interno a Sevilla y tal y como se recoge en una de sus declaraciones, “a los dieciséis años”<sup>18</sup> se va a Barcelona.

Era 1971 cuando Pepe Espaliú emprende la aventura que transformará de una manera radical su vida. Tal y como recoge en uno de sus escritos, *Libro de Andrés. Un cuento del ayer*, “así una tarde de junio, sin saber por qué me encontré metido en ese tren, llamado “el Catalán”, que iba de Córdoba a Barcelona, llevando todo tipo de gente, emigrantes, estudiantes, entre ellos nosotros, siete desafortunados, inconformes con la vida y la gente de Córdoba, que no entendía nada”<sup>19</sup>.

A esta disconformidad con la ciudad y sus gentes, se une la tristeza que aún perduraba por el fallecimiento de su madre cuando él tenía sólo catorce años, tal y como recoge en el párrafo anterior a su partida, “recuerdo cómo en uno de aquellos viajes, en Galicia, como mi madre recorría, los pies descalzos, las rocas en la ría y en la tarde, sentados en esa terraza del Hotel de la Toja, uno junto al otro, dejábamos perder nuestras miradas en el horizonte y así ilusos pensábamos que continuaríamos siempre. Como dos líneas en paralelo que se pierden en el infinito y no necesitan mirarse para saberse contiguas. ¡Qué diferente ha sido todo. Andrés! ¡Qué triste!”<sup>20</sup>

Por ello el viaje de Pepe Espaliú es la búsqueda personal de aquello que la ciudad de Córdoba no le facilita, y por otro lado buscarse a si mismo tras un trauma como fue la pérdida de su madre, Isabel Domingo Álvarez de Sotomayor, que fallece en Marzo de 1970.

---

<sup>17</sup> En este colegio realizará la primera presentación de sus pinturas en una exposición organizada con el objetivo de recaudar fondos para realizar el viaje fin de curso, según Manuel Espaliú, hermano del artista en una entrevista mantenida para este trabajo.

<sup>18</sup> FERNÁNDEZ, Manuel. *La redención del Sida*. Diario Córdoba, 6 de Diciembre de 1992. p.27

<sup>19</sup> ESPALIÚ, Pepe. *Libro de Andrés. Un cuento del ayer*. En Pepe Espaliú. 1986-1993. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Sevilla, 1994. p. 130.

<sup>20</sup> Ibid. p.130



Pero si bien estas fueron algunas de las causas que guiaron el viaje de Pepe Espaliú a Barcelona, a ello hay que unirle su interés por la Historia y la Filosofía<sup>21</sup>, y algo que sobrevolaba en las cabezas de “aquellos hijos de padres con pelias y de ideas de izquierdas. Con santos en la cabeza, Marx, Lenin, pero también la nueva filosofía francesa”<sup>22</sup>, disconformes con todo, pero en particular con la falsedad de aquellos que vivieron el 68 y se convirtieron en sus peores enemigos, en desacuerdo con la herencia marxista y una política de partidos férrea que no atendía a los intereses de aquellos que a comienzos de los años setenta apenas tenían ni veinte años. Desencanto generacional<sup>23</sup>, como el que Jaime Chávarri explicitó en 1976 en su celebre película *El desencanto*, a propósito del declive de la familia de Leopoldo María Panero, uno de los escritores con los que Espaliú mantenía gran afinidad, hasta el punto de invitarlo a dar una lectura poética en el marco de los talleres realizados en Arteleku y ser uno de los que portaron el cuerpo enfermo del artista en el *Carrying* de San Sebastián.<sup>24</sup>

Pero además de estas cuestiones que propician su viaje, hay que tener en cuenta que mientras Madrid era la capital oficial del país, Barcelona era para muchos, y sobre todo para aquellos cuyos trabajos tienen relación con la cultura, la ciudad más europea. Como señala Simón Marchán, “Cataluña era la ventana más abierta al exterior en ese momento. Sobre todo Barcelona era, y es, la ciudad más moderna de España; moderna

---

<sup>21</sup> En la entrevista mantenida con Manuel Fernández en la que hace un repaso por su vida, continúa diciendo, *allí estudié Historia y Filosofía Pura*, aunque debido a las leyes de protección de datos, y a pesar de solicitar la consulta del expediente a la Universidad de Barcelona, no hemos podido constatar que estuviera matriculado de esas carreras ni poder consultar que asignaturas cursó en los cuatro años que permanece en Barcelona, pero sí que en la Biblioteca Espaliú hemos encontrado un volumen del Boletín del Instituto de Estudios Helénicos de la Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filología Griega fechado en 1975.

<sup>22</sup> Op.cit. 12. P.30

<sup>23</sup> La película empezó a rodarse estando aún vivo Franco y se estrenó tras su muerte. El propio Chávarri comenta en un reportaje sobre la película que el término desencanto se puso de moda en la juventud de la época y los círculos culturales, tanto es así que se hablaba ya de desencanto de una democracia que sólo llevaba seis meses de vida. Muchos relacionaron la figura presente del padre muerto, Leopoldo Panero, con la figura del dictador Francisco Franco, aún presente a pesar de su muerte en el devenir del país en el futuro. Jaime Chávarri. *El desencanto. Biopsia de los Panero*. El Mundo. Cine 35mm de cine español.

<sup>24</sup> La acción del *Carrying* tuvo lugar el 26 de Septiembre de 1992 en San Sebastián dentro del taller *La voluntad residual. Parábolas del desenlace* que Espaliú dirigió en Arteleku entre el 1 de Julio y el 30 de Septiembre de 1992, coincidiendo con la celebración del Festival de cine de la localidad. La acción de *Carrying* se volvió a realizar el 1 de Diciembre de 1992 en Madrid, obteniendo una mayor repercusión mediática y ocupando las portadas de periódicos como El País o El Mundo, donde el cuerpo de Espaliú aparecía portado por personalidades del mundo del arte, la política y la cultura como Carmen Romero, esposa del Presidente del Gobierno o Pedro Almodóvar, Bibiana Fernández, Marisa Paredes o Juan Muñoz entre otros.

en su propia estructura urbana y arquitectónica y moderna también porque los movimientos de renovación cultural y artística, sobre todo en el franquismo más tardío, penetraban siempre a través de Barcelona”.<sup>25</sup> El mismo Espaliú ratifica esta idea en sus escritos; “Pensamos que Barcelona era Europa; que algo allí nos haría ver y cambiar. No nos equivocamos”.<sup>26</sup>

En un momento de apertura social y cultural, cuando se atisbaba en el horizonte la muerte del Caudillo y el fin del régimen, Espaliú no sólo llega a Barcelona, sino a una Barcelona muy particular, la Barcelona del Raval y *Ciutat Vella*, la Barcelona en la que aún en aquella época se podían rastrear algunos de los restos de esa ciudad que fue escenario del *Diario del ladrón* de su admirado Genet, una ciudad de euforia como dice en sus escritos, en la que ya en 1973 Ocaña se paseaba por las Ramblas vestido de angelito, la contracultura estaba empezando a crear sus primeros medios de difusión<sup>27</sup> y la política se tramaba con el arte de una manera afectiva más que programática.

Como sigue señalando Espaliú en uno de sus textos, “a ti, la política nunca te interesó demasiado, pero al menos, su espectro sí que lo viviste. Sus luces y sus voces, sus carreras. Todos vivimos una euforia que hoy ya ha terminado, a sabiendas de que muy pronto todo volvería al orden de siempre, y que, Franco muerto, una nueva idea del país, y de Estado, haría todo cambiar. Pero también las ilusiones. Un país de ilusión es siempre mejor que un país de “Realidades”. Eran días en la calle, discusiones interminables, hasta horas imposibles en bares que no cerraban al calor de un café y una ensaimada, intentando cambiar el mundo como si eso nos compitiera. De eso nos hemos dado cuenta luego, mucho más tarde”.<sup>28</sup>

En esa Barcelona de ilusiones, Espaliú llega en primer lugar a una pensión de la calle *Escudellers*, más tarde alquila un piso en la calle *Tallers*, e incluso vivirá varios meses en un camerino del teatro Romea, tal y como escribe en *Libro de Andrés*.

---

<sup>25</sup> PARCERISAS, Pilar, *Madrid Barcelona o viceversa en bitllet de'anada y tornada*, entrevista a Simón Marchán, catálogo *Idees i Actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992. Pp.80-88.

<sup>26</sup> ESPALIÚ, Pepe. *Libro de Andrés. Un cuento del ayer*. En Pepe Espaliú. 1986-1993. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Sevilla, 1994. p. 130

<sup>27</sup> Entre las revistas de la época destacan la revista *Ajoblanco* que se editó entre 1974 y 1999 y *Star* que editó 57 números entre Junio de 1974 y Abril de 1980.

<sup>28</sup>ESPALIÚ, Pepe. *Libro de Andrés. Un cuento del ayer*. En Pepe Espaliú. 1986-1993. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Sevilla, 1994. p. 131

La primera constancia documentada sobre la dirección del taller en que trabajaba en esos momentos, inédita hasta la edición de este estudio, la encontramos en el texto colectivo que editaron con motivo de la exposición *10 visions de la pintura industrial* entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1975 en la galería La Isla, que se encontraba en la calle Joaquín Costa número 23.

En ella bajo una fotografía a modo de carnet de DNI o de ficha policial<sup>29</sup>, aparece el nombre de José G. Espaliú y la dirección de Aurora 12, la calle en la que compartió taller con Montserrat Cosidó y Alexandre Grimal, entre otros, y en la que desarrolló algunos de los trabajos a los que nos referiremos más adelante.

Fueron muchos los artistas que en aquellos años se instalaron en esos talleres, antiguos espacios industriales, que hoy son habitados por una población fundamentalmente emigrante del Norte de África y Sudamérica. En esa época aún convivían dos nombres a la hora de nombrar la zona, El Barrio Chino, con el cual se evocaba un mundo de bohemia y ambiente canalla, y por el otro El Raval, nombre de origen medieval, al cual se sumaba también la expresión “el barrio de las Drassanes” o el “Distrito V”, su denominación administrativa, que será la utilizada por el colectivo de artistas con que se relaciona Espaliú en el Aula Oberta y el futuro grupo que organizó la exposición *10 visions de la pintura industrial*.

Poco tiene que ver este Distrito V que hoy vemos con el que vivió Espaliú, pues justo desde 1976, fecha en la que Espaliú marcha a París, hasta el 2002, y continúa en la actualidad con nuevas fases, se ha mantenido una “importante agenda de transformación urbana del centro histórico, tras detectar importantes problemas como la falta de espacio público, la infradotación de equipamiento de barrio y ciudad, de infraestructuras y la degradación de los edificios, muy especialmente del parque de

---

<sup>29</sup> En una entrevista con el propio Grimal apuntaba que la saturación de las imágenes que aparecen en el texto, a pesar de ser simples fotografías en blanco y negro formato carnet, tenían la apariencia de ficha policial por el estado de vigilancia extrema que se vivía en ese momento.

viviendas con una densidad demográfica muy elevada y falta de salubridad en las calles”.<sup>30</sup>

Es curioso como en ese mismo estudio hay un apartado dedicado a la relación de El Raval con la comunidad gay, declarando que “el sur del Barrio, en El Chino, había sido uno de los centros de cita homosexual de la ciudad tal y como lo describe descarnadamente Jean Genet en *Diario de un ladrón* (...) El Raval continúa siendo el barrio de los homosexuales pobres y, desde los años setenta, de los más comprometidos políticamente”.<sup>31</sup>

De esta manera, en un momento histórico de gran conmoción que tendrá importantes momentos sintomáticos como el asesinato por garrote vil de Salvador Puig Antich el 2 de Marzo de 1974, Espaliú mantendrá desde su taller en la calle Aurora, número 12, una intermitente producción, en la que, como veremos más adelante a la hora de estudiar de forma razonada cada uno de los proyectos, importaba más el proceso que la pieza, pues muchas de ellas eran obras efímeras que implicaban al espacio urbano, el Raval y sus gentes, en la propia significación de las mismas.

Es por ello, por lo que la importante presencia del Raval será determinante en el acercamiento y valorización de los proyectos realizados entre 1971 y 1976, fechas en las que se enmarca el estudio que aquí planteamos.

---

<sup>30</sup> Subirats, Joan y Rius, Joaquín. *Del Chino al Raval. Cultura y transformación social en la Barcelona central*. CCCB. Barcelona. 2006. Estudio impulsado y financiado por el Centro de Cultura de Barcelona (CCCB) con motivo de su 10º aniversario.

<sup>31</sup> *Ibid* Pág. 29

## 6. ARTE CONCEPTUAL EN CATALUÑA. 1971-1975. *EL VERDADERO CONCEPTUAL SOY YO.*

Como hemos comentado en los capítulos anteriores, la llegada de Espaliú a Barcelona ocurre en un momento particular dentro de la eclosión de libertad que se vivirá en el país en los años que preceden a la muerte de Franco. En este aire de apertura y libertad que se vive como la llegada tardía de ese Mayo del 68 que aquí llegó bastantes años después, es donde tenemos que enmarcar el surgimiento del arte conceptual en España y de manera particular en Cataluña donde adquirió unas singularidades que no se dieron en otros lugares del Estado español.

Tal y como vienen recogiendo los estudios que desde los años ochenta se vienen realizando sobre el desarrollo del arte conceptual en nuestro país, podemos marcar las fechas de 1964 a 1980 como principio y fin, y en el caso de Cataluña, lo reduciríamos de manera estricta a los años que van desde 1971 a 1975, justo los años en los que Pepe Espaliú realizó los trabajos de los que nos ocupamos en este estudio.

Como señala Victoria Combalía, “en España, el arte conceptual surgió en 1971 en la llamada Muestra de Arte Joven de Granollers (una pequeña ciudad cercana a Barcelona) en donde se pudieron ver obras de García Sevilla, Carlos Pazos, Angel Jové, Jordi Benito o Francesc Abad”.<sup>32</sup> Pilar Parcerisas, otra de las historiadoras que ha estudiado este periodo, afirma que “los años comprendidos entre 1971 y 1975 constituyen el periodo en que se vivió con mayor intensidad la fiebre de las poéticas pobres, efímeras y conceptuales en España”.<sup>33</sup> Conviene memorizar estos tres adjetivos -pobres, efímeras y conceptuales- a la hora de abordar la relación de los trabajos realizados por Espaliú con el arte conceptual.

Continúa diciendo Parcerisas que “bajo el epígrafe de “Arte conceptual” se etiquetaron todas aquellas prácticas innominadas cuyo formato evitaba las disciplinas tradicionales. En Cataluña se denominaba “arte con nuevos medios” o “arte de medios

---

<sup>32</sup> COMBALÍA, Victoria. *El arte conceptual español en el contexto internacional*. Catálogo de la exposición *El Arte Sucede*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

<sup>33</sup> PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*. En torno al arte conceptual en España 1964-1980. Akal, Madrid, 2007. p.377.

alternativos”, mientras que en el resto de España se utilizaban las expresiones “nuevos comportamientos artísticos” o “nuevas formas expresivas”.<sup>34</sup>

A la hora de denominar estos nuevos lenguajes artísticos, estrategias y procedimientos que surgían de una paulatina desmaterialización<sup>35</sup> del objeto artístico, *ideas y actitudes* como las llamará Pilar Parcerisas, debemos tener en cuenta la aparición de dos textos importantes en esas fechas, por un lado el texto *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1972* (1972) de Simón Marchán Fiz y por el otro *La poética de lo neutro* (1975) de Victoria Combalía.

A pesar de la publicación de estos textos, el conocimiento de los artistas que trabajaban en esa época sobre el arte conceptual parece ser escaso, tal y como se recoge en los testimonios que presentamos a continuación.

En una entrevista mantenida entre José Luis Brea, Ferrán García Sevilla, Juan Muñoz, Cristina Iglesias, Joan Brossa y Pepe Espaliú, se transcribe la siguiente conversación:

*José Luis Brea.* ¿Manteniáis alguna relación con el movimiento conceptual internacional?

*Ferrán García Sevilla.* No, no, no. Que va. Nadie sabía absolutamente nada de los otros, ni se conocían. ¿Te refieres a gente como Kossuth, Lawrence Wiener<sup>36</sup>, Robert Barry o Hans Haacke?. No, nadie los conocía, ni yo tampoco los conocía.

*Juan Muñoz.* Eso es un poco como sugerir que el arte conceptual surge en Barcelona de una manera autóctona...

*Ferrán García Sevilla.* Bueno, Tápies había sido un eslabón perdido con el arte *povera*...

---

<sup>34</sup> Ibid. p.377

<sup>35</sup> Este término, popularizado por Lippard, tuvo un claro antecedente en una conferencia de Óscar Masotta, persona con la que se relacionó de una manera muy directa Espaliú, tal y como abordaremos en el capítulo que dedicaremos más adelante a la relación Masotta-Espaliú.

<sup>36</sup> Errata en el original, pues se refieren a Lawrence Weiner.

*Pepe Espaliú.* Yo no puedo creer que se diera esa situación de desconexión. Precisamente en esos años, Vicky Combalía trabaja en su investigación sobre el arte conceptual...

*José Luis Brea.* Que se publicó, si no me equivoco, en el 75 en los cuadernos aquellos de Anagrama, La poética de lo neutro, Y tu mismo citas a todos ellos, y en particular a Lawrence Wiener, que yo recuerde en tus trabajos del 72, por ejemplo...

*Ferrán García Sevilla.* Pero eso es ya muy tardío... Pero en los comienzos de nuestro movimiento no teníamos acceso a revistas, ni documentación, en general, de otros trabajos en el contexto internacional..

*Juan Muñoz.* Hombre. El conceptual tampoco ofrece en sus inicios mucha diversidad de documentación. Pero es difícil pensar que, motu proprio y de la mañana a la noche, a una persona se le va a ocurrir un día hacer la foto de la persona que va por la calle delante y pinchar la foto en la pared y decir “esto es una obra de arte”. Es precisamente que se da una relación, una concatenación histórica con otros hechos. Desde luego, Aconcci no sale del suelo. Aconcci también tiene una correlación histórica con otros eventos. Sería interesante que explicaras tu opinión de que el conceptual catalán sale de Tàpies, porque ese paso no se ve claramente. Si está claro que cuando Marcel Broodthaers empieza a poner textos los saca de Magritte. Pero el supuesto paso de Tapiés a una situación de conceptualismo no resulta tan evidente...

*Ferrán García Sevilla.* Bueno, Tapiès había hecho cosas así dentro de un poco del aire *povera* ¿no? De lo que después se conoció por *povera*. Tapiès siempre ha sido un hombre un poco místico, en ese sentido, de valorización de cosas humildes, como crines, telas, sábanas, mantas, cuerdas... Yo supongo que de ahí debió salir otra serie de cosas, cosas que veías..

*Pepe Espaliú.* Yo recuerdo, de mis años de estudiante aquí en Barcelona, una librería, que era una cosa totalmente increíble en España, que por ejemplo hizo una reedición de 391, y que traducía e importaba cantidad de documentación de arte conceptual. Quiero decir que a mí me resulta más verosímil atribuir la aparición del conceptualismo en Barcelona a su apertura cosmopolita al exterior que a ninguna deuda con Tàpies...<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> BREA, José Luis. *Oscuras paternidades...* en Before and after the enthusiasm. (Antes y después del entusiasmo). The Hague. Contemporary Art Foundation. Amsterdam, 1989. Pág. 172-173.

Nótense las discrepancias y desacuerdos respecto al conocimiento y difusión del arte conceptual en Cataluña por parte de los siempre irreconciliables bandos Barcelona-Madrid, representados en un lado por Ferrán García Sevilla y por el otro con Juan Muñoz y Pepe Espaliú, quien en el momento del encuentro mantenía una importante amistad con Juan Muñoz que durará hasta el final de sus días, y se sentía más cercano a su punto de vista que al defendido por Ferrán García Sevilla, y por extensión el arte conceptual catalán.

Me he permitido extraer una parte de esta entrevista no sólo para ejemplificar la complejidad y disparidad de puntos de vista que existen sobre este tema, sino para destacar que el propio Espaliú hace hincapié en el conocimiento del arte conceptual en la época a través del texto de Combalía (1975), destaca la presencia de una librería en la que se hizo una reedición de 391 y que traducía e importaba cantidad de textos de arte conceptual, alude a la cuestión de la apertura internacional de Barcelona y no reconoce la paternidad de Tàpies en el desarrollo del arte conceptual en Cataluña, optando más adelante, cuestión a la que nos referiremos en otro capítulo, a la importancia que la obra marginal y silenciada de Brossa tuvo en muchos de los artistas de este momento, Espaliú entre ellos.

La alusión al texto de Combalía ya ha quedado suficientemente remarcado, pero cabe destacar la alusión a la librería que traducía e importaba textos de arte conceptual e hizo una reedición de 391, revista dadaísta cuyo primer número edita Francis Picabia en Barcelona en 1917 y que continuó hasta 1924, y que ya nos avanza el interés de Espaliú por la obra de Picabia, que fundamentalmente podremos detectar a partir de una serie de pinturas que realizó ya en la década de los ochenta.

La paternidad de Tàpies defendida por Ferrán García Sevilla sorprende en este contexto, ya que fue sonoro el enfrentamiento que Tàpies y los miembros del Grup del Treball mantuvieron en la prensa respecto al arte conceptual en 1973. En un artículo publicado en La Vanguardia Española el 14 de Marzo de 1973, Tàpies tilda de “tendencia todas sus manifestaciones y reivindica una tradición local de arte concepto, como las acciones de Joan Brossa (“ha sido un verdadero Arte conceptual *avant la lettre*”) y Joan Miró (“sin olvidar que la tradición mágico-erótica de Joan Miró nos ha abierto también muchas puertas[...]. Continúa Tàpies calificando de ingenua e infantil



la postura de los conceptuales: “Toda una ingenua versión que quiere ser agresiva y politizada, pero que sin nada que la sustente y tan mal adaptada a las necesidades de nuestro país, se queda en pura declamación contestataria, con los típicos infantilismos a menudo contraproducentes”.<sup>38</sup>

Como relata Parcerisas, tres días más tarde, el 17 de Marzo de 1973, Tàpies intenta calmar los ánimos en una aclaración que titulaba “Arte Conceptual aquí” y que aparecía en la sección de Cartas de *La Vanguardia Española*. En ella, como dice Parcerisas, “Tàpies aclaraba que no pretendía que su texto se interpretara en sentido peyorativo respecto del Arte Conceptual en sí mismo y que lo que contaba era la visión profunda y personal del arte, [...] porque, desengañémonos, no han sido nunca las tendencias las que han hecho a los artistas, sino a la inversa”.

Dolidos por el que fue uno de los grandes representantes de la vanguardia artística en Cataluña, los jóvenes artistas conceptuales enviaron un texto de réplica al director de *La Vanguardia Española*, Horacio Sáenz Guerrero, para que lo publicara en su periódico, pero este hizo caso omiso, por lo que el “*Document-resposta a Tàpies*” (entonces sin título), aparecerá el 21 de Noviembre de 1973 en la revista *Nueva Lente* con el nuevo título de “*Resposta a formulacion aparegudes a la premsa sobre l'avanguardia artística*” (Respuesta a formulaciones aparecidas en la prensa sobre la vanguardia artística).

El texto del *Grup del Treball* fue, continúa diciendo Parcerisas, “uno de los más dogmáticos del Arte Conceptual, ya que aplicó de forma radical el esquema de la ideología marxista al arte, a su práctica y a la situación artística del contexto. A la concepción mítica de los términos “arte” y “artista” que Tàpies representaba, contrapusieron los de “producción” y “trabajador”, y marcaron una diferencia entre “vanguardia” y “vanguardismo”, en el que también le incluían. De este último se decía que era el “resultado de un proceso de degradación de la vanguardia entendida como práctica artística revolucionaria” y, por tanto, veían en el vanguardismo una forma de academicismo. No concebían tampoco que la “vanguardia” artística pudiera entenderse como “autónoma”, es decir, al margen del contexto social que la generaba, con todas

---

<sup>38</sup> PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Akal, Madrid, 2007. Pág 239.

sus implicaciones sociopolíticas y culturales. Por consiguiente , exigían una “inserción política de la práctica artística”, la exigencia de que la vanguardia no fuera “apolítica” y a la vez estuviera integrada en el sistema”.<sup>39</sup>

Aunque las aguas llegaron a calmarse pasado este periodo, tal y como parece en las declaraciones de García Sevilla, a finales de la década de los ochenta, en el contexto de los primeros años setenta, fueron enconadas las disputas entre los representantes de la vieja guardia de vanguardia y los jóvenes artistas que trabajaban en el entorno de las nuevas prácticas artísticas.<sup>40</sup>

Pero pasada ya esta década, en 1988 era el propio Espaliú el que volvía a avivar las llamas de la discusión sobre el arte conceptual en Cataluña. Con motivo de la exposición que presentaba en Abril de ese año junto a Guillermo Paneque en la galería Carlos Taché. Espaliú, escrito por el redactor del titular como “Espeliu”, declaraba cuando se le replicaba que su discurso recuerda al conceptual, y que suena a rancio aquí, contraargumentaba aseverando que “en Barcelona e intentó pasar de Anglada Camarasa al conceptual, y eso es imposible. El verdadero conceptual soy yo. Y en España alguno más, entre los escultores”.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Ibid. Pág. 241

<sup>40</sup> Muestra de la cercanía que el público catalán tenía ya con el arte conceptual son algunos de los artículos que aparecieron en la revista Serra D’Or, entre ellos la crítica de Alexandre Cirici de la Muestra Joven de Granollers, que marca el inicio del arte conceptual en Cataluña en 1971, pero también artículos como Happening de Jordi Coca en Septiembre de 1973, Ferran Garcia Sevilla y l’art cpm a idea por Alexandre Cirici en Junio de 1974 o *L’Entorn de les noves practiques artistiques*, de Alicia Suárez y Mercé Vidal en Julio de 1974.

<sup>41</sup> VILA-SAN-JUAN, Sergio. *Espeliu: “el verdadero conceptual soy yo”*. La Vanguardia, 27-IV-1988, p.39.

## 7. AULA OBERTA. UN ESPACIO LIBRE PARA LA ENSEÑANZA DEL ARTE

Las transformaciones políticas, sociales, afectivas y estructurales que tuvieron lugar en el mundo contemporáneo a partir de Mayo del 68, tuvieron uno de sus mayores reflejos sintomáticos en los cambios en la enseñanza, la educación y las universidades.

*Los tiempos estaban cambiando* y las universidades fueron los mayores focos de transformación en esos años convulsos que en nuestro país llegaron con algunos años de retraso y adquirieron otras singularidades, pues si a nivel internacional se luchaba contra guerras, modos de vida y formas de construir la sociedad, la prioridad en España era conseguir las libertades que un régimen opresivo y dictatorial como el franquista infiltraba en todos los ámbitos de la vida cotidiana.

En la puesta en crisis de cualquier orden establecido, desde el patriarcal hasta el estatal, la enseñanza y la educación estaban en el punto de mira de los programas de los integrantes de la revolución *sesentayochista* que comenzó como un movimiento estudiantil al que se fueron uniendo sindicatos obreros y otros colectivos que ansiaban, tal y como rezaba el famoso lema, *cambiar la vida* en todos sus aspectos.

En estos cambios que se produjeron dentro de los diferentes estratos de la sociedad, cabe destacar la manera en que los propios estudios y formas de enseñar el arte estaban también cambiando. Como ejemplo sintomático podríamos destacar la *Free International University* (FIU), una organización creada por el artista alemán *Joseph Beuys* junto a *Klaus Staeck*, *Georg Meistermann* y *Willi Bongard* como un espacio para la investigación, el trabajo y la comunicación, de manera suplementaria al sistema educativo del estado respecto a las artes.

Por esos años, Gerard Sala, profesor de la *Escola Massana*, comienza también a cuestionarse la posibilidad de plantear otros espacios para la enseñanza más libres y comunicativos. Es el inicio del *Aula Oberta*, un espacio anexo a la *Escola Massana*, localizado en la calle Junta de Comercio (Carrer Junta de Comerç) donde de forma libre, algunos alumnos matriculados en la Escuela y otros que no lo estaban, como es el caso de Espaliú, asisten para desarrollar sus propios trabajos.

Siendo director Luis Maria Güell, Gerard Sala, tal y como reconoce en una entrevista telefónica realizada para este estudio, *consigue un local cercano a la Escuela, dotado fundamentalmente de maquinaria para cortar ferralla y en la que los artistas trabajaban con materiales encontrados, no tradicionales o de reciclaje, y experimentaban con las formas y volúmenes que éstos le permitían.*<sup>42</sup>

La utilización de estos nuevos materiales, la comunicación entre iguales y la transmisión de conocimientos mediante las visitas de otros artistas, como Jaume Muxart o Ràfols Casamada, convirtieron el *Aula Oberta* en un nuevo espacio que duró según el relato de Sala hasta 1976. Gerard Sala abandona en 1979 la *Escola Massana* y continuará como profesor en la Facultad de Bellas Artes.

Como testimonio del trabajo realizado por los integrantes del *Aula Oberta*, entre el 6 y el 21 de Mayo de 1975, en la *Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu* ( C/ Hospital, 56), se organizará una exposición de la que se editó un catálogo ( Fig. 1-5) en el que por primera vez aparece el nombre de Espaliú (Fig.3), seguido por su procedencia, Córdoba, y el año de nacimiento, 1955. También hemos encontrado un documento relacionado con esta exposición en un ejemplar de la Biblioteca Espaliú<sup>43</sup> que aparece cubierto por un cartel doblado en el que se anuncia una actuación del *Grup universitari de recerca teatral de Barcelona* los días 20 y 21 de Mayo durante la exposición de *L'Aula Oberta de l'escola Massana*, ilustrado con un dibujo de Espaliú en el que aparece un grupo de bombillas de diferentes formas y tamaños (Fig. 6 y 7).

En la publicación que se realizó sobre esta exposición, el nombre de Espaliú aparece junto a otros *alumnos participantes* identificados por sus apellidos; Bassols, Carreño Torremocha, Cerón, Cosidó, Fábregas, Finucha, Goicoechea, Marcos, Motta, Olivas, Pascual, Pau, Pifa y Puértolas. Con algunos de ellos Espaliú mantendrá una relación más afín y afectiva que le llevará a implicarse en futuras actividades en grupo.

Victoria Combalía, en el texto (Fig. 4) que realiza para este catálogo destaca que “hace un tiempo que la Escuela (refiriéndose a la *Massana*) ha intentado evolucionar hacia unas formas más abiertas de participación y de expresión. Esta muestra, a mi

---

<sup>42</sup> Entrevista mantenida con Gerard Sala. 13-V-2013.

<sup>43</sup> PAVLOV, Iván. *Reflejos condicionados e inhibiciones*. Península, Barcelona, 1975.

parecer, podría bien ser un buen ejemplo de esto”. Continúa escribiendo Combalía, “creo que la característica principal de este intento podría definirse muy bien como la total libertad del alumno para desarrollar su práctica artística. Esta libertad implica, que no hay un programa, sino unas sugerencias, que no hay técnicas tradicionales, sino una pluralidad de medios. Pintura sí, pero también: madera, gomaespuma, *collage*, objetos encontrados, etc.”.<sup>44</sup>

En esta selección de materiales pobres, se puede entablar ya cierta recepción por parte de los artistas de los nuevos lenguajes del arte conceptual que en aquella época estaba desarrollándose en el área de Cataluña, a pesar de que de las entrevistas con algunos de los participantes en esta exposición, en particular con Javier Puértolas, Lluís Pifarré y Montse Cosidó, dedujimos que ninguno de ellos sabía aún nada de estos nuevos lenguajes, sino que era la influencia del maestro Gerard Sala, la que les estaba introduciendo en este nuevo territorio.

Pero, de todos ellos, al preguntarle a Gerard Sala sobre Pepe Espaliú, en primer lugar destacó “su asistencia intermitente, pues no estaba matriculado en ningún taller de la Massana, su carácter retraído a pesar de relacionarse con todos los alumnos de la Oberta y señaló sobre todo su lucidez y propuestas innovadoras”, algo que ratificaron algunos de los compañeros de esta experiencia.

Uno de los miembros del grupo, Javier Puértolas, subrayó que de todos los alumnos, Espaliú “fue él único que se decantó por utilizar un material que no utilizaba Gerard Sala, el *phorexpan*, singularizándose respecto a los demás que seguían la línea marcada por el maestro y experimentaba con madera, placas de aluminio, plásticos, telas y sprays”.<sup>45</sup> De esta utilización del *phorexpan*, un material de carácter industrial, tenemos algunas muestras en las intervenciones que realizó en el Raval, pero no existe documentación gráfica de las piezas realizadas en el *Aula Oberta*, pues - como sigue diciendo Puértolas- Espaliú “utilizaba los materiales de una manera irreverente, no importándole la técnica, sino el efecto, maltratando el material, quemándolo, pintándolo de negro, importándole poco su durabilidad y permanencia”. Nuevamente el interés por materiales pobres y el carácter efímero de sus propuestas, o el poco interés en su

---

<sup>44</sup> COMBALÍA, Victoria. *Aula Oberta. Escola Massana*. 1975.

<sup>45</sup> Entrevista mantenida con Javier Puértolas. 23-VIII-2013. Barcelona

permanencia temporal, vuelve a trazar relaciones entre la obra de Espaliú y la que algunos artistas del arte conceptual estaban desarrollando en esas fechas en Cataluña como puede ser el caso de Antoni Llena o Francesc Abad.

A pesar de no existir documentación gráfica, Montse Cosidó insiste en la idea apuntada por Puértolas y Sala sobre la utilización del *phorexam*, añadiendo que “había quemado el material hasta conseguir el color negro, y con él había realizado un tapiz en el que se podía intuir la forma de un sexo masculino”.<sup>46</sup> Esta primera relación de la obra de Espaliú con el tema del cuerpo, será determinante en los trabajos que realizará justo después y también a lo largo de toda su carrera.

Más allá de los materiales y la descripción de las obras realizadas en ese momento, el maestro Gerard Sala habla de Espaliú como uno de esos alumnos que “confirman tus expectativas e indicios”, y compañeros como Puértolas, destacan “los conocimientos de Espaliú, distintos a los de un estudiante procedente de Bellas Artes o una Escuela de Artes y Oficios como era la Massana, más interesado por la Historia del arte y el pensamiento que por la técnica”.

Profundizando en el relato de aquel grupo, Javier Puértolas apuntó algo interesante en la época de juventud de Espaliú, la idea de que “mientras en la mente de algunos compañeros de generación pervivía la idea del artista romántico, Espaliú ya sabía que dentro del taller no iba a venir a buscarle nadie y que tenía que montar su propia estructura de visibilización, crear contactos e integrarse en el círculo del arte”. Por lo tanto, a pesar de no haberse matriculado en la Facultad de Bellas Artes, el interés de Espaliú por el arte era ya notorio, y tanto sus lecturas como la asistencia a todos los eventos que ocurrían en esa eufórica Barcelona, desde la *Eina (Escola de Disenny i Art)* al Instituto Alemán, hacen de estos años, un periodo clave para la formación de un artista que estaba descubriendo el mundo y descubriéndose a sí mismo en una ciudad que abría el país hacia nuevas maneras de entender la vida y la cultura, y con ellas otros modos de producción y circulación de las manifestaciones artísticas contemporáneas.

---

<sup>46</sup> Entrevista con Montserrat Cosidó. 29-IV-2013. Barcelona

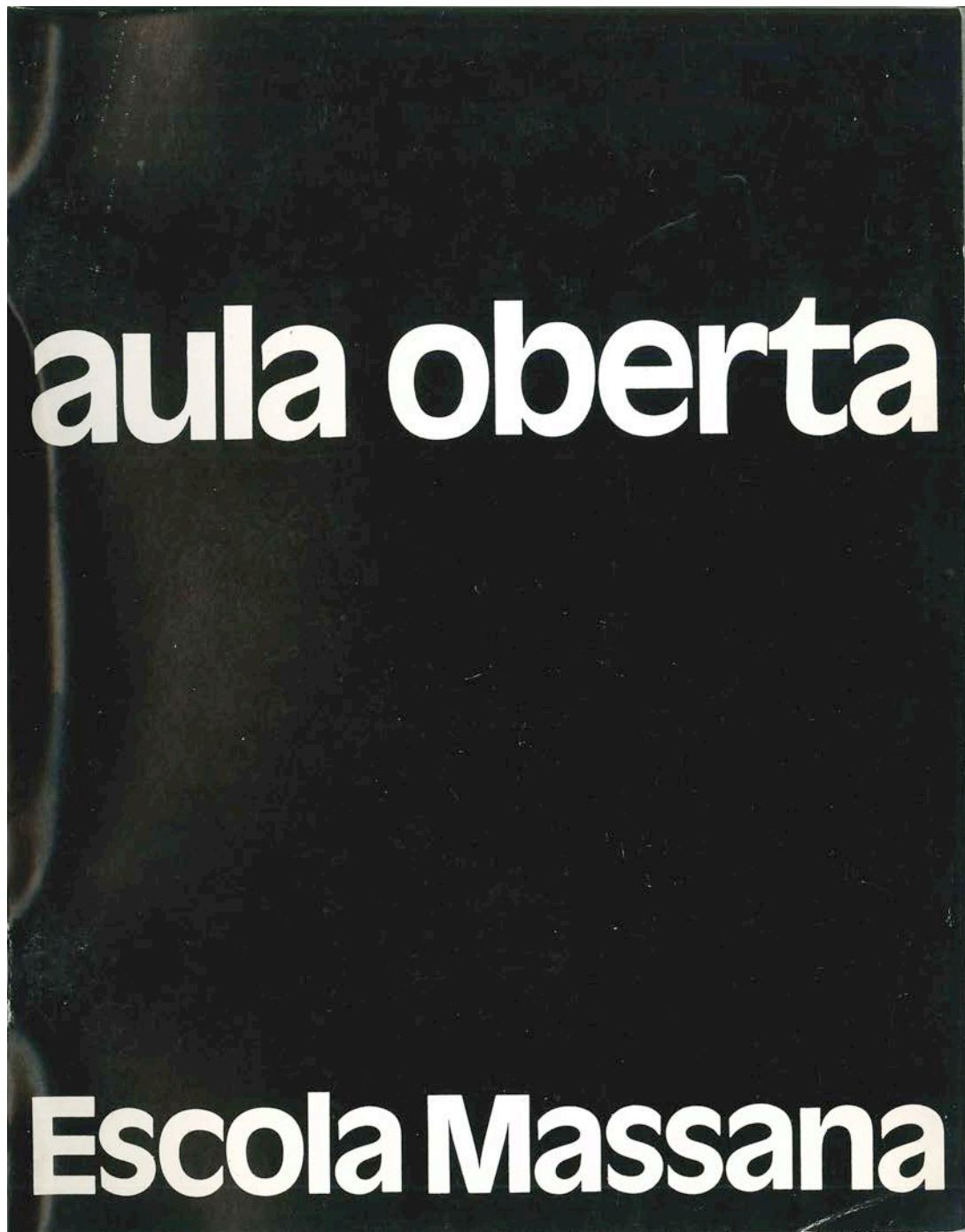


Fig.1. Portada del catálogo de la exposición del *Aula Oberta*  
Colección particular

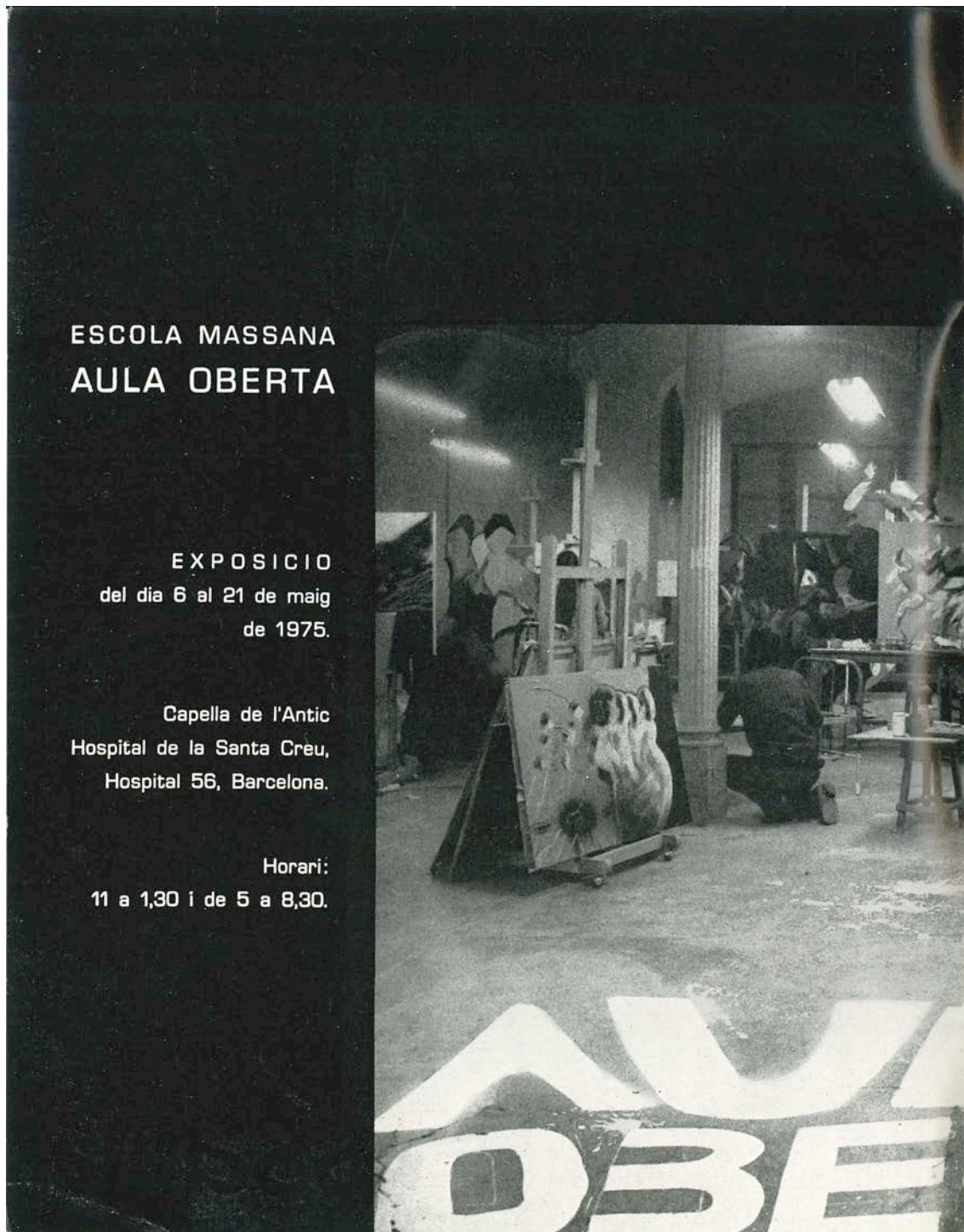


Fig. 2. Segunda página de la publicación en la que podemos ver la fecha y lugar de celebración de la exposición del *Aula Oberta*.

Colección particular



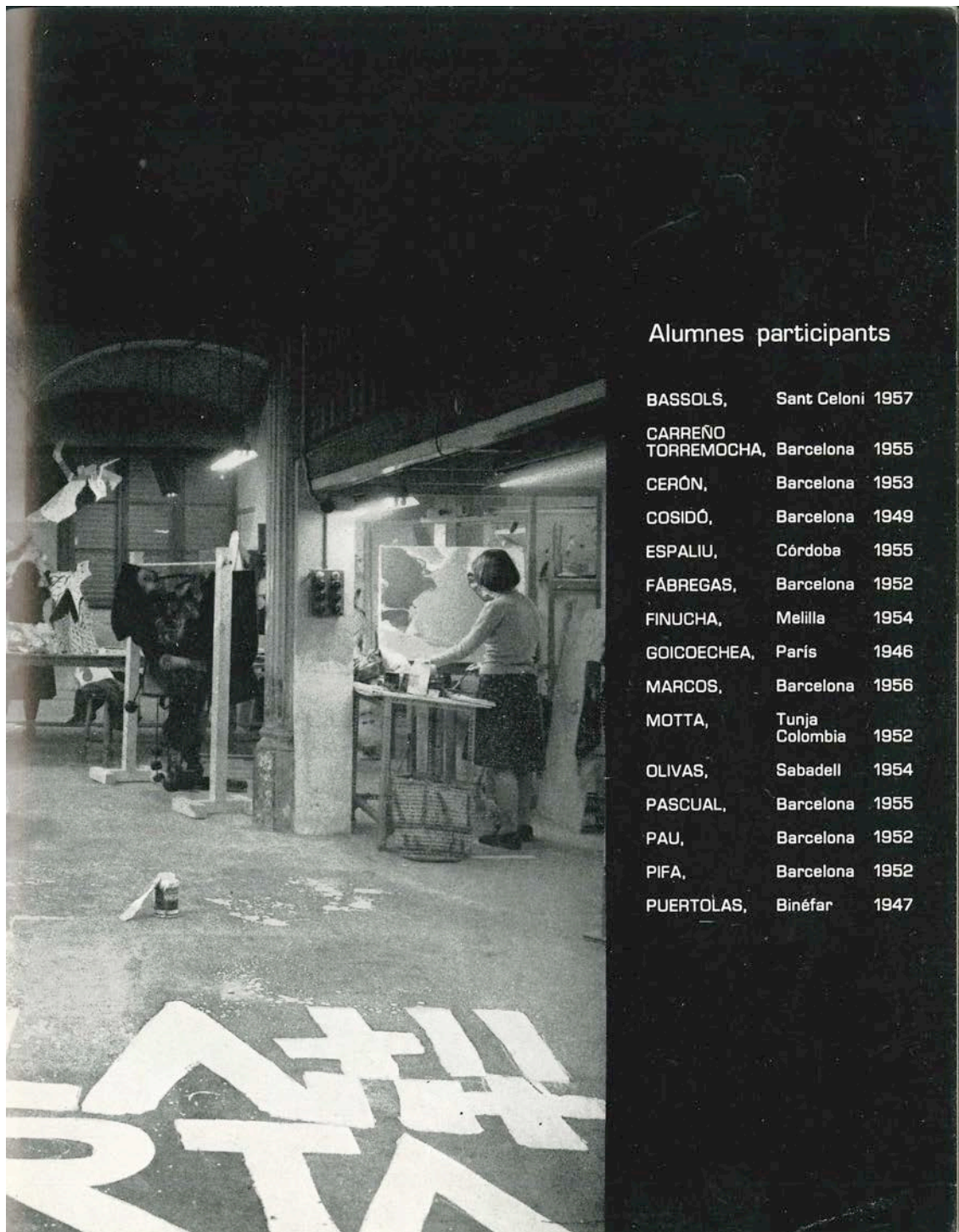
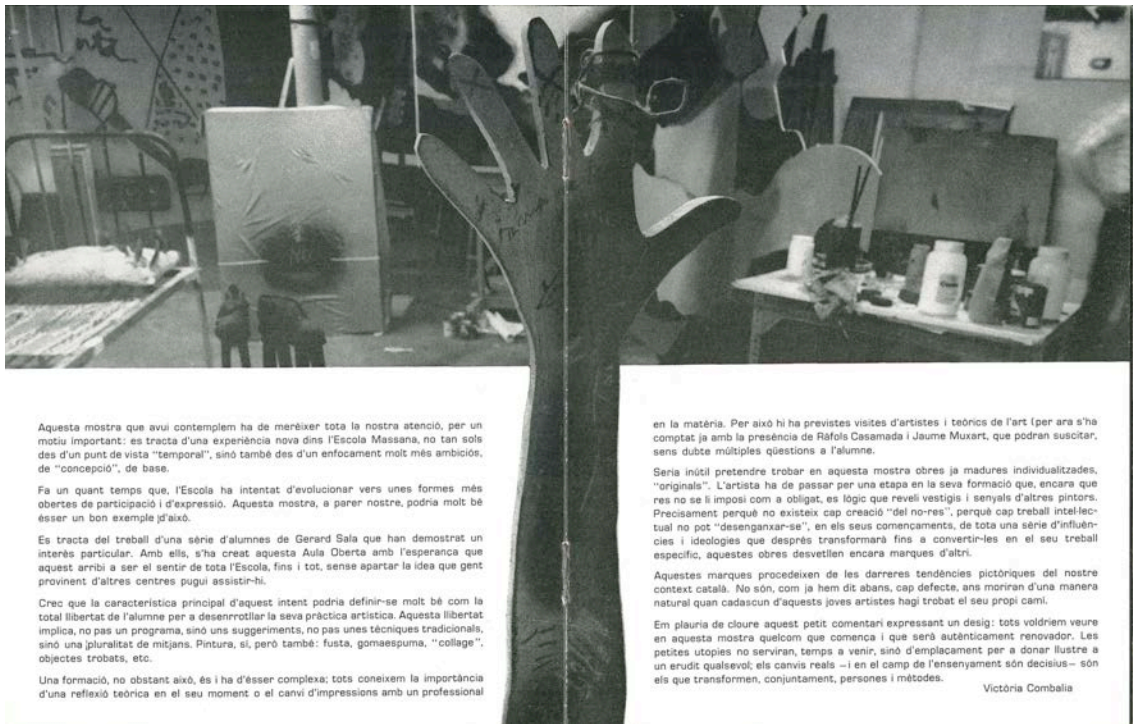


Fig. 3. Tercera página de catálogo del *Aula Oberta* donde aparece el nombre de Espaliú, seguido del lugar de procedencia, Córdoba, y su año de nacimiento 1955.

Colección particular



Aquesta mostra que avui contemplem ha de merèixer tota la nostra atenció, per un motiu important: es tracta d'una experiència nova dins l'Escola Massana, no tan sols des d'un punt de vista "temporal", sinó també des d'un enfocament molt més ambiciós, de "concepció", de base.

Fa un quant temps que, l'Escola ha intentat d'evolucionar vers unes formes més obertes de participació i d'expressió. Aquesta mostra, a parer nostre, podria molt bé ésser un bon exemple d'això.

Es tracta del treball d'una sèrie d'alumnes de Gerard Sala que han demostrat un interès particular. Amb ells, s'ha creat aquesta Aula Oberta amb l'esperança que aquest arribi a ser el sentir de tota l'Escola, fins i tot, sense apartar la idea que gent provinent d'altres centres pugui assistir-hi.

Crec que la característica principal d'aquest intent podria definir-se molt bé com la total llibertat de l'alumne per a desenrotllar la seva pràctica artística. Aquesta llibertat implica, no pas un programa, sinó uns suggeriments, no pas unes tècniques tradicionals, sinó una pluralitat de mitjans. Pintura, sí, però també: fusta, gomaespuma, "collage", objectes trobats, etc.

Una formació, no obstant això, és i ha d'ésser complexa; tots coneixem la importància d'una reflexió teòrica en el seu moment o el canvi d'impressions amb un professional

en la matèria. Per això hi ha previstes visites d'artistes i teòrics de l'art (per ara s'ha comptat ja amb la presència de Ràfol Casamada i Jaume Muxart, que podran suscitar, sens dubte múltiples qüestions a l'alumne.

Seria inútil pretendre trobar en aquesta mostra obres ja madures individualitzades, "originals". L'artista ha de passar per una etapa en la seva formació que, encara que res no se li imposi com a obligat, es lògic que reveli vestigis i senyals d'altres pintors. Precisament perquè no existeix cap creació "del no-res", perquè cap treball intel·lectual no pot "desenganxar-se", en els seus començaments, de tota una sèrie d'influències i ideologies que després transformarà fins a convertir-les en el seu treball específic, aquestes obres desvetllen encara marques d'altri.

Aquestes marques procedeixen de les darreres tendències pictòriques del nostre context català. No són, com ja hem dit abans, cap defecte, ans moriran d'una manera natural quan cadascun d'aquests joves artistes hagi trobat el seu propi camí.

Em plauria de cloure aquest petit comentari expressant un desig: tots voldríem veure en aquesta mostra quelcom que comença i que serà autènticament renovador. Les petites utopies no serviran, temps a venir, sinó d'emplacament per a donar llustre a un erudit qualsevol; els canvis reals – i en el camp de l'ensenyament són decisius – són els que transformen, conjuntament, persones i mètodes.

Victòria Combalá

Fig.4. Texto de Victoria Combalá en el catálogo de *Aula Oberta*.

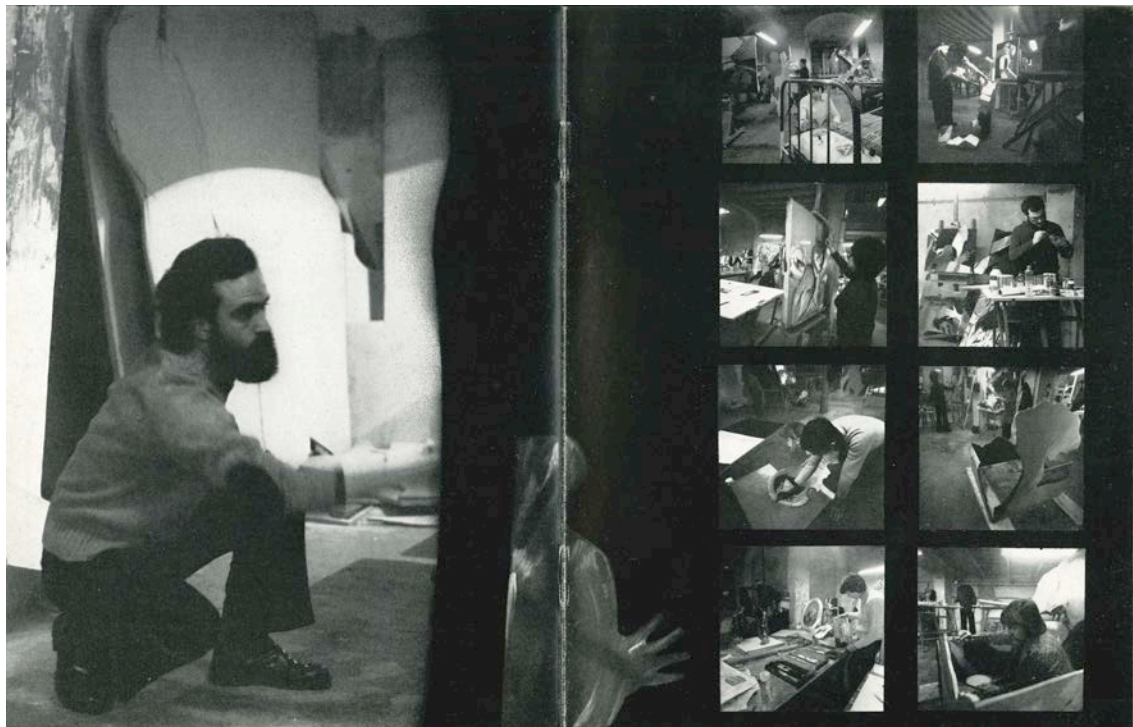


Fig.5. Imágenes del interior de *Aula Oberta* que aparecen en el catálogo.

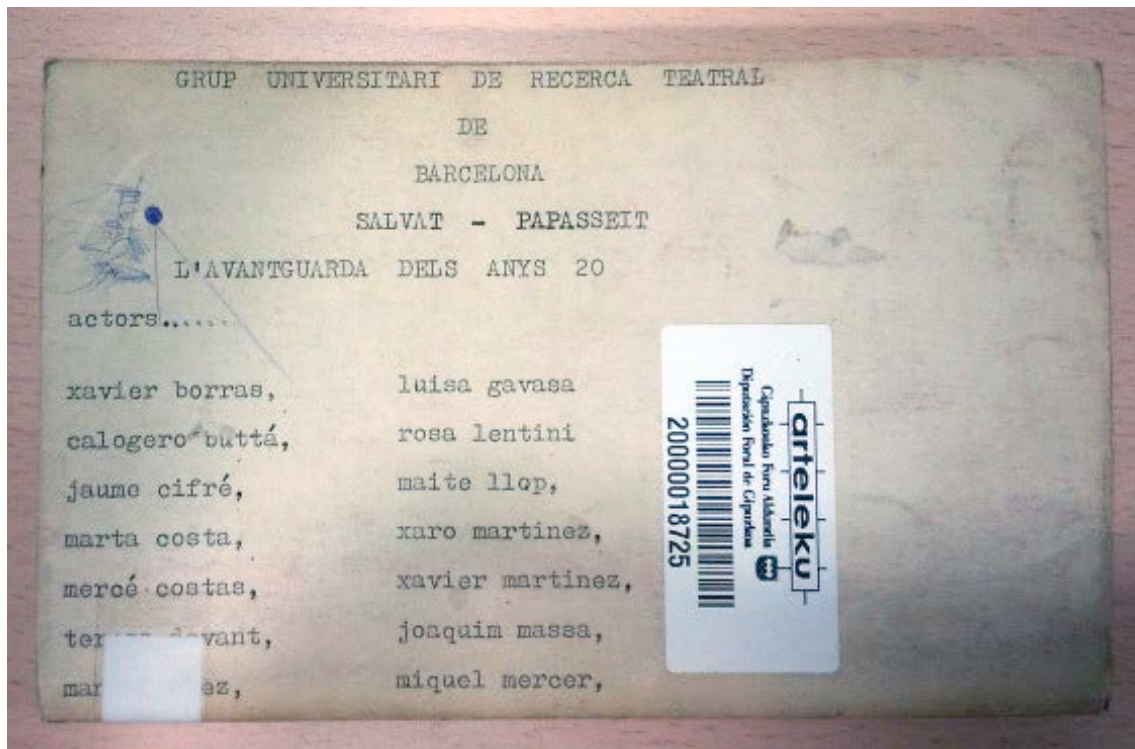


Fig.6 y 7. Imágenes del cartel que envuelve el ejemplar del libro *Reflejos condicionados de inhibiciones* de Iván Paulov (1973) en la Biblioteca Espaliú. Centro de arte Pepe Espaliú. Córdoba

## 8. COLECTIVO DE ARTISTAS DEL DISTRITO V. *DIEZ VISIONES DE LA PINTURA INDUSTRIAL*

Tras la primera exposición colectiva de *Aula Oberta*, Espaliú mantendrá relación con alguno de los alumnos que participaron en esta experiencia y a instancias de otro artista que empieza a relacionarse con el grupo, Alexandre Grimal, se embarca en un nuevo trabajo que llevará por título, *10 Visions sobre la pintura industrial*.<sup>47</sup>

Al socaire de los trabajos colectivos y grupales que se estaban llevando a cabo dentro del arte conceptual en Cataluña, cuyo máximo exponente fue la producción de el *Grup del Treball*, y con una decidida y clara conciencia de hacer que producción artística y contexto social se interrelacionasen, diez artistas que tenían en común la cercanía de sus talleres en la zona del Raval (entre Riereta y Aurora, fundamentalmente) y el interés por continuar la experimentación con los nuevos medios que habían empezado a descubrir en los talleres del *Aula Oberta* se unirán para este nuevo trabajo.

A instancias de Alexandre Grimal, pintor vinculado a Estampa Popular Catalana, que acababa de llegar al barrio, se producirán una serie de reuniones, de las que saldrá un texto programático sobre los intereses e intenciones del grupo y los objetivos que se buscan con este proyecto. A continuación reproducimos el texto íntegro que aparecía en catalán y castellano, acompañado por una página en la que se incluía una fotografía de cada uno de los participantes y su lugar de trabajo (Fig. 10), dirección del taller, sobre la que nos detendremos más adelante.

El texto mecanografiado ( Fig. 7-10) fue enviado a diversas personas cercanas al mundo del arte y actuó como invitación a la inauguración de la exposición de los trabajos que tendría lugar el 15 de Octubre de 1975 en la Galería La Isla ( C/Joaquín Costa, 23), una tienda de enmarcar que disponía de un pequeño espacio para

---

<sup>47</sup> Hasta la fecha esta exposición no aparecía recogida en ninguno de los estudios historiográficos sobre su obra, ya que no se tenía constancia de documento ninguno que la acreditara. Dentro del trabajo de investigación de este estudio, y gracias a la colaboración de Montserrat Cosidó, Javier Puértolas, Alexandre Grimal y LLuis Pifarré, he podido tener acceso al documento escrito en torno al cual se configura el trabajo y al cartel anunciador de la exposición que son reproducidos en este mismo estudio.

exposiciones. A continuación se transcribe el texto que aparece publicado por primera vez .

### *10 VISIONS SOBRE LA PINTURA INDUSTRIAL*

#### a) CAUSAS INHERENTES AL SURGIMIENTO DE LA COLECTIVIDAD QUE FORMAMOS.

- La existencia de cada uno de los elementos integrantes se encuentra más o menos relacionada con el Distrito V de Barcelona.
- En cada uno de nosotros se opera una concienciación de este particular entorno.
- Asimismo, nos una general inadaptación al sistema artístico establecido.
- Aspiramos a realizar una actividad artística que, por su carácter, exige la colaboración de varios individuos.

#### b. OBJETIVOS

- Mantener una autonomía profesional.
- Formación de una colectividad ocupacional cuya actividad exigiría la previa reflexión y enjuiciamiento general de los proyectos a realizar.
- La ampliación del campo perceptivo del espectador, llevando a cabo una actividad en plena cooperación con el público.
- Formar parte, como cualquier otro tipo de fenómeno social, de la opinión del público que nos rodea.
- La no limitación en cuanto a medios de expresión.
- El carácter que mueve nuestro trabajo, aunque partiendo de un localismo como punto de contacto con la realidad, aspira a una dicción más universal, exenta de todo estancamiento o parroquianismo.

#### c. MEDIOS

- En principio disponemos de los medios más tradicionales de trabajo, varios locales diseminados por el distrito y una galería de factura tradicional.
- El impedimento económico, dado el carácter no crematístico de algunas de nuestras actividades, está amparado por ocupaciones extracreativas.

#### d. 10 VISIONS SOBRE LA PINTURA INDUSTRIAL

-Dada la amplia expansión de la pintura industrial en el distrito, la elección del tema está motivada por un interés de acercamiento a la colectividad en sí, basándonos en la fácil asimilación, por su carácter popular, de la iconografía de la pintura industrial. Reconocemos, sin embargo, la amplia crítica que este fenómeno ha suscitado en esta y otras esferas, pero, a pesar de ello, es obvia la importancia de este tipo de pintura mundialmente.

Como podemos leer en el propio escrito que da cohesión y forma al colectivo, el primer elemento que los une y hace que surja dicho colectivo es la relación con el Distrito V de Barcelona, denominación administrativa del Raval en el que todos tenían sus talleres, fundamentalmente en las calles Aurora y Riereta. La zona del Distrito V era una zona industrial, señala Grimal, “fundamentalmente textil como en gran parte de Barcelona tras el auge de esta industria después de la caída de la producción vitivinícola a causa de la filoxera”<sup>48</sup>. Como se señala en el texto, en cada uno de ellos opera una “concienciación particular de este entorno”.

Otra de las causas por las que nace este colectivo, es la *general inadaptación al sistema artístico establecido*, síntoma del ambiente contracultural de la Barcelona de los años setenta, donde en aras de la libertad se luchaba contra todo lo que estaba establecido e institucionalizado socialmente.

Finalmente, en el cuarto punto que explica surgimiento del colectivo, se centra en la “aspiración a realizar una actividad artística que por su carácter exige la colaboración de varios individuos” tal y como aparece en el texto reproducido. Este fue uno de los puntos más controvertidos de este texto, pues como ocurrió en algunas de las maneras de asociación, grupos o colectivos de la época, las individualidades y diferencias entre los artistas pronto comenzaron a surgir, y el colectivo sólo realizó esta exposición y se disolvió a continuación por razones que apuntaremos más adelante. Como señalaba Puértolas, “el problema era de base, pues no había una idea de colectivo, sino individualidades que se unían, a pesar de que Grimal quisiese crear una estructura y un manifiesto, no pudo funcionar, pues la manera de proponer un tema y

---

<sup>48</sup> Entrevista mantenida con Alexandre Grimal.. 20-VIII-2013. Barcelona

hacer que los artistas trabajaran sobre él, no siempre funcionaba con el lenguaje artístico propio de cada uno”.<sup>49</sup>

En cuanto a los objetivos que perseguía dicho colectivo estaba en primer lugar el mantenimiento de una “autonomía profesional”, es decir la no dependencia de otras estructuras que dirigiesen su trabajo como artistas, léase galerías, y la exigencia de que existiese una “previa reflexión y enjuiciamiento general de los proyectos a realizar”, es decir todo se sometía al debate colectivo y a la reflexión en grupo, al menos en el papel.

Pero quizás es ahora donde aparecer otro de los puntos más interesantes del colectivo que es la idea que tienen del arte como una herramienta social, algo que al final de sus días, Espaliú retomará en sus acciones. Los firmantes señalan en el texto que entre los objetivos estaba la “ampliación del campo perceptivo del espectador, llevando a cabo una actividad en plena cooperación con el público”. Tener en cuenta la noción de público es algo que ya nos introduce en un territorio de trabajo que tiene mucho que ver con el arte conceptual que se desarrollaba en ese momento, a pesar de que en la realidad del colectivo, esta “cooperación con el público”, sólo se llegará a dejar escrita en el papel, y sería en trabajos posteriores de Espaliú donde esta idea de público y cooperación llegaría a presentarse en mayor medida. La participación del público, o cooperación del mismo se vio reducida, a “dejar su opinión sobre la exposición en unas hojas que había en la sala”, como apunta Grimal, o “a participar en una serie de esculturas a modo de recortables donde el público tenía que colocarse para hacerse una fotografía”<sup>50</sup>, visión un tanto reduccionista e ingenua de lo que actualmente entendemos como cooperación y público, en la que se adelanta la propia disolución del colectivo.

Después de promulgar la no limitación en cuanto a medios de expresión, algo que ya habían aprendido en el *Aula Oberta* y que estaba en el programa de casi todos los artistas del conceptual, reseñan que “aún partiendo de un localismo como punto de contacto con la realidad, aspira a una dicción más universal, exenta de todo estancamiento o parroquianismo”. Es decir, actúa localmente, pero piensa globalmente

---

<sup>49</sup> Entrevista con Javier Puértolas. 23-VIII-2013. Barcelona

<sup>50</sup> Entrevista mantenida con Alexandre Grimal.. 20-VIII-2013. Barcelona

como años más tarde utilizarían como lema los teóricos y activistas de las problemáticas globales versus *locales*.

En cuanto a los medios de que disponía el colectivo, señalan la propia galería de “factura tradicional”, que en realidad era un espacio dentro de una tienda para enmarcado y varios locales diseminados por el distrito que, como ya hemos apuntado anteriormente, eran sus talleres. A continuación apuntan a cuestiones económicas, dejando entrever la dificultad para introducir en el mercado artístico de la época los trabajos que realizaban, más por su inadaptación al mismo que por orbitar en el territorio de aquellas prácticas que bordeaban la desmaterialización del objeto artístico.

Finalmente en el último párrafo del texto aparece el por qué de la elección de la pintura industrial como tema sobre el que trabajar en esta primera y última experiencia del colectivo, afirmando que “la elección del tema está motivada por un interés de acercamiento a la colectividad, basándonos en la fácil asimilación, por su carácter popular, de la iconografía de la pintura industrial”. Es decir, buscan ampliar el espectro del espectador, a partir de aquello que reconoce más fácilmente, y que en este caso es la pintura de producción en serie, donde los temas de paisajes, bodegones y santos son los predilectos a la hora de realizar una pintura de carácter decorativo y ornamental, fuera de los intereses artísticos de la época y del arte como producción intelectual en general.

Junto al texto de la exposición, en las investigaciones realizadas para este trabajo, hemos tenido la oportunidad de tener acceso al cartel anunciador de la misma (Fig. 6), que actualmente está en posesión de Lluís Pifarré, uno de los miembros del colectivo, y en él, como señala Grimal, se siguen viendo algunas de las señas de identidad del mismo, como es la relación con el distrito, “pues se imprimieron en la Imprenta Gutemberg que se encontraba en la calle Lancaster y se utilizaron tipografías de gran tamaño como las de los carteles de las corridas de toros”<sup>51</sup>, para acercar al público mayoritario a un evento artístico que no lo suele ser tanto.

Como se puede ver en la reproducción del mismo que hacemos en este trabajo, Pepe Espaliú ya aparece nombrado sólo como Espaliú, al igual que ocurre con Grimal o

---

<sup>51</sup> Entrevista mantenida con Alexandre Grimal.. 20-VIII-2013. Barcelona



Pifa (Lluís Pifarré), mientras sorprende la *catalanización* del nombre de Javier Puértolas, aquí apareciendo como X(Xavier) Puértolas.

Tal y como hemos comentado respecto a la exposición del *Aula Oberta*, no se conservan documentos gráficos de la obra realizada por Espaliú para esta exposición, aunque del relato de Montserrat Cosidó, podemos extraer que realizó dos piezas con el material del phorexpan, “por un lado un cubo de grandes dimensiones y por el otro, un marco de extrañas y retorcidas formas, también quemado y pintado de negro, con el que aludía a la importancia del marco en la pintura tradicional, a modo de crítica sobre esa pintura industrial, ornamental y decorativa”.<sup>52</sup>

Pero esta experiencia colectiva duró muy poco tiempo, pues después de la exposición *10 Visions de la pintura industrial*, el colectivo se disuelve por diversas razones, entre las que se apunta la nula repercusión mediática y social que tuvo esta exposición, ya que no apareció ninguna reseña en la prensa de la época, y por otro lugar las diferencias entre los miembros del colectivo a la hora de abordar el hecho artístico.

Tal y como apuntaba Javier Puértolas anteriormente, la manera de proponer un tema y hacer que los artistas trabajaran sobre él, no siempre funcionaba con el lenguaje artístico propio de cada uno, pero más allá de eso lo que realmente estaba ocurriendo era el conflicto de dos maneras de ver el mundo, por una parte la de quienes pertenecían a una generación anterior (como era el caso de Grimal) que intentaban inculcar a los otros su manera de abordar la producción artística como herramienta de transformación social y por otro la del resto de los jóvenes artistas que estaban más cercanos a otras maneras de producción, que ya no abordaban la cuestión política y social desde el estatismo de los partidos (PSUC, PCE) en su lucha contra el régimen franquista, sino que apuntaban otros modos de hacer política e ir contra el sistema y las instituciones que ya no les representaban. Por un lado los que luchaban contra Franco desde la férrea ortodoxia y el dogmatismo del partido, y por el otro los que buscaban la libertad y se ilusionaban con cambiar el mundo, o vivir al menos esa euforia que apenas duró una década, pues la llegada al poder de aquellos que luchaban contra él, pronto los

---

<sup>52</sup> Entrevista con Montserrat Cosidó. 29-IV-2013

sumió en un desencanto que más tarde culminó en una *decepción*<sup>53</sup>, por lo que pudo haber sido y ya nunca más fue. Así es como terminó la experiencia del Colectivo de artistas del Distrito V, a pesar de que las relaciones de Espaliú con alguno de ellos, como es el caso de Montserrat Cosidó continuará algunos años más.

---

<sup>53</sup> AZÚA DE, Félix. *El aprendizaje de la decepción*. Pamplona, Pamplona, 1989.



Fig. 8. Cartel anunciador de la exposició *10 Visions sobre la pintura industrial*  
Colecció particular Lluís Pifarré.



10 VISIONS SOBRE LA  
PINTURA INDUSTRIAL



GALERIA LA ISLA  
C/. Joaquín Costa n<sup>o</sup> 23  
Barcelona (1)

Fig. 9. Documento escaneado del texto manifiesto que se envió a los invitados a la exposición *10 Visions sobre la pintura industrial*. Colección particular.

- 
- a. CAUSES INHERENTS AL SORGIMENT DE LA COL.LECTIVITAT QUE FORMEM.
- L'existència de cada un dels elements integrants, es trova mes o menys relacionada amb el districte V de Barcelona.
  - En cadascú de nosaltres s'opera una concienciació d'aquest particular entorn.
  - Tanmateix, ens uneix una general inadaptació al sistema artístic establert.
  - Aspiram a realitzar una activitat artística que, pel seu caràcter, exigeix la col.laboració de diferents individus.
- b. OBJETIUS
- Mantenir una autonomia professional.
  - Formació d'una col.lectivitat ocupacional llur activitat exigiria la previa reflexió i enjudiciament general dels projectes a realitzar.
  - L'ampliació del camp perceptiu del espectador, portant a terme una activitat en plena cooperació amb el públic.
  - Formar part, com un altre tipus de fenomen social qualsevol, de l'opinió del públic que ens volta.
  - La no limitació en quant a mitjans d'expressió.
  - El caràcter que mou el nostre treball, encara que parteix d'un localisme com a punt de contacte amb la realitat, aspira a una dicció mes universal, exenta de tot estancament o parroquianisme.
- c. MITJANS
- En principi disposem dels mitjans mes tradicionals de treball, diferents locals disseminats pel districte i una galeria de factura tradicional.
  - L'impediment econòmic, donat el caràcter no crematístic de algunes de les nostres activitats, está amparat per ocupacions extracrecionals.
- d. 10 VISIONS SOBRE LA PINTURA INDUSTRIAL.
- Donada l'amplia expansió de la pintura industrial en el districte, l'elecció del tema es motivada per un interès de acostament a la col.lectivitat en si, basant-nos en la fàcil asimilació, pel seu caràcter popular, de la iconografia de la pintura industrial. Reconeixem, però, l'amplia crítica que aquest fenomen ha suscitat en aquesta i altres esferes, però, malgrat aixó, es obvia l'importancia d'aquest tipus de pintura mundialment.

Fig. 10. Texto en catalán. *10 Visions sobre la pintura industrial*

Colección particular.

- 
- a. CAUSAS INHERENTES AL SURGIMIENTO DE LA COLECTIVIDAD QUE FORMAMOS.
- La existencia de cada uno de los elementos integrantes se encuentra más o menos relacionada con el Distrito V de Barcelona.
  - En cada uno de nosotros se opera una concienciación de este particular entorno.
  - Asimismo, nos une una general inadaptación al sistema artístico establecido.
  - Aspiramos a realizar una actividad artística que, por su carácter, exige la colaboración de varios individuos.
- b. OBJETIVOS
- Mantener una autonomía profesional.
  - Formación de una colectividad ocupacional cuya actividad exigiría la previa reflexión y enjuiciamiento general de los proyectos a realizar.
  - La ampliación del campo perceptivo del espectador, llevando a cabo una actividad en plena cooperación con el público.
  - Formar parte, como cualquier otro tipo de fenómeno social, de la opinión del público que nos rodea.
  - La no limitación en cuanto a medios de expresión.
  - El carácter que mueve nuestro trabajo, aunque partiendo de un localismo como punto de contacto con la realidad, aspira a una dicción más universal, exenta de todo estancamiento o parroquianismo.
- c. MEDIOS
- En principio disponemos de los medios más tradicionales de trabajo, varios locales diseminados por el distrito y una galería de factura tradicional.
  - El impedimento económico, dado el carácter no crematístico de algunas de nuestras actividades, está amparado por ocupaciones extracreativas.
- d. 10 VISIONES SOBRE LA PINTURA INDUSTRIAL
- Dada la amplia expansión de la pintura industrial en el distrito, la elección del tema está motivada por un interés de acercamiento a la colectividad en sí, basándonos en la fácil asimilación, por su carácter popular, de la iconografía de la pintura industrial. Reconocemos, sin embargo, la amplia crítica que este fenómeno ha suscitado en esta y otras esferas, pero, a pesar de ello, es obvia la importancia de este tipo de pintura mundialmente.
- 

Fig. 11. Texto en castellano. *10 Visiones sobre la pintura industrial*

Colección particular.



Montserrat Cabo  
Riereta, 10 - 4<sup>º</sup>  
Barcelona (1)

Alexandre Grimal  
Riereta, 15 - 3<sup>º</sup>  
Barcelona (1)



Montserrat Cosido Soley  
Aurora, 12  
Barcelona (1)

Sergio Marcos  
Aurora, 12  
Barcelona (1)



José G. Espaliu  
Aurora, 12  
Barcelona (1)

Carmina Pau Vicaria  
Riereta, 10 - 4<sup>º</sup>  
Barcelona (1)



Joan Felis Porta  
Riereta, 10 - 4<sup>º</sup>  
Barcelona (1)

Lluis Pifarré Elvira  
Riereta, 10 - 4<sup>º</sup>  
Barcelona (1)



Juan A. Goicoechea Lapasin  
Sta. María, 6  
Barcelona (1)

Javier Puertolas Cerezuela  
Riereta, 10 - 4<sup>º</sup>  
Barcelona (1)



OBERTA DEL 15 D'OCTUBRE  
AL 15 DE NOVEMBRE DE 1975

Fig. 12. *10 Visions sobre la pintura industrial*. Documento escaneado en el que aparece en la primera columna, en el tercer lugar el nombre de José G.Espaliú, seguido del nombre de la dirección del taller (Aurora, 12).

Colección particular

## 9. LES MAINS SALES. PARTICIPACIÓN EN UNA ACCIÓN DE MONTSE COSIDÓ.

El 25 de Abril de 1975, con el objetivo por conmemorar la revolución portuguesa de los claveles y visibilizar que los tiempos estaban cambiando, un grupo de cuatro personas dirigidos por Montserrat Cosidó se reunieron en Las Ramblas para repartir claveles rojos pintados con spray de color negro a los viandantes.

Entre las personas que participaron en esta acción estaban Pepe Espaliú y Germán Pedra entre otros, y como comenta Cosidó, *aunque en principio la acción sólo le iba a realizar por la mañana, la acción se desplazó por la tarde hacia la Plaza Real*, otro de los núcleos del movimiento festivo y contracultural de la Barcelona de los años setenta.

La acción consistía en entregar claveles a los viandantes y para evitar que el rojo y negro, colores anarquistas que estaban en el imaginario de todos, les trajeran problemas policiales y políticos, recuerda Cosidó que cuando la gente le preguntaba sobre que significaba lo que estaban realizando, por qué les entregaban claveles, contestaban que era *una propuesta por la infraestructura del país*.

En la Barcelona del momento y la sociedad catalana, había arraigado con gran peso el anarquismo, tal y como veremos cuando tras la muerte de Franco, ya en 1977 tienen lugar las I Jornadas Libertarias del Parque Güell y el Salón Diana, momentos históricos sintomáticos de un cambio de época.

Si bien entre las cuestiones que aparecían en el texto programático del Colectivo de artistas del Distrito V estaba la “cooperación con el público”, ésta sólo se hizo real y patente en esta acción de Montserrat Cosidó, al margen del colectivo, y en las intervenciones que Espaliú realizó en las calles del Raval ( Distrito V), de las que nos ocuparemos más adelante.

Cargando una cesta de color negro llena de flores (Fig. 13, 14, 15 y 18), Monserrat Cosidó, Germán Pedra, Pepe Espaliú y otros amigos, se paseaban por las Ramblas repartiendo flores, unas Ramblas acostumbradas en esa época a vivir conciertos improvisados, *happenings* teatrales y espectáculos como los que montaban



Ocaña, Nazario y Camilo en plena Rambla tal y como quedó recogido en la película de Ventura Pons.<sup>54</sup>

El título de la acción, *Les mains sales (Las manos sucias)*, es el mismo que el de la obra de teatro escrita por Jean-Paul Sartre en 1948, una pieza en la que se ponen en escena diversas cuestiones que afectan a la manera en que el existencialismo de Sartre se adelantó a los cambios que se iban a producir años más tarde entre ideales de vida y compromiso político, entre el ser y el deber ser, en una obra que tuvo que esperar hasta 1976 para poder reestrenarse.

En ella se pueden ver distintos roles de las maneras de asumir el compromiso político en la época, aquellos que venían de clases medias y bajas y que asumían los dictados del Partido Comunista (PC/PCE) de manera dogmática y ortodoxa, y los hijos de familias bien que tenían que soportar el descrédito y las críticas de aquellos otros que veían que este compromiso podía ser un simple capricho. Es en las relaciones entre ellos, con el asunto siempre presente de la posible delación, donde se reflejan diferentes aspectos que estaban ocurriendo entre las formas de entender lo político por parte de estos jóvenes artistas y las maneras de aquellos que en el caso español habían vivido la Guerra Civil y luchado en los diferentes frentes, y más tarde en el Partido Comunista, querían imponer como válidas y eficaces.

Dentro del texto hay extractos que conectan con la visión que en la obra de Espaliú hay sobre lo político, y no nos olvidemos, que la obra de Sartre, y fundamentalmente el *Saint Genet, comédien et martyr* (1952), que pudo conocer a través de las recomendaciones de Masotta<sup>55</sup>, influirá decisivamente en la producción de una serie de piezas de cuero que realizara en 1988 y que llevaba por título *Santos*.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> PONS, Ventura. *Ocaña, retrato intermitente*, 1978.

<sup>55</sup> Aunque abordaremos esta cuestión con más detenimiento en el capítulo dedicado a la influencia de Masotta en la obra de Espaliú, sólo apuntaremos a que el propio Masotta escribirá uno de sus primeros textos, *Sexo y traición en Roberto Arlt (1965)*, inspirándose en la obra de Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*.

<sup>56</sup> Espaliú presenta en la exposición de La Máquina Española una serie de piezas realizadas en cuero expuestas en una serie de peanas bajas de conglomerado. El texto que presenta el catálogo de la exposición estaba firmado por Jean Genet, y al final del catálogo aparece una imagen del propio Espaliú posando delante de un cartel de la obra teatral *Haute surveillance* (Severa vigilancia) escrita por Genet.

Pero también sorprende que dentro de la trama aparece en diversas ocasiones el objeto de una maleta dentro del relato, objeto que será utilizado por Espaliú en algunas de estas primeras intervenciones realizadas en Barcelona, tal y como recuerda Montserrat Cosidó<sup>57</sup>, y que también estará al final de sus días en la obra *El hijo pródigo I* (1992). En uno de los extractos del texto aparecen diálogos como:

Jessica. ¿Qué hay en esa maleta?

Hugo. Un secreto vergonzoso.

Jessica. ¿Qué secreto?

Hugo. No soy hijo de mi padre.

Jessica. Cómo te gustaría bichito. Pero no es posible: te le pareces demasiado. (...)

Hugo. No

Jessica. ¡Abre! ¡Abre!

Hugo. No y no.

Jessica. ¿Juegas?

Hugo. Sí.

Jessica. Entonces, basta: no juego más. Abre la maleta.

Hugo. No hay basta: no la abriré.

Jessica. Me da lo mismo, sé lo que hay dentro.

Hugo. ¿Qué hay?.

Jessica. Hay...hay...( pasa la mano por el colchón, luego lleva las dos manos detrás de la espalda y blande las fotos.) ¡Esto!.

Hugo. ¡Jessica!

Jessica, (Triunfante) Encontré la llave en un traje oscuro, sé quien es tu amante, tu princesa, tu emperatriz. No soy yo, no es la Loba. Eres tú, querido; tú mismo. Doce fotos tuyas en la maleta.

Hugo. Devuélveme esas fotos.

Jessica. Doce fotos de tu juventud soñadora. A los tres años, a los seis años, a los ocho, a los diez, a los doce, a los dieciséis. Te las llevaste cuando tu padre te echó, te siguen a todas partes; ¡cómo has de quererlas!

Hugo. Jessica, no juego más.

---

<sup>57</sup> Recuerda Montserrat Cosidó en una de las entrevistas, que dentro de los trabajos que realizó con phorexpan en el taller de la Calle Aurora, había uno que era una maleta vieja y usada, de la que salían tiras de este material simulando tripas o elementos orgánicos. Conecta Montserrat esta obra con las ideas de la migración por un lado, como la maleta que viaja y transporta tu vida de un lugar a otro, y en otro lugar con las nociones de dentro-fuera, interior-exterior, cosas-signo, que provenían de la filosofía estructuralista.

Jessica. A los seis años llevabas un cuello duro que debía rasparte el pescuezo de gallina, y además todo un traje de terciopelo con una chalina. ¡Qué hombrecito, qué chiquillo juicioso! Los niños juiciosos, señora, resultan los revolucionarios más terribles. No dicen nada, no se esconden debajo de las mesas, sólo comen un bombón por vez. Pero más tarde se lo hacen pagar caro a la sociedad.

Desconfíe usted de los chiquillos juiciosos.

Continúa en otro extracto del texto:

Hoederer. En un maleta se pueden esconder armas, pero también pueden esconderse papeles.

Hugo. O cosas estrictamente personales. (...)

Hoederer. (...) No ha de ser divertido ser todos los días un hijo de ricos. Es un mal comienzo en la vida. ¿Por qué arrastrar el pasado en esa maleta, si quieres enterrarlo?.

Es por ello, por lo que más allá de la participación en la acción callejera que llevó a cabo junto a Monserrat Cosidó en las Ramblas, el título de ésta y sobre todo la lectura de Sartre, tendrán una gran importancia en la obra de Espaliú de este tiempo, y volverá a aparecer en diversas obras a lo largo de su trayectoria a través de elementos clave en su iconografía como es la utilización de las manos y la presencia de la maleta en las obras a las que nos hemos referido.

De la misma forma, en esta acción ideada por Montse Cosidó, se apunta una utilización o intervención en el espacio público, así como una búsqueda de la participación e interacción del público con la obra que veremos en los proyectos que Espaliú realizará en el Distrito V ( El Raval) del que nos ocuparemos más adelante.



Fig. 13 y 14. Imágenes de la preparación de la acción *Les mains sales*. en el taller de la C/Aurora, 12. Colección particular.



Fig. 15 y 16. Imágenes de desarrollo de la acción *Les mains sales* en las Ramblas. Podemos reconocer a Pepe Espaliú todo vestido de negro con jersey de cuello alto, el primero por la derecha en la primera y de espaldas en la segunda.



Fig. 17 y 18. Imagen de la acción *Les mains sales*. En la primera imagen podemos ver a Espaliú portando el cesto de claveles y en la segunda aparece Montse Cosidó en el centro. Colección particular.



Fig. 19 y 20. Imágenes de la acción. *Les mains sales*

En la primera identificamos a Pepe Espaliú entregando un clavel a uno de los viandantes y en la segunda de grupo aparece en el lado de la derecha portando la cesta.

Colección particular



Fig. 21 y 22. Imagen de la acción *Les mains sales* donde podemos identificar a Pepe Espaliú como uno de los participantes.

Colección particular.



## 10. OSCAR MASOTTA, LACAN y LA UNIVERSIDAD DESCONOCIDA.<sup>58</sup>

Dentro de la formación teórica de Pepe Espaliú en Barcelona, destaca la influencia que la figura del argentino Óscar Masotta (1930-1979) tuvo no sólo en el despertar de su interés por el psicoanálisis lacaniano sino en otras cuestiones más personales y afectivas en las que Espaliú encontró en Masotta a un amigo cómplice y aliado.

Como relata en el texto *Libro de Andrés*, “entre lo bueno que encontró en Barcelona, estaba Masotta, que en un piso de la calle Aribau, creó un “Seminario”. Esa ha sido quizás la experiencia teórica más importante de mi vida”.<sup>59</sup> De la misma manera, en una entrevista concedida en 1992, habla de esta experiencia en los siguientes términos, “a los dieciséis años me fui a Barcelona; allí estudié Historia y Filosofía pura (...)En Barcelona también hice psicoanálisis (sic) con Oscar Masotta y justamente él fue quien me proporcionó la posibilidad de ser becado en París en la Universidad de Vincennes, a donde me fui con veinte años y donde viví otros diez”.<sup>60</sup>

Por todo ello, mientras las referencias a su formación artística e histórica, apenas tienen nombre de maestro, en más de una ocasión aparece el nombre de Oscar Masotta como figura importante en el devenir teórico de su carrera, algo que durante mucho tiempo se ha querido unir a la influencia que el psicoanálisis tuvo en cierta fase de la obra de Espaliú fundamentalmente a mediados de los años ochenta, pero que investigando en la personalidad de Masotta, su vida y obra, nos puede descubrir que si bien Espaliú buscó en Masotta a alguien con el cual desentrañar los entresijos de Freud y Lacan, se encontró con alguien más con el que podía compartir sus intereses dentro del mundo del arte contemporáneo, pues más que un teórico en psicoanálisis, que también lo fue como veremos más adelante, en la persona de Masotta se entrecruzan otros de los intereses y afinidades que rondaban por la cabeza del joven Espaliú.

---

<sup>58</sup> BOLAÑO, Roberto. La universidad desconocida. Anagrama, Barcelona, 2007.

<sup>59</sup> ESPALIÚ, Pepe. *Libro de Andrés. Un cuento del ayer*. En Pepe Espaliú. 1986-1993. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Sevilla, 1994. P.131

<sup>60</sup> FERNÁNDEZ, Manuel. Diario Córdoba. 6-XII-1992, p.27.

Como dice uno de los compañeros de Masotta, el teórico Alberto Cardín<sup>61</sup>, “el psicoanálisis lacaniano en España tiene una larga historia, en la que la figura de Oscar Masotta ocupa sin duda un lugar clave, al menos como piedra de toque de lo que a su uso sistemático e institucional se refiere. No es que a Lacan no se le conociera, o no se le leyera antes de la venida de Oscar Masotta a Barcelona va a hacer ahora casi tres años. Pero es cierto que sólo se le conocía como parte del hinchado pandelarvium de los “estructuralistas” que Trías Aranguren y *tutti quanti* se encargaron de entregarnos refritos y en abundante morralla. (...)Corría también por ahí la Introducción a la lectura de J. Lacan del propio Masotta, que nadie leía, y el mismo año de la llegada de este a Barcelona comenzó a aparecer en las librerías otro libro suyo, con uno de los mejores textos sobre Lacan en castellano”.

A pesar de que Espaliú hable de la creación de un *Seminario* a la manera lacaniana en la calle Aribau, no hay constancia fehaciente de ello, pero como dice Cardín, “su labor en Barcelona ha consistido fundamentalmente en intentar aglutinar grupos de estudio que profundizaran la obra freudiana, y sobre todo, presentificar, para quienes sólo mantenían con Lacan y Freud una relación de lectura o reflexión, la institucionalidad del psicoanálisis”.<sup>62</sup>

Como decía Espaliú, refiriéndose a Masotta, “en el seminario hablaba sin parar de Freud, de Lacan. Los que allí estábamos nos manteníamos atónitos ante un lenguaje que no entendíamos, ante ideas que no conocíamos, y ante una forma de enfrentarnos al mundo, y a nosotros mismos, diferente. Yo leía a Lacan como podía, y los demás también. Nuestra única ilusión era conseguir una beca para poderlo seguir en París, donde enseñaba. Oscar nos ayudó no solamente en eso sino en muchas más cosas”.<sup>63</sup>

Por todo ello, Espaliú no sólo aprende a *Lacan en porteño*, como bien se encarga de definir Cardín, es decir una argentinización de un Lacan en francés que después codificará el maestro Miller, sino que del propio Masotta aprenderá *muchas más cosas*,

---

<sup>61</sup> Las trayectorias de Cardín y Espaliú se entrecruzan a lo largo de los años ochenta y noventa, y ambos comparten no sólo el hecho de haber muerto por la enfermedad del Sida, sino también el de haber sido los dos primeros personajes públicos que hablaban de manera clara sobre la enfermedad y denunciaban las falacias médicas que se estaban construyendo en torno a ella.

<sup>62</sup> Op cit 51. P.23.

<sup>63</sup> ESPALIÚ, Pepe. *Libro de Andrés. Un cuento del ayer*. En Pepe Espaliú. 1986-1993. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Sevilla, 1994. p.131

que investigando en la propia personalidad de Masotta, nos llevan hacia la recepción del arte conceptual y la influencia que el postestructuralismo, así como la obra de Sartre tuvieron en la obra del artista cordobés.

De todo ello queda buena muestra en la amplia selección de textos sobre psicoanálisis y pensamiento postestructuralista que atesora la Biblioteca Espaliú, en la cual podemos encontrar una amplia selección de textos de Freud y Lacan, así como la de pensadores como Roland Barthes, Michel Foucault, Claude Levi- Strauss, Gilles Deleuze y Félix Guattari entre otros.

A través de ellos no sólo podemos acceder al interés que estas doctrinas tuvieron en la formación del artista, sino que en algunos de ellos, principalmente en los tres tomos de las Obras completas de Sigmund Freud<sup>64</sup>, podemos encontrar anotaciones (Fig. 20-23) del artista en las que se puede leer: Barcelona. Enero-74 (Tomo I) y Barcelona. Feb-75 (Tomos II y III).

Si bien a día de hoy es difícil que nadie niegue la importancia de Masotta en la introducción del psicoanálisis de Lacan en España, y su papel definitivo en la construcción de una importante institución como la Biblioteca Freudiana en Barcelona, había pasado por alto hasta hace una década la importancia que Masotta había tenido en las narrativas contrahegemónicas de un arte conceptual que tenía lugar en América del Sur, y más concretamente en Argentina, años antes de que el hegemónico texto de Lucy Lippard llegara a escribirse.

Definido como un “verdadero héroe modernizador, una sensibilidad prototípica de la década del sesenta o un escritor-faro, Masotta partirá en 1974 al exilio europeo, amenazado por los parapoliciales y hostigado por el clima de persecución y violencia política creciente, poco después de fundar la Escuela Freudiana de Buenos Aires, iniciativa que replicó más tarde en España, adonde murió muy pronto, el 13 de Septiembre de 1979, afectado por un cáncer”.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> FREUD, Sigmund. Obras completas. Tomos I, II Y III. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1973.

<sup>65</sup> LONGONI, Ana. Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta. Revista Ramona. Buenos Aires, 2004. p.7.

Si su labor como pionero en la introducción del psicoanálisis lacaniano en el mundo hispanico es reconocida por el mismo Jacques-Alain Miller, albacea del pensamiento y los escritos de Lacan, más complicado ha sido hasta hace unos años, poder subrayar la importancia que los textos y acciones de Masotta tuvieron en el arte contemporáneo de los años sesenta.

Dentro de este ámbito debemos destacar la conferencia que el 21 de Julio de 1967 pronunció en el Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires, “*Después del pop nosotros desmaterializamos*”, donde meses antes de que el término desmaterialización (dematerialization) apareciese en el artículo *The dematerialization of art* escrito por Lucy Lippard y John Chandler en la revista *Art International* en Febrero de 1968 y seis años antes de que la misma Lippard publicase su texto canónico sobre arte conceptual *Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, el propio Oscar Masotta ya hablaba de desmaterialización, diciendo “*hoy los consumidores son todo el mundo, las masas. La idea que mueve a las masas se llama materialismo: sin embargo, la desmaterialización es la característica de la época*”.<sup>66</sup>

Serán los textos de Jacoby<sup>67</sup> y Ana Longoni<sup>68</sup>, los que impulsarán esta recuperación de la paternidad del término por parte de Masotta, aunque no es nuestro objetivo profundizar en esta cuestión, destacaremos como el conocimiento que Masotta tenía sobre el arte conceptual, su propia teoría de la imagen y sobre todo la relación de la obra de arte con los medios de comunicación de masas, pudieron influir en la formación teórica de Espaliú durante los años setenta en Barcelona.

Tal y como recoge Longoni en su texto sobre Masotta, muchos de los acercamientos a la definición de la obra de arte en Masotta encuentran reflejo en las producciones artísticas de Espaliú en esas fechas. Decía Longoni, “Masotta toma distancia de la idea de la obra como “un universo cerrado de significación”, autónomo del mundo exterior. El devenir del arte contemporáneo a partir del pop ( al introducir el

---

<sup>66</sup> MASOTTA, Oscar. *Después del Pop nosotros desmaterializamos*. Revista Ramona 9-10, Buenos Aires, 2000. P.36

<sup>67</sup> JACOBY Roberto. *Después de todo, nosotros desmaterializamos*. Revista Ramona 9-10, Buenos Aires, 2000. P.34 y JACOBY, Roberto. *Gritos, susurros y silencio. Cómo Lippard registró los orígenes del conceptualismo en Argentina*. Revista Ramona 9-10, Buenos Aires, 2000. P.39

<sup>68</sup> LONGONI, Ana. *Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta*. Revista Ramona. Buenos Aires, 2004. p.4 y LONGONI, Ana. *Oscar Masotta. Revolución en el arte*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.

objeto real y el lenguaje verbal) ha dejado herida la concepción de la “independencia de la imagen visual como imagen”, la especificidad de lo visual, caballito de batalla del paradigma modernista (Masotta, 1967 a: 25-26). La imagen deviene así en símbolo”.<sup>69</sup> Bastaría con acercarnos a los proyectos efímeros realizados por Espaliú en el Raval, o a piezas como las de las *Variaciones sobre el rostro de Jean Arthur* y la *Caja de leche Rania* para ver ciertas relaciones con esta definición de la obra de arte de Masotta reflejada en Espaliú.

Pero siguiendo en esta definición de la obra de arte de vanguardia en Masotta, Longoni nos aporta cuatro rasgos esenciales en su definición que también podremos ver en la obra de arte en Espaliú, que son: “*el arte actual se nutre de la historia del arte, la idea de obra abierta, la noción de ruptura y el propio cuestionamiento de los géneros artísticos tradicionales*. De sobra es conocido el interés que la propia historia del arte tuvo en la obra de Espaliú, pero bastaría con presentar una obra como *La última cena* para ver el interés de Espaliú por la propia historia de las imágenes y su significación en el contexto mass mediático actual. En segundo lugar, la idea de obra abierta, tomada de Umberto Eco, tendrá gran influencia en el artista, idea que va unida a la noción de ruptura, según la cual, esa apertura de la significación, esa nebulosidad en la lectura se plantea justamente por el hecho de que las vanguardias se niegan, cada una a la que la precede, en un complejo encadenamiento de rupturas y colisiones que ya no operarán de la misma manera en el sincretismo de la posmodernidad. Finalmente, la idea de cuestionar los géneros, será también definitoria de la manera de trabajar en Espaliú desde estos años, donde el trabajo con *happenings* o *performances*, acciones realizadas para ser recogidas por la cámara, así como años más tarde su cuestionamiento de lo pictórico hacia la escultura y la instalación, se convertirán en rasgos distintivos de su poética.

Continúa diseccionando Longoni el concepto de obra de arte en Masotta para presentar las nociones de *discontinuidad* y *ambientación*, afines también a la práctica artística de Espaliú y desde ahí deriva hacia la relación de arte y política para centrarse en otros de los aspectos que nos pueden interesar sobre la relación de Masotta con

---

<sup>69</sup> LONGONI, Ana. *Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta*. Revista Ramona. 45. Buenos Aires, 2004. p.15.

Espaliú, la influencia de una cierta teoría del Arte Pop y la valoración de los *happenings* como obra de arte desmaterializada.

Respecto a la primera, aunque pueda parecer en principio controvertida cierta relación de la obra de Espaliú con el Arte Pop, sobre todo si consideramos su obra paradigmática de los años 90, bien es cierto que en este estadio de formación, y quizás por la influencia de Masotta, Espaliú, al igual que harán los artistas del Pop, se sirve de elementos cotidianos, de la cultura popular, para transformándolos, escogiéndolos o presentándolos en otros contextos que no son su espacio natural, provocar preguntas y cuestionamientos que están en el propio origen del Arte Conceptual, desde Duchamp hasta nuestros días.

Cuando Espaliú toma una imagen cotidiana en los hogares de los años cincuenta como era *La última Cena*, o cuando se acerca al rostro de la actriz *Jean Arthur* o la *Caja de Leche Rania*, está proponiendo estas estrategias de repetición y diferencia, descontextualización y cita, que tanto interesaron a maestros del pop como Andy Warhol.

Pero más allá de esta posible relación, en los propios textos de Masotta y sobre todo en su visión desalienante del Pop y los *mass media*, es donde encontramos el interés de Espaliú por estos elementos de la cultura popular.

Antes de que se decidiera a estudiar el psicoanálisis lacaniano, Masotta tuvo un importante papel como teórico de la imagen, los nuevos medios y el Arte Pop, publicando textos como *Técnica de la historieta* (Buenos Aires, 1966), *El pop art* (Buenos Aires, 1967) o *La historieta en el mundo moderno* (Buenos Aires, 1970). Junto a ellos, y antes de su llegada a Barcelona, tenemos que destacar la publicación de *Happenings* (Buenos Aires, 1967) y *Conciencia y estructura* (1969), así como la que será su entrada en el mundo intelectual argentino, *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965), un texto influenciado por la lectura del Genet, santo y mártir de Jean Paul-Sartre, un nuevo punto de contacto entre Espaliú y Masotta.

La propia lectura que Masotta hace de la imagen como símbolo, de la importancia que tiene en el incesante flujo de imágenes de los medios de comunicación

de masas, está en la obra de Espaliú, tal y como vemos no sólo en las ya citadas piezas, fundamentalmente en la obra de Jean Arthur y la mediática *Caja de leche Rania*, sino también en el carácter coleccionista de recortes de prensa e imágenes que el propio Espaliú atesoraba, tal y como hemos podido comprobar en parte de su archivo personal.<sup>70</sup>

Respecto a la vinculación de Espaliú con el *happening* a partir de su relación con Masotta<sup>71</sup>, si bien es cierto que podemos entender algunas piezas como *La última cena* como una acción performativa realizada para ser fotografiada y fijarnos en sus últimas acciones *Carrying* o *El Nido*, como una valoración de la acción que podría haber nacido en este momento, no existe la constancia de que el propio Espaliú nombrase ninguna de estas acciones como happenings, pues a diferencia de la libertad que existe en el marco de estas acciones, en las de Espaliú, todo aparece controlado, con un guión escrito, en el que a veces pueden ocurrir desviaciones, pero en cuyo propósito no está el convertirse en happening al uso.

Pero sí que podemos ver algunos elementos del happening en Masotta, a partir de algunos de sus comentarios como cuando sobre la escritura de un texto sobre el ciclo “Sobre happenings” que tuvo lugar en el Instituto di Tella de Buenos Aires en Diciembre de 1966, sostiene según Longoni: “la idea no era repetir happenings ya realizados en otras partes del mundo, sino “producir, para el público, una situación semejante a la que viven los arqueólogos y los psicoanalistas”. Enfrentarlos a esos “restos” (ya no hechos sino signos) y generar un “comentario” o “relato”. No serían hechos sino signos de hechos ausentes, pasados. El desplazamiento hacia los medios es evidente: “nos excitaba la idea de una actividad artística puesta en los “medios” y no en

---

<sup>70</sup> En el marco de las actividades del ciclo Marginalia comisariado por Aimar Arriola en 1994 en la Biblioteca Espaliú de Arteleku, uno de los proyectos que abordó los restos de esta colección de imágenes que se encontraban entre los libros de la Biblioteca, es el realizado por Antonio Gagliano, de cuya investigación se ha desarrollado una publicación que lleva por título *El espíritu del siglo XX*, en la que junto a un texto de Valentín Roma que lleva por título *Una historia y tres paréntesis*, se presenta la colección de estas imágenes que tras ocurrir las diferentes inundaciones que tuvo que sufrir dicha Biblioteca, han sido recuperadas a través de los dibujos de Gagliano, subvirtiendo la idea de archivo y documento, e instaurando nuevas formas de veracidad y circulación del conocimiento.

<sup>71</sup> MASOTTA, Oscar. *Yo cometí un happening*, 1967 y Longoni, Ana. *Masotta happenista*. Revista Ramona. 45. Buenos Aires, 2004. p.47.

las cosas, en la información sobre los acontecimientos y no en los acontecimientos”(Masotta, 1967b: 178)”.<sup>72</sup>

Extracto el texto para presentar la influencia que Masotta tuvo en Espaliú, centrándome en la utilización de la palabra “resto”, que Espaliú utilizará en el taller “La voluntad residual. Parábolas del desenlace” que llevo a cabo en *Arteleku* en 1992 y en cuyo seno nacieron obras tan importantes dentro de su trayectoria como el famoso *Carrying*.

En el texto informativo que se entregaba a aquellos que quisieran participar en el taller podemos leer:

“Tomando a Samuel Beckett como paradigma, vemos que la modernidad inaugura un nuevo ámbito no a partir de la idea de totalidad sino enmarcando, circunscribiendo una topología del resto. En su novela “Murphy”, Beckett traza el destino de un personaje cuyos restos, tras morir, son esparcidos en el suelo de una cantina y barridos con colillas y desperdicios.

La idea del taller que tendrá lugar durante los meses de julio, agosto y septiembre, se centra en dos vías complementarias, una teórica y otra práctica, mediante la que se abordaría el concepto que da título al curso.

Por otra parte, se pensaría en torno a la idea del resto de forma transversal, haciendo filtrar esa idea a través de varias capas que, en concreto, quedan especificadas de muy diferentes formas en los trabajos de distintos artistas. Valga como ejemplo la concreción de esta idea en un resto de carácter urbano (Gordon Matta-Clark); o en un resto arqueológico (Allan MacCollum), o un resto como huella del psiquismo (Barbara Ess); o el resto del cuerpo como ente sexuado (primeros trabajos de Eva Hesse); o bien el resto como eslabón de una cierta angustia vital (Robert Gober); resto del sufrimiento (Gina Pane); resto hallado en el quirófano tras la intervención clínica, resto de la enfermedad (Hans Danuser); el resto tras los atentados del IRA en Irlanda, el resto del terrorismo (Dan Graham). (...).<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> LONGONI, Ana. *Masotta happenista*. Revista Ramona. 45. Buenos Aires, 2004. P.49.

<sup>73</sup>ESPALIÜ, Pepe. *La voluntad residual. Parábolas del desenlace*. Arteleku, Donostia, 1992. Texto introductorio del taller impartido entre el 1 de Julio y el 30 de Septiembre de 1992 en Arteleku.



Incluso esa misma idea de resto queda escrita en uno de sus últimos poemas, 1992, en el que podemos leer:

El cielo se ha vuelto denso/como una boca de negras nubes/lloviendo hombres con perfil de espada/ y en un bostezo, descubro/un mal que pensé olvidado. /Nos han robado la luz, / han pisado nuestra frágil llama. / Intentando salvar algún resto/ de ese mundo que perdemos, / hoy sé, que el único y terrible enemigo, /es la actualidad, y que en ella, / tan sólo no viviendo, llegas a vivir dos veces. (...).<sup>74</sup>

Por todo ello, e insistiendo en la manera en que la trayectoria circular de Espaliú comienza en Barcelona y vuelve hacia 1992 por los mismos senderos que había transitado, a raíz de las diferentes investigaciones que se han puesto en marcha para recuperar el legado teórico y artístico de Oscar Masotta, coincidente en fechas con la que se está realizando sobre el artista al que dedicamos este estudio, hemos de concluir que la influencia de Masotta en Espaliú no sólo viene desde el territorio del psicoanálisis lacaniano como en algunas ocasiones se ha querido remarcar, sino que entre otras *muchas cosas* que Espaliú aprehende de Masotta, estaban sus enseñanzas personales como teórico y practicante de una manera de abordar las manifestaciones artísticas contemporáneas en las que Espaliú estaba dando sus primeros pasos y Masotta fue uno de sus primeros grandes maestros, al margen de una formación institucional y reglada que nunca le interesó al artista cordobés. Tomando el título de la obra de Bolaño, podríamos decir que con Masotta se matricula Espaliú en *La Universidad desconocida*, que no es otra que la de la propia vida.

---

<sup>74</sup> ESPALIÚ Pepe. *En estos cinco años*. Madrid, Estampa, 1993. p.88. Este mismo texto se entregó en un dossier con material informativo a los participantes del *Carrying* de Madrid y también apareció recogido junto a una selección de sus exposiciones y un texto de José Luis Brea en el catálogo de la exposición *Los últimos días*, que tuvo lugar en Sevilla en 1992 en el marco de las actividades del Pabellón Español en la Exposición Universal.

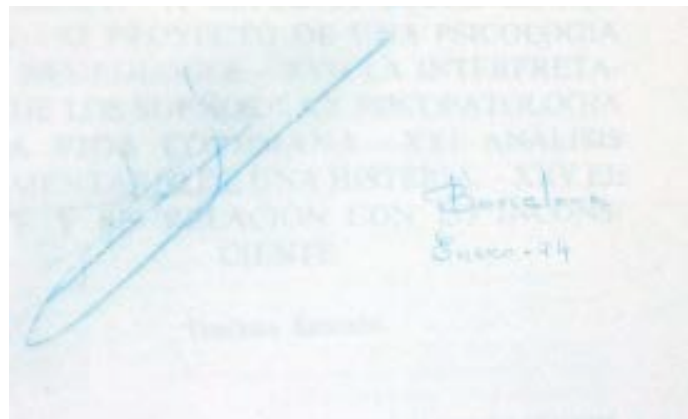
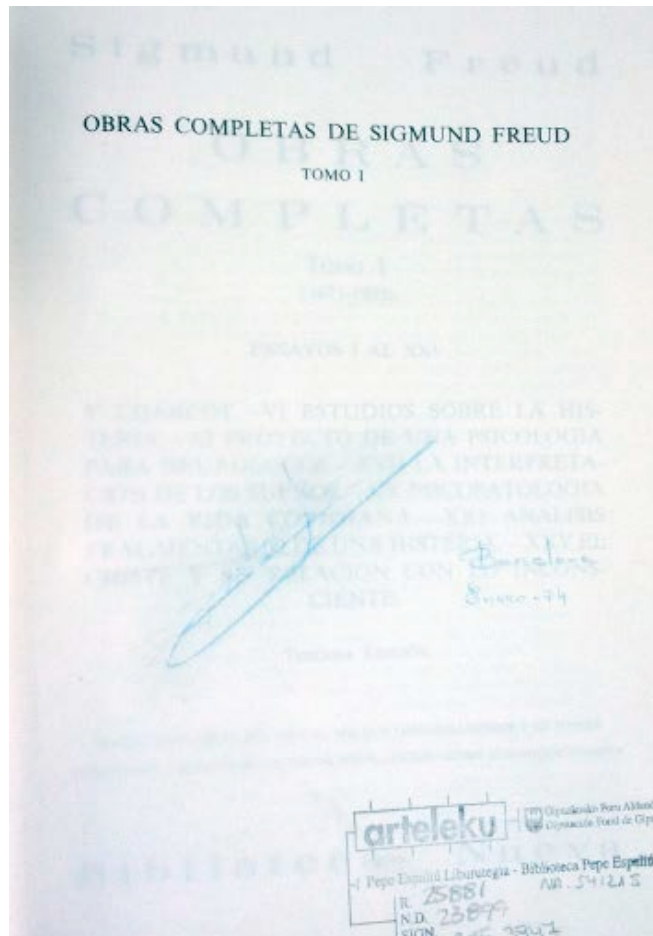


Fig. 23 y 24. Página de inicio y detalle del tomo I de las *Obras completas* de Sigmund Freud.

Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, donde aparece una anotación de Espaliú, fechando su comienzo de lectura en Enero de 1974 y en la ciudad de Barcelona.

Biblioteca Espaliú. Centro de arte Pepe Espaliú. Córdoba.

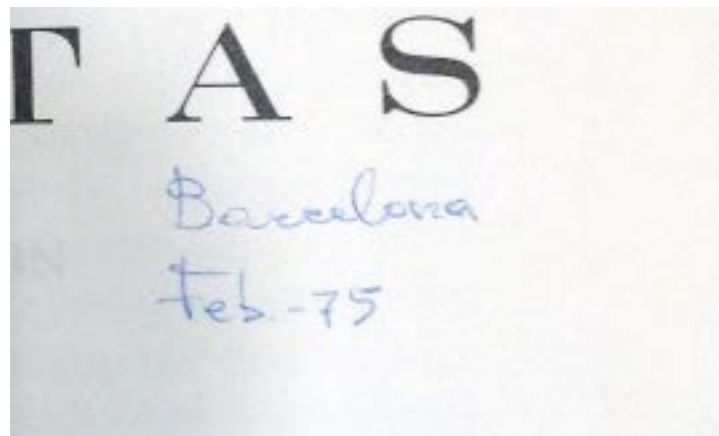
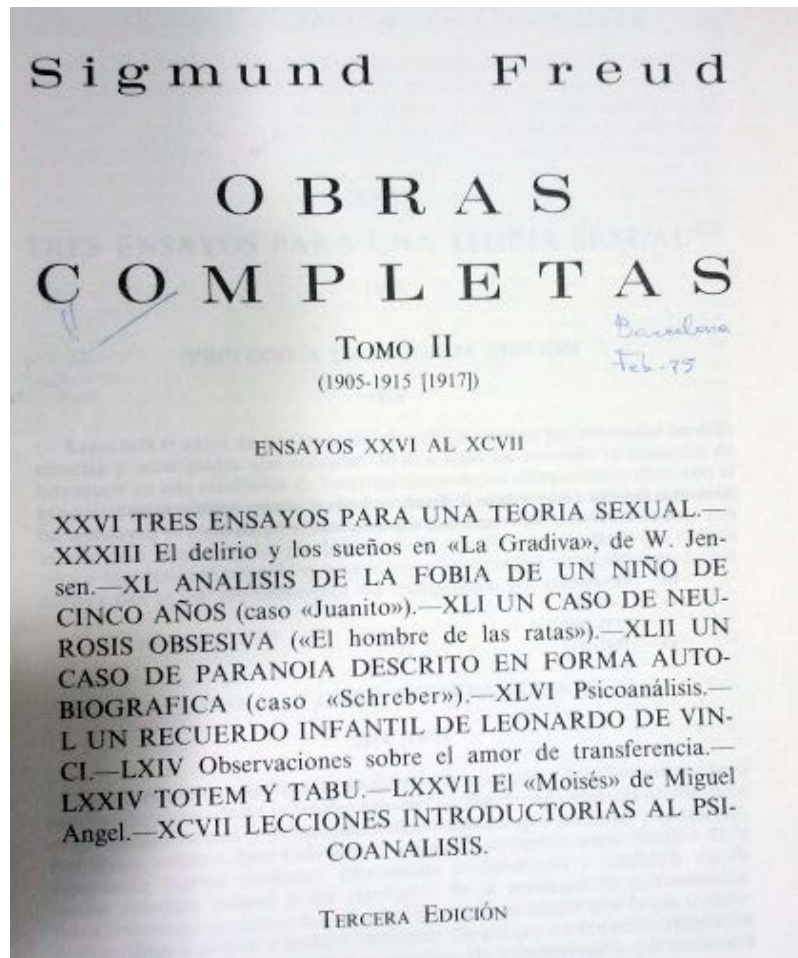


Fig. 25 y 26. Página de inicio y detalle del tomo II de las *Obras completas* de Sigmund Freud.

Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, donde aparece una anotación de Espaliú, fechando su comienzo de lectura en Febrero de 1975 y en la ciudad de Barcelona.

Biblioteca Espaliú. Centro de arte Pepe Espaliú. Córdoba.

## 11. INTERVENCIONES EN EL RAVAL. *FOTOGRAFÍAS DE BARCELONA.*

Entrando ya en el estudio de las intervenciones, acciones y obras que Pepe Espaliú desarrolló de manera individual en torno a las fechas de 1975, tenemos que destacar en primer lugar el desconocimiento y sorpresa que entre muchos de sus compañeros de generación significaron estas obras, pues como señalaba José María Báez, pintor cordobés con el que expondría en 1985 en el Colegio de Arquitectos de Córdoba y coordinador del Centro de arte Pepe Espaliú, *en vida, Pepe nunca habló de estas obras, aunque sabíamos que había estado en Barcelona, pero no teníamos constancia de este tipo de obras dentro del conceptual.*<sup>75</sup>

Parece ser que el propio Espaliú quiso ocultar estas piezas o simplemente fueron aquellos con los que fue fraguando su trayectoria (críticos, galeristas, comisarios), los que nunca quisieron exponer estas piezas que forman parte de una importante etapa, la de la formación de un artista, sus primeros tanteos con el mundo del arte contemporáneo, que si bien después fueron abandonados por otros registros y estrategias, en el sustrato conceptual de su obra persistirán algunas de las cuestiones que se plantean en estas primeras obras.

Cuando se expusieron parte de estas obras en la exposición que le dedicó el MACBA en 1996, su propio galerista, Pepe Cobo, explicaba que “el descubrimiento de esta carpeta constituye una auténtica sorpresa, porque en aquel momento Espaliú no se dedicaba a las artes plásticas”<sup>76</sup>, cuestión que no es del todo veraz, pues ya hemos visto cómo había participado en la exposición del Aula Oberta, y estaba preparando la de Hospitalet del Llobregat a la que nos referiremos en el capítulo posterior.

Estas fotografías, que se encontraban en el apartamento de Pepe Espaliú en Madrid junto a otras que forman parte del legado familiar, al pasar a la propiedad de Pepe Cobo, vienen a ser denominadas por la galería como *S/T. (Fotografías de Barcelona)* y se expondrán por primera vez en el MACBA en 1996 en todo su conjunto,

---

<sup>75</sup> Entrevista con José María Baez. 12-VIII-2014. Córdoba

<sup>76</sup> UBERQUOI, Marie-Claire. *Barcelona expone las primeras esculturas de Pepe Espaliú.* El Mundo, 19-XII-1996.

y parcialmente, en la exposición *Pepe Espaliú desde Córdoba* (2007) en la sala de exposiciones Vimcorsa, donde se pudieron ver cuatro de estas imágenes.<sup>77</sup>

Se trata de una serie de 29 fotografías realizadas por Alberto Lladó en las que se registran de forma documental, una serie de acciones e intervenciones de Espaliú en el Distrito V (El Raval), por un lado, y otro tipo de fotografías intervenidas por el propio autor, que ya no suponen un mero registro documental, sino el interés por construir una imagen dentro de un determinado concepto artístico.

Aunque ya hemos visto con anterioridad que el espacio público había sido un lugar de interés para Espaliú por su participación en la acción *Les mains sales*, es en este tipo de acciones donde se ponen de manifiesto algunos de sus intereses en torno a los binomios de interior/exterior, público/privado, que dominarán gran parte de su producción artística desde estos momentos.

La primera de las series a las que nos referiremos dentro de este conjunto, es la intervención que realizó Pepe Espaliú en el *Passatge Bernardí Martorell* hacia 1975<sup>78</sup>, dentro del contexto urbano del Raval.

Se trata de una intervención en el paisaje urbano, en la que Espaliú coloca una serie de piezas realizadas con *phorexpan* u otro material de carácter industrial (espuma), que salen de unas ventanas y buscan el contacto y las reacciones de los viandantes. Como señala Grimal en una de las entrevistas, *la acción se hizo sobre las 7 de la mañana para ver las reacciones del público con esas formas que salían del interior del edificio*.<sup>79</sup>

En las diez fotografías que se conservan de esta intervención, vemos diferentes reacciones de los viandantes sobre esas formas que requerían de su participación, pues mientras unos se acercan y las tocan (Fig. 34, 35 y 39) otros se ven tocados por ellas, en el momento en que hay mayor aglomeración de público (Fig. 38)

---

<sup>77</sup> ALIAGA, Juan Vicente Y PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis. *Pepe Espaliú desde Córdoba*. Ayuntamiento de Córdoba-Vimcorsa. 2007. p.23-29

<sup>78</sup> Hasta la elaboración de este estudio, el lugar donde se realizó esta intervención no había sido localizado. Después de varias visitas a la zona y tras comparar la imagen con la visión actual del espacio, tal y como se puede ver en este trabajo, podemos afirmar el lugar de la intervención.

<sup>79</sup> Entrevista con Alexandre Grimal y Lluís Pifarré. 20-VIII-2013. Barcelona

Estas intervenciones en el paisaje urbano eran una de las estrategias que con más interés se seguían por parte de algunos de los artistas del conceptual y en la prensa de la época tenemos muchas referencias en las que podemos ver algunas similitudes del trabajo de Espaliú con el de otros artistas, como puede ser el caso del *environment a un carrer de Perpinyá (23 de Mayo de 1973)* realizado por Soucayet, que fue recogido en el número de Septiembre de la revista *Serra D'Or*<sup>80</sup>, o desde cierta lógica minimalista algunas de las intervenciones de Josep Ponsatí o la *Suspensión n°2 (air-helium) (Cilindro que viaja con el viento), escultura neumática con helio rectificado (1969). Barcelona*<sup>81</sup>, de Francesc Torres, por citar algunos ejemplos.

En relación a esta intervención, de la cual según el relato de Grimal, existía además de registro gráfico, una grabación de *super 8mm*, que no ha sido posible ni constatar ni localizar, en esta misma carpeta podemos encontrar una serie de diez imágenes en las que Espaliú centra su mirada en una serie de ventanas cegadas o vanos tapiados, que aparecen fechadas hacia el 25 de Diciembre de 1975 con la firma de Pepe Espaliú en mayúsculas y el nombre de Alberto Lladó como el fotógrafo que las realizó.

En esta serie de imágenes hay nueve que se realizan sobre el mismo vano cegado, con diferentes manchas de óxido, mientras otras aparecen con intervenciones realizadas por el artista bien sobre la imagen fotográfica a través de dibujos con rotulador o plumilla (fig. 29 y 31) o bien sobre el propio elemento arquitectónico (Fig. 22) en la que ha colocado una estructura de papel blanco de la misma medida del vano, creando una situación de extrañamiento respecto a lo real, a la manera del trampantojo que también podemos ver en los ventanales de otra de sus imágenes (Fig.23).

Este interés por la ocultación, por lo que queda velado a la mirada, clausurado a la percepción, será una de las claves del discurso de Espaliú desde esa época y se trasladará a toda su trayectoria, pues no hay más que pensar en la serie de las máscaras, las tortugas y los *Carryings* como un *impulso alegórico sobre las estrategias de ocultación*.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> CIRICI, A. *Art Noticiari*. Serra D'Or. Septiembre 1975, pág 54.

<sup>81</sup> PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Akal, Madrid, 2007. p. 71

<sup>82</sup> ALCAIDE, Jesús y FERNÁNDEZ, Óscar. *Estrategias de ocultación (secretos, engaños y mentiras). En Máscaras. Camuflaje y exhibición*. Fundación El Monte. Sevilla. 2003. p.27.

Dentro de estas fotografías tomadas en el espacio urbano hay otras dos en las que, a modo de díptico, juega con las estructuras de lo abierto y lo cegado, lo presente y lo ausente tomando como referencias otros lugares de su entorno más cercano, por un lado un espacio que se asemeja a la entrada de la *Massana* (Fig. 33) y por otro, el Convento de *Sant Agustí Nou* (Fig. 21), muy cerca de la *Massana* y de la *Capella del Hospital de la Santa Creu*, sobre el que realizará esta pieza y otra a la que nos referiremos más adelante.

En el primero de los dípticos, se contraponen por un lado un espacio abierto sobre el que se insinúa la presencia de una escalera en el lado de la derecha, mientras alrededor del vano abierto aparecen anotaciones con diferentes palabras que aluden a los colores gris y azul celeste. En contraposición, en la otra imagen aparece un vano cegado por una estructura de color blanco sobre la que aparecen los nombres que definen otros colores de la paleta pictórica: ocre rojo, verde veronés, negro, amarillo Nápoles, bituné y tierra de sombra tostada.

Esta imagen doble aparece fechada el 8 de Diciembre de 1975, y en la utilización del texto escrito podemos ver algunas de las preocupaciones que el arte conceptual tuvo sobre el lenguaje a la hora de nombrar la realidad, unos intereses que llegan del postestructuralismo francés y que también estaban entre las inquietudes de Espaliú, pues un año después asistiría a uno de los últimos seminarios de Barthes en París.

En el otro díptico, fechado el 15 de Diciembre de 1975, vemos el frontispicio del Convento de *Sant Agustí Nou* y la mirada de Espaliú se centra en el elemento que se ha colocado sobre el tímpano de acceso al templo, una pequeña farola para iluminar la calle, que en lado de la izquierda aparece destacada sobre la imagen desvaída del frontispicio, mientras que en la imagen de la izquierda aparece recortada, sobre la imagen real de la portada del Convento.

Podríamos entender esta obra como un juego compositivo de figura-fondo, pero sin duda aquí estaban ya presentes algunos de los intereses sobre la percepción que dominaban algunos de los debates de la época, a partir fundamentalmente de la

importancia de la fenomenología de Merleau-Ponty. El hecho de que se trate de un edificio de carácter religioso, que Espaliú se centre sea en la luz, se debería tener en cuenta al tratar la particular relación que Espaliú tiene con el fenómeno de la espiritualidad y las religiones.

Fecha dos días después del díptico anterior, el 17 de Diciembre de 1975, aparece otra imagen de una de las fachadas del Convento *Sant Agustí Nou*, también intervenida por Pepe Espaliú, pero en esta ocasión no ha cortado ningún elemento, sino que lo que aparece es un elemento que será recurrente en la iconografía de Espaliú, el cosido, la cuerda, la sutura.

Ya en la exposición que se hizo en el MACBA en 1996, se ponía en relación esta pieza con otra que haría Espaliú hacia 1989, una pieza en bronce de la serie de las Máscaras, pero esta idea de la herida, o mejor dicho de la sutura de la herida, también aparecerá en algunas de las pinturas que realizará a mediados de los años ochenta, como pueden ser *Un cuento para Guillermo* (1986), *Vi como brillaban mis dedos* (1986), *El Coleccionista* (1986), *El creyente* (1986), *Sobredosis* (1986) o *Para asesinar una risa* (1986).

De la misma manera, la cuerda y el hilo serán elementos que frecuentemente aparecerán en sus esculturas y pinturas desde finales de los años ochenta, en las tres piezas de la serie que lleva por título *Ángel* (1987) o algunas de las esculturas de los años 90 en las que combina cuerda y bronce, y curiosamente en la fotografía que abre el catálogo de su primera exposición en la galería La Máquina Española en 1987, podemos ver a Pepe Espaliú sentado en un trozo de madera y a su derecha asoma una soga que también nos hace pensar en una acción llevada a cabo por su admirado Joan Brossa en los años cincuenta.<sup>83</sup>

Mientras la idea de herida y sutura tienen en Espaliú un origen genetiano, la idea de cuerda y sobre todo de nudo, procede del psicoanálisis lacaniano en el que por estos años se inicia con Masotta.

---

<sup>83</sup> PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Akal, Madrid, 2007.p.51.



Finalizando esta serie de fotografías, pertenecientes en la actualidad a la Galería Pepe Cobo, aparecen en esta misma carpeta, tres imágenes en blanco y negro (Fig. 46, 48 y 49) que se corresponden a tres visiones de una acción que realizó Espaliú en una de las escaleras que se encuentran en el patio de acceso al taller de la calle Aurora.

Esta acción fechada hacia 1975, hay que ponerla en relación con la *delimitación de espacios* que aparece en el cartel de la exposición de *Hospitalet de Llobregat* en 1976 y a la pieza *Ultima cena* (1975), sobre las que hablaremos en el capítulo próximo.

Respecto a la pieza de la escalera se trata de una línea que divide en dos la longitud de la escalera, dentro de una lógica minimalista de intervención en el espacio, pero la apariencia de *dripping* o chorreo de una materia indeterminada que parece mezcla de material de obra con apariencia blanda, lo conecta con los materiales pobres que muchos artistas del conceptual estaban utilizando a pesar de estar en contra de esa presencia matérica que tanto peso tuvo en España desde los años cuarenta, a partir de las obras de algunos miembros de el grupo El Paso (Millares, Saura, ..etc) o en el caso catalán la prominente figura de Tàpies, y su revalorización del objeto cotidiano.

En la idea de escalera también confluyen los movimientos de ascensión y caída que tanta influencia tuvieron en la literatura de Genet y su *moral de lo minoritario*<sup>84</sup>, así como la imagen de escalera, y unida a ella la de un cuerpo que sube o baja, aparecerán en la obra de Marcel Duchamp y su famoso *Nu descendant un escalier* (1912)<sup>85</sup> y en uno de los poemas de Salvador Espriu al que Espaliú se refiere en su *Libro de Andrés*<sup>86</sup>, *Tereseta baixava les escales*.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> ERIBON, Didier. *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Anagrama, Barcelona, 2004.

<sup>85</sup> Al igual que a todos los artistas nacidos en la segunda mitad del siglo XX, a Espaliú le interesó el trabajo de Duchamp en muy diversos aspectos, no sólo como padre del arte conceptual, sino como figura en la que se tramaban una serie de intereses que también confluían en la obra de Espaliú, desde la hermenéutica a la erótica, pasando por algunos conceptos como la circularidad que también tendrá gran repercusión en su obra.

<sup>86</sup> (...) *pensábamos que nosotros sí que sabíamos lo que era la "poesía", que nosotros sí que sabíamos sentir a J.V. Foix, a Salvat -Papasseit, a Salvador Espriu....Tereseta baixava les escales....*

<sup>87</sup> "ESPRIU, Salvador. *Narracions*, Barcelona: Edicions 62, 1974, p-9-16

Tanto el material utilizado, como la intervención en el espacio del taller, el entorno más cercano y experimentado, conectan la obra de Espaliú con los lenguajes del conceptual que en aquel momento se estaban desarrollando y de los que buena muestra son los *trabajos realizados entre Noviembre de 1975 y Marzo de 1976* que expuso en la Sala Municipal de Exposiciones-Agrupació d'amics de la música en *Hospitalet de Llobregat* en Abril de 1976, exposición de cuyo estudio nos ocuparemos en el capítulo siguiente.

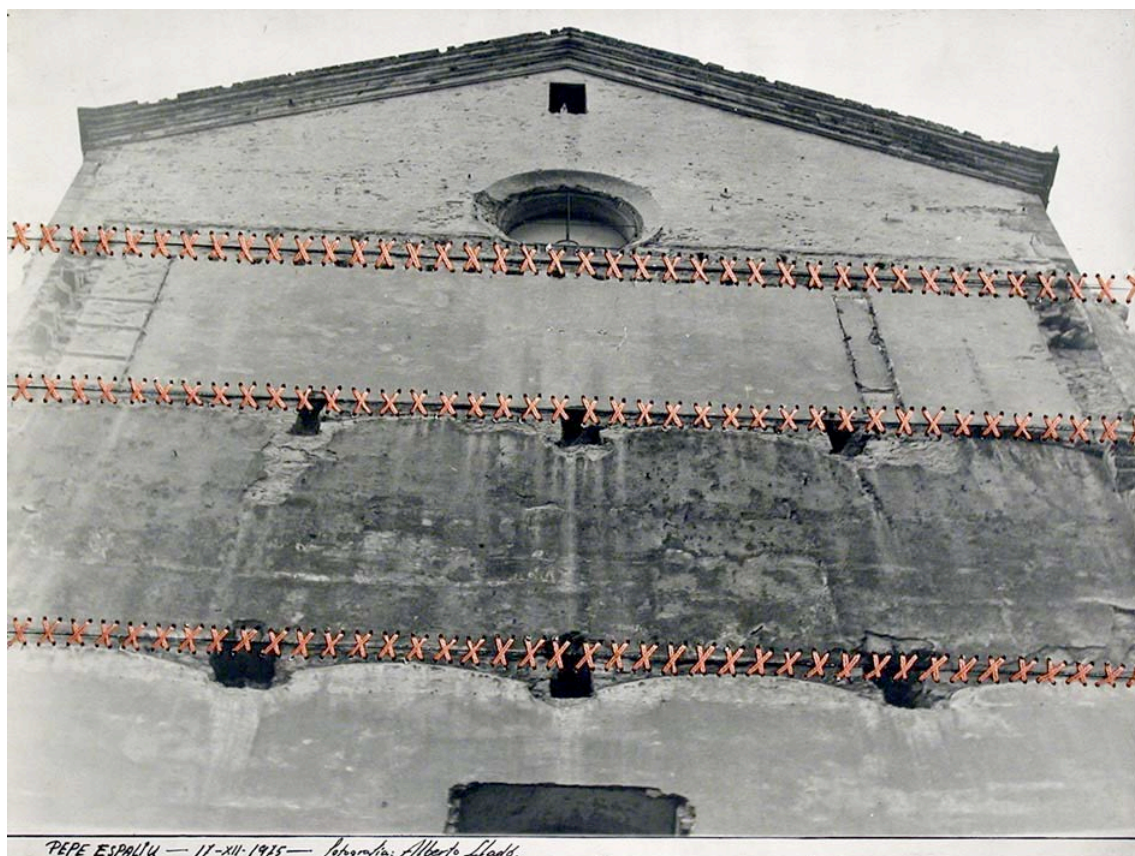


Fig. 27. S/T. (PE-0001-F)  
Fotografía b/n intervenida con hilo.  
30x 40 cm.  
Colección Galería Pepe Cobo.

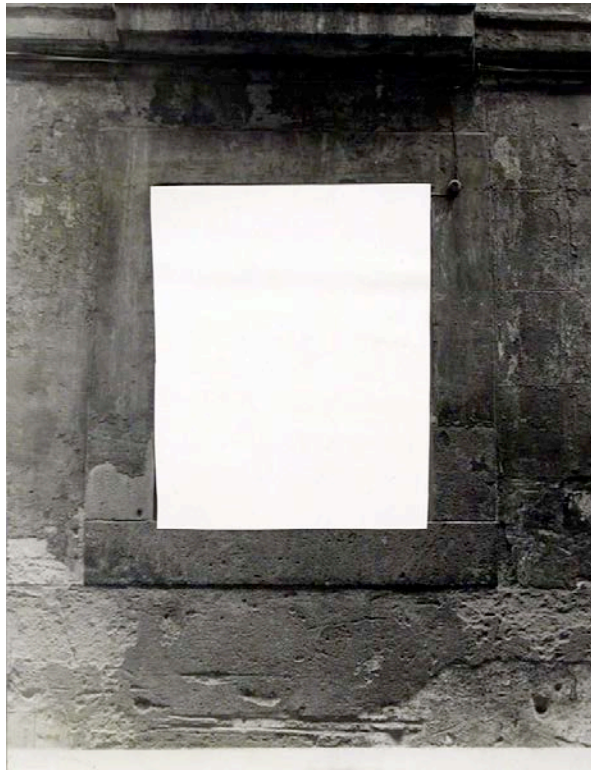


Fig. 28 y 29. S/T. (PE-0002-F y PE-0003-F)

Fotografía b/n.

39x30 cm.

Colección Galería Pepe Cobo.



Fig. 30 y 31. S/T. (PE-0004-F y PE-0005-F)

Fotografía b/n.

40.5 x30 cm.

39x30 cm.

Colección Galería Pepe Cobo.



Fig . 32 y 33. S/T. (PE-0006-F y PE-0007-F)

Fotografía b/n.

39x30 cm.

Colección Galería Pepe Cobo.



*— Pepe Cobo — 25-01-1975 — Fotografía Alvaro Sábido*



Fig. 34 y 35. S/T. (PE-0008-F y PE-0009-F)

Fotografía b/n.

39x30 cm.

Colección Galería Pepe Cobo.

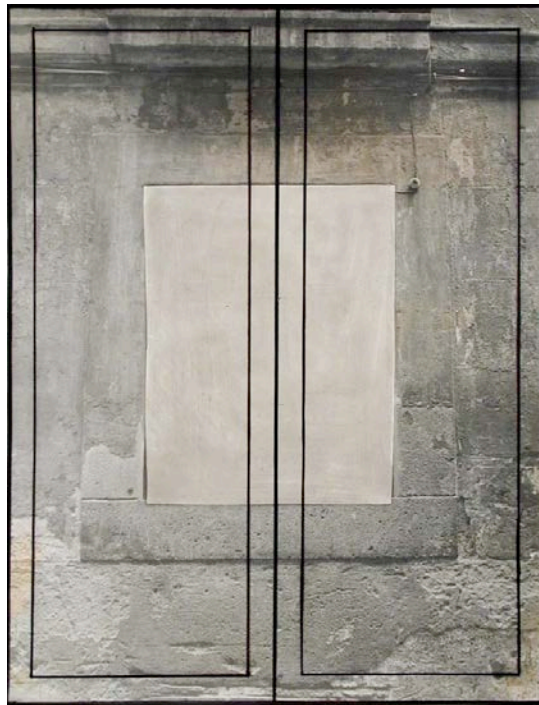


Fig. 36 y 37. S/T. (PE-0010-F y PE-0024-F)

Fotografía b/n.

Fotografía en b/n y rotulador.

40.5 x30 cm.

39x30 cm.

Colección Galería Pepe Cobo.



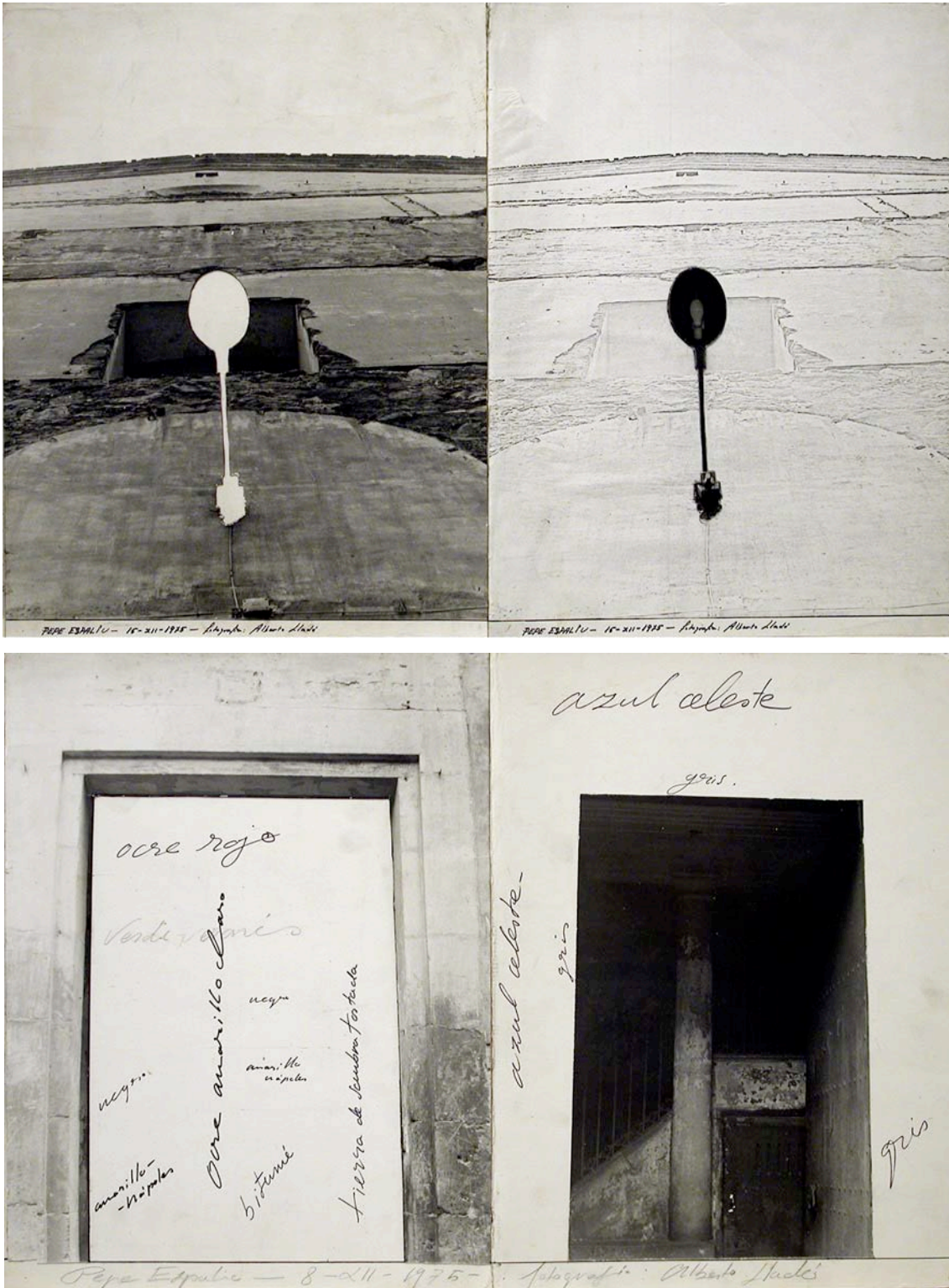


Fig. 38 y 39. S/T. (PE-0029-F y PE-0030-F)

Collage (fotografía y fotocopia sobre cartón).

Collage (fotografía y rotulador sobre cartón).

39x60 cm.

Colección Galería Pepe Cobo.



Fig. 40 y 41. S/T. (PE-0012-F y PE-0016-F)

Fotografía b/n.

30x 40.5cm.

Colección Galería Pepe Cobo.



Fig. 42 y 43. S/T. (PE-0011-F y PE-0013-F)

Fotografía b/n.

40.5 x30 cm.

Colección Galería Pepe Cobo.



Fig. 44 y 45. S/T. (PE-0014-F y PE-0019-F)

Fotografía b/n.

40.5 x30 cm.

Colección Galería Pepe Cobo.



Fig. 46 y 47. S/T. (PE-0022-F y PE-0028-F)

Fotografía b/n.

40.5 x30 cm.

Colección Galería Pepe Cobo.



Fig. 48 y 49. S/T. (PE-0021-F y PE-0018-F)

Fotografía b/n.

40.5 x30 cm.

Colección Galería Pepe Cobo.



Fig. 50 y 51. Visión actual del Paisaje Joaquín Martorell donde fueron realizadas las intervenciones.



Fig. 52 y 53. S/T. (PE-0023-F)

Fotografía b/n.

40.5 x30 cm.

Colección Galería Pepe Cobo.

Vista actual de la escalera en C/ Aurora, 12. Barcelona.





Fig. 54 y 55. S/T. (PE-0020-F y PE-0015-F)

Fotografía b/n.

40.5 x30 cm.

Colección Galería Pepe Cobo.

## 12. TRABAJOS REALIZADOS ENTRE NOVIEMBRE DE 1975 Y MARZO DE 1976. SALA MUNICIPAL DE EXPOSICIONES DE HOSPITALET DE LLOBREGAT.

En relación a los trabajos realizados por Pepe Espaliú entre 1975 y 1976 en Barcelona, cabe destacar la exposición que realizó entre el 7 y el 30 de Abril de 1976 en la *Agrupació d'amics de la música*-sala Municipal de exposiciones de *Hospitalet de Llobregat*.

La presencia de experiencias artísticas y eventos para la difusión y encuentro con los nuevos lenguajes en otros municipios fuera de la ciudad de Barcelona fue una constante en la difusión del arte conceptual en Cataluña, desde la *Primera Mostra Internacional d'Art* en Granollers (1971), hasta experiencias como *1.219 m3* en Vilanova de la Roca (1972), la Universidad de Verano de Prada (1973), *Cadaqués. Canal Local* (1975) realizada por Antoni Muntadas o la *Acción Platja 30-9-75* (1975) realizada en *Vilassar de Mar* por Manel Valls, Carles Pujol y Fernando Megías, de la cual se conservan los documentos fotográficos realizados por Joan Fontcuberta, Pau Barceló y Manel Úbeda, en la Colección del MACBA.

Por lo tanto esta descentralización del arte conceptual en Cataluña, más allá de Barcelona, era una realidad, y la localidad de *Hospitalet del Llobregat* se había sumado a esta corriente, siguiendo el ejemplo de *Granollers*, con la muestra *Comunicació actual*, que se celebró del 23 de Diciembre de 1972 al 14 de Enero de 1973, y en la que participaron entre otros, *Francesc Abad, Frederic Amat, Carles, Jordi Benito, Joan Brossa, Ferrán García Sevilla, Ramón Herreros, Olga L. Pijoan, Josep Mestres Quadreny, Jordi Pablo, Carlos Pazos, Josep Ponsatí, Àngels Ribé, Francesc Torres o Lluís Utrilla.*<sup>88</sup>

De esta relación de la localidad con el arte conceptual y los nuevos lenguajes artísticos, efímeros y pobres, nacerán otras experiencias en los años posteriores, como la programación que la Sala municipal de Exposiciones de *Hospitalet de Llobregat*, situada en la calle Baró de Maldà 15, desarrolló en esas fechas, y de la cual es ejemplo la exposición que Espaliú realizó allí en Abril de 1976, a la que siguieron las de sus

---

<sup>88</sup> PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Akal, Madrid, 2007 p.400-401.

compañeros Javier Puértolas (6 -22 Mayo-1976) y Montse Cosidó (4-18 de Junio, 1976).

Si bien no existe constancia de dicha exposición en el Archivo Municipal e Histórico de Hospitalet, ni en la prensa de la época, gracias a la exposición *Apuntes y documentos*, comisariada por José María Báez en 2013 en el Centro de arte Pepe Espaliú de Córdoba, pudimos constatar la presencia de un cartel de dicha muestra en el archivo personal del artista, conservado hoy en el Archivo del Centro.

En ese cartel, de formato vertical y sobre papel de color blanco, aparecen tres imágenes fotográficas en blanco y negro del interior del taller del artista, sobre las que nos detendremos más adelante, y bajo el nombre de Pepe Espaliú aparece el subtítulo de la exposición, “*Trabajos realizados entre Noviembre de 1975 y Marzo de 1976*”, lo que enmarca temporalmente los trabajos allí expuestos y los conecta con las experiencias desarrolladas en el Raval, a las que nos hemos referido en el capítulo anterior.

La exposición se inauguró el 7 de Noviembre y se clausuró en Marzo de 1976, y si bien en el cartel de la propia exposición se informa de que “*con motivo de la presentación de estos trabajos, se llevará a cabo, el Domingo 25 de Abril, a las 12h.un “performance” original de Montserrat Cosidó*”, en las conversaciones mantenidas con la artista respecto a este periodo, no recuerda que dicha performance se celebrase, pero si recuerda dicha exposición y la que ella realizó meses después en el mismo espacio, aportando un ejemplar de la invitación a la muestra<sup>89</sup>.

Como hemos referido anteriormente, del trabajo presentado por Espaliú en esta muestra, no tenemos constancia objetual, pero gracias al testimonio de Montserrat Cosidó, podemos recordar la presencia de algunos de los trabajos con *phorexpan*, realizados por esas fechas, en particular de la pieza *Última Cena* (Fig. 50-51) y *de las Variaciones sobre la imagen de Jean Arthur y el tetrabrick de leche Rania* (Fig. 56 y 57) dos documentos fotográficos procedentes del Archivo Espaliú que también se hicieron públicos en la exposición *Apuntes y documentos* comisariada por José María

---

<sup>89</sup> A diferencia de la de Espaliú, la de Montse Cosidó era una invitación doblada, en cartón de color amarillo, que en la portada llevaba su firma y en el ángulo inferior derecho la fecha de *Juny 1975*. En el interior, aparecía la información sobre la muestra de *Pintures I Dibuixos* de Montserrat Cosidó en dicho espacio.

Báez en 2013, así como de una pieza que se titulaba *La nada*, y que según cuenta Cosidó “se trataba de una caja de madera con algodón en su interior y un cero en la parte superior”. De esta pieza no queda constancia ni imagen, pero la descripción conecta con cierto tipo de obras que estuvieron muy cerca del posterior lenguaje de Espaliú, los poemas-objeto de Brossa y la estela de Marcel Duchamp y su *A bruit secret*.

Comenzando por la acción que aparece en el cartel anunciador de la exposición (Fig 52-55), podemos ver una secuencia de tres imágenes del interior del taller en la calle Aurora, tomadas en un intervalo de treinta minutos de diferencia, desde las 11 a las 12 h, apreciándose los cambios en la luz que entra por los ventanales y el oscurecimiento de las líneas de material blanquecino que delimitan zonas diferenciadas en el interior del mismo.

El título de la pieza, tal y como aparece en el margen inferior izquierdo de la imagen tomada a las 12h es *Limitación de espacios*, y en este trabajo podemos ver cómo Espaliú mantenía la lógica de seguir trabajando con el material que aparecía en otra de las imágenes tomadas en la escalera del taller, a la que nos referíamos en el capítulo anterior, donde constatamos que seguía trabajando con el *phorexpan*, quemándolo y tratándolo hasta conseguir otras texturas. En esta idea de delimitación quizás el material del *phorexpan*, utilizado también como aislamiento, puede tener cierta relación con la particular relación de Espaliú con el mundo que le rodeaba y le rechazaba, una lógica de aislamiento/relación que durará hasta el final de sus días.

En relación a esta pieza, por utilizar como escenario fotográfico el propio interior del taller en la Calle Aurora, tenemos que hacer mención a la pieza *Última cena*, perteneciente a la colección del Centro de Arte Pepe Espaliú, que se encontró según el relato de José María Báez, en el propio archivo personal del artista y que está formada por 13 fotografías de 18x24 cm cada una en blanco y negro, y en la que aparece el artista ocupando cada uno de los lugares de los apóstoles durante la Última Cena y el propio lugar de Jesucristo presidiendo la misma.

Como señala José María Báez, “la presencia de una imagen de la Última Cena en muchos de los comedores de los años cuarenta y cincuenta en España, era una

constante, pues éste solía ser un regalo de boda que se solía hacer en muchas de las familias españolas formando parte del ajuar de los novios”.<sup>90</sup> En este caso, vemos doce fotografías junto a una reproducción fotográfica de una Última Cena no identificada, pero que según Báez “podría pertenecer a una obra de la Escuela levantina”.<sup>91</sup>

En las doce imágenes aparece el propio Pepe Espaliú, adoptando las posturas estáticas de los diferentes protagonistas de la escena, hasta ocupar el centro con la imagen de Jesucristo con la mano derecha abierta, mirando al cielo y la otra apoyada en el hombro de uno de sus discípulos, Juan.

Esta utilización de la reproducción de una pintura de carácter industrial, conecta esta pieza con los trabajos realizados para la exposición *10 Visions de la pintura industrial*, pero la elección de una imagen religiosa abre una nueva vía de trabajo a explorar dentro del trabajo de Espaliú que es la relación de su obra con algunas imágenes del repertorio iconográfico religioso, desde las maternidades a los templos, pasando por las cruces y la denominación de sus obras con términos procedentes del contexto de la religión, como puede verse en esta Última Cena o en sus personales *Santos*.<sup>92</sup>

Tanto la utilización del cuerpo del artista como protagonista de la acción, como la elección del interior del espacio de su propio taller, pone en relación este trabajo con algunas de las piezas canónicas del conceptual americano, en particular con la obra de Bruce Nauman, tal y como podemos ver en el texto de Parcerisas que establece ciertos paralelismos entre las obras de algunos artistas del contexto catalán con la obra de Nauman a partir de un extracto del texto de Tony Godfrey, *Conceptual Art (1998)*.<sup>93</sup>

Decía Parcerisas, “en este sentido, se pueden establecer ciertos paralelismos con la situación de algunos artistas internacionales. Sirva de ejemplo Bruce Nauman. Pese a tratarse de un artista reconocido actualmente, sus inicios son comparables a la situación

---

<sup>90</sup> Entrevista mantenida con José María Báez. 12-VIII-2014. Córdoba.

<sup>91</sup> Ibid.

<sup>92</sup> Conjunto de piezas realizadas en cuero que el artista presentó en la galería La Máquina Española en 1988 y que en el imaginario de Espaliú, aluden a la santidad con la que Sartre se refería a la figura de Jean Genet en su libro *Saint Genet, comédien et martyr (1952)*.

<sup>93</sup> GODFREY, T. *Conceptual art*, Londres, Phaidon Press Limited, 1998, p.128.

de «pobreza» en que vivían los artistas conceptuales españoles, tal como expone Tony Godfrey en su libro *Conceptual Art*. Al finalizar sus estudios, alrededor de 1965, Nauman decidió ser artista. Creyendo que un artista necesitaba tener un estudio para pintar, como un cirujano requería de un gabinete de consulta o un jardinero un jardín, encontró un estudio, se sentó en una silla y la paseó por todo el espacio; la cuestión que le asaltó fue: «¿Qué tiene que hacer un artista?». Encontró la respuesta en la siguiente afirmación: «Arte es justo lo que el artista hace, exactamente, pues estar sentado en su estudio». Según explica Nauman, de ahí nació la fotografía *Coffee thrown away because it was too cold (1966-1970)*: «Yo no sabía qué hacer con todo el tiempo. No había nada en el estudio porque no tenía mucho dinero para material. Entonces me vi obligado a examinarme y a pensar qué tenía que hacer allí. Bebía mucho café, eso es lo que hacía». Este regusto existencial, recuerda Godfrey, distingue al Arte Conceptual de Nauman del de otros artistas. Su estudio se convirtió en un espacio para que él mismo llegara a ser filósofo. Sus únicos elementos eran la mente, el papel, desperdicios o trastos viejos, y su propio cuerpo”.<sup>94</sup>

Existe un claro paralelismo entre el trabajo de Nauman y el de Espaliú, no sólo en este trabajo, sino en esa visión existencialista sobre el arte conceptual que atraviesa toda la obra de Espaliú, más allá de los aspectos formales a los que se refiere Godfrey, la utilización del cuerpo, los materiales residuales o el papel como soporte para plasmar los pensamientos, refugio primero y último de Espaliú, tal y como podemos ver en sus colección de cuadernos de bocetos y la serie de dibujos en las que el artista parece querer hacer una *summa* recopilatoria de sus obsesiones.

En la misma serie de trabajos es donde debemos enmarcar las piezas *Variaciones sobre la imagen de Jean Arthur* y *el tetrabrick de leche Rania* (c.1975) (Fig. 56 y 57), ambas presentadas al público por primera vez en la exposición *Pepe Espaliú. Apuntes y bocetos*, comisariada por José María Báez en 2012 en el Centro de arte Pepe Espaliú de Córdoba.

En la primera de ellas, las *Variaciones sobre la imagen de Jean Arthur*, la propia estrategia de repetición del rostro de una actriz del celuloide clásico, nos pone en

---

<sup>94</sup> PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Akal, Madrid, 2007 p.62.

contacto con algunas de las experiencias del pop, en particular con la practicada por artistas como Andy Warhol, pero a diferencia de aquel, el trasfondo de la utilización de la imagen del rostro que va desapareciendo, va siendo sustituido por el texto *Fotografía de J. Arthur, fotografía de la fotocopia de la fotografía de J Arthur, Fotocopia de la fotocopia de la Fotografía de J Arthur*, así de manera consecutiva hasta que en la cuarta de las imágenes el rostro (la imagen) ya no aparece, mientras en la última de las imágenes aparece el texto; *fotocopia de la fotocopia de la fotocopia de la fotocopia de la fotocopia de la fotografía de J Arthur*.

Este juego lingüístico de sustituir la imagen por el texto, la cosa por la palabra que diría Foucault, nos demuestra el interés que ya demostraba Espaliú en esa época por el postestructuralismo, en el que se introduce de la mano de Masotta y sobre el que profundizará más adelante en París asistiendo a un seminario de Barthes.

Pero como ya hemos avanzado que muchas de estas experiencias volverán a repetirse al final de su carrera, así ocurrirá con esta idea de la imagen como resto y con el juego lingüístico de lo real y la copia, que volverá a aparecer en la acción *Este río es este río es este río es...*, realizada en 1992 en el marco del taller *La voluntad residual. Parábolas del desenlace* que tuvo lugar en Arteleku, y que se desarrolló en diversos lugares de San Sebastián.

En concreto esta pieza se definía como:

*Una acción sin final. Es una acción en la que la meta y el proceso son una misma cosa y que metaforiza el interrogante de “¿qué hacer?”. Es una acción en desarrollo que acaba y recomienza en cada vuelta y que nos reduce como Sísifo a una compulsión de repetición.*

*Cada miembro del grupo de artistas en ella participante, selecciona un objeto por ínfimo que sea que viene río abajo desplazándose en la superficie; fotografiarlo en ese primer tiempo; en un segundo tiempo, cada uno de los miembros y de forma sincrónica volverá a depositar en el río, en su fluir, la imagen fotográfica de ese objeto y asimismo vuelve a fotografiar esa imagen flotando en la superficie que ocupa el mismo lugar que ocupara anteriormente el objeto que la fotografía recoge. Es como esa imagen del bote*

*de “La Lechera” en cuya etiqueta aparece llevando una pastora llevando un bote...y así hasta el infinito.*

*Este proceso puede tener un tercer, cuarto, quinto, tiempo haciendo la fotografía de la fotografía, la fotografía de la fotografía, etc...y dejando siempre caer la repetición de una imagen, olvidándonos de que alguna vez fue un objeto en un necesario fluir. Gesto gratuito y obsesivo del artista mostrando la imposibilidad de mostrar y la confusión anclada en el seno de una dialéctica sin final y ahogada en un intento de establecer un vínculo imposible entre la representación y lo representado, perdido en esa noria que recoge lo que es y devuelve lo que era.<sup>95</sup>*

El mismo juego de repetición y diferencia, es utilizado en la serie sobre el *Tetrabrick de la leche Rania*, pero en este caso lo que se pone en juego es otra operación que conecta el estructuralismo con el psicoanálisis que Espaliú estaba investigando de la mano de Masotta, y vemos como en la primera imagen aparece la reconocible imagen del diseño de Leche Rania, muy famosa en la Barcelona de los años setenta, y la caja se va descomponiendo, deconstruyendo, de manera que lo que era exterior se va retorciendo hasta que sale el interior de la caja, convirtiéndose de esta manera lo que estaba dentro en fuera y viceversa.

Como vemos, aunque en ambos casos Espaliú trabaja con elementos de uso común, una estrella cinematográfica y un objeto de uso cotidiano, al igual que lo podía hacer Warhol con la imagen del rostro de Marilyn o la lata de Sopa *Campbell*, en el discurso de Espaliú, es otro el juego que se establece, a pesar de que también podemos ver esa sensación de melancolía y tristeza que algunas teóricas como Estrella de Diego han visto en la operación repetitiva de Warhol. “Su método de trabajo es un proceso sutil en virtud del cual los objetos de lo cotidiano moderno pueden descontextualizarse y volver a contextualizarse ad infinitum en el territorio de la muerte. Parece que no tienen una significación estable sino que ésta va cambiando en esos juegos. Igual que en las naturalezas muertas del XVII holandés es inútil hablar de significados literales, ni

---

<sup>95</sup> ESPALIÚ, Pepe. *La voluntad residual. Parábolas del desenlace*. Arteleku, Donostia, 1992. Folleto informativo sobre la acción “Este río es este río es...” del taller *La voluntad residual. Parábolas del desenlace*. Arteleku, San Sebastián, 1992.



siquiera prefijados, para cada uno de los símbolos, dado que se resignificaban dependiendo del espacio y las asociaciones”.<sup>96</sup>

De la misma manera que Estrella de Diego presenta la obra de Warhol como una inmensa vanitas obsesionada por el tiempo y la muerte, estas dos cuestiones, perseguirán a Espaliú desde estos años hasta el final de sus días, desde la temprana desaparición de su madre hasta la compañía de una muerte cercana que aparecerá en 1989 cuando es diagnosticado como enfermo de Sida.

---

<sup>96</sup> DE DIEGO, Estrella. *Tristísimo Warhol*. Siruela, Madrid, 1999. Pág. 165.



Fig. 56 y 57. S/T. Última Cena

c.1975

Gelatina de plata sobre papel.

13 fotografías de 18x24 cm cada una.

Colección Vimcorsa. Centro de Arte Pepe Espaliù. Córdoba.

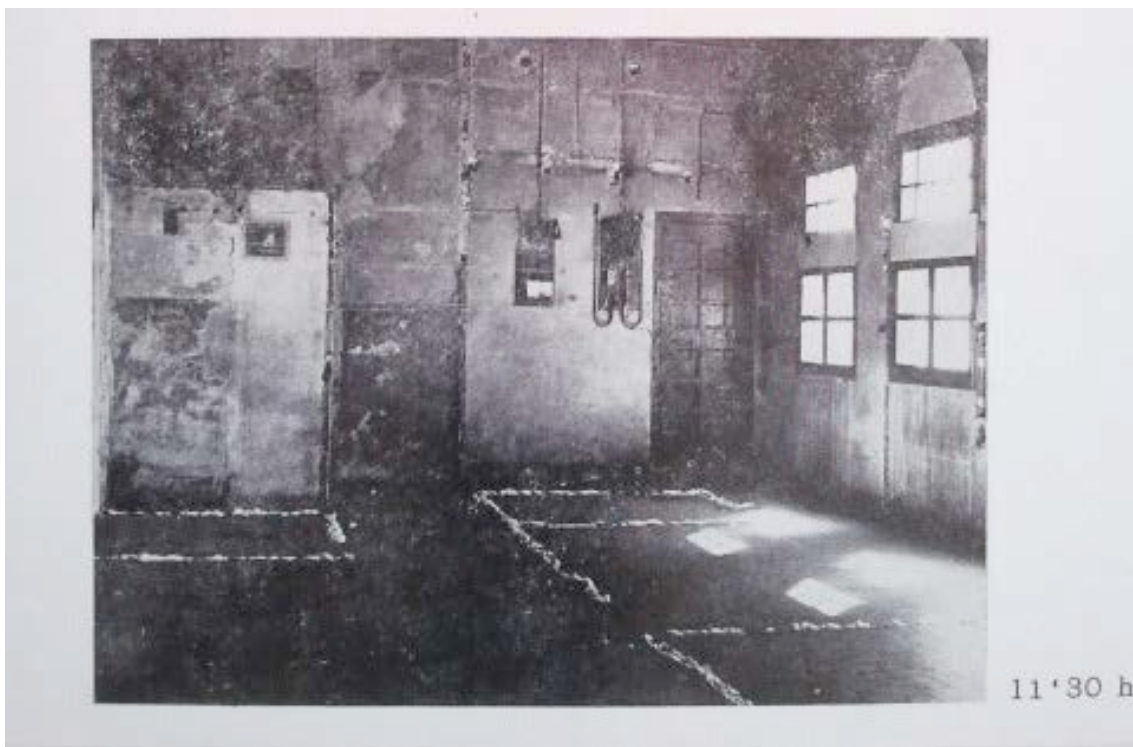
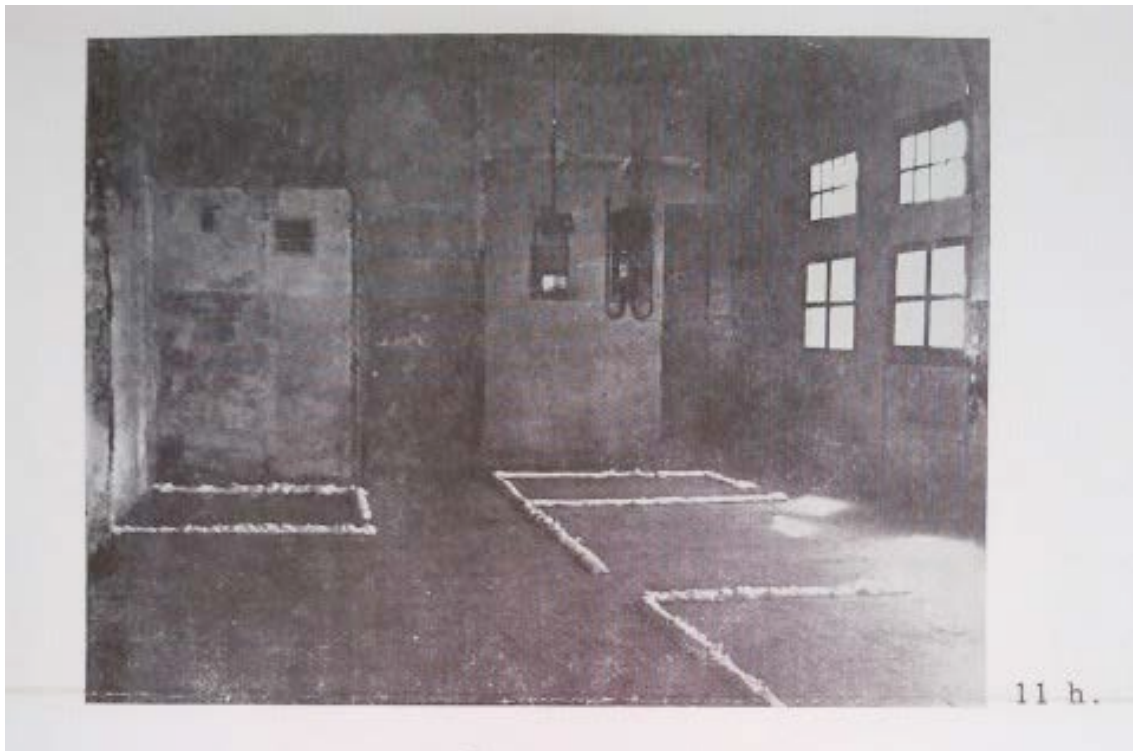


Fig. 58 y 59. Detalle del cartel anunciador de la muestra *Pepe Espaliú. Trabajos realizados entre noviembre de 1975 y Marzo de 1976.*

Sala municipal de exposiciones, Hospitalet de Llobregat.

Colección Vimcorsa/ Centro de Arte Pepe Espaliú. Córdoba.



---

# pepe espaliu

— Trabajos realizados entre Noviembre de 1975 y Marzo de 1976

**“agrupació d’amics de la música”**  
**sala municipal de exposicions**  
**baró de maldà, 15**  
**hospitalet de llobregat**

— días: del **7** al **11** y del **19** al **30** de Abril de 1976 - Inauguración, día 7  
— horas: de 19 a 21 h. laborables. Domingos de 11 a 14 h.  
— Con motivo de la presentación de estos trabajos, se llevará a cabo, el Domingo 25 de Abril, a las 12 h. un “performance” original de Montserrat Cosido.

Fig. 60 y 61. Detalle del cartel anunciador de la muestra *Pepe Espaliú. Trabajos realizados entre noviembre de 1975 y Marzo de 1976.*

Sala municipal de exposiciones, Hospitalet de Llobregat.

Colección Vimcorsa/ Centro de Arte Pepe Espaliú. Córdoba.



### 13. CONCLUSIONES.

“A veces tengo la sensación de concebir una serie como quien concibe un relato, pero la gran diferencia que existe con respecto a los escritores es que en mi caso parece emerger del resultado siempre la misma fábula”.<sup>97</sup> Ciertamente después de realizar este estudio sobre la obra realizada por Pepe Espaliú entre 1971 y 1976 en Barcelona, podemos afirmar que muchos de los intereses, imágenes y modos de hacer que aparecen en las obras de estos años se repetirán a lo largo de su carrera, debido a la impronta que estos años de aprendizaje y descubrimiento dejaron en su trayectoria posterior.

De esta manera, tal y como hemos ido explicando a partir de los diferentes trabajos realizados por Espaliú en esta fecha, hay una serie de elementos recurrentes, estrategias de producción y maneras de afrontar el hecho artístico que nos llevan a unir el principio y fin de su carrera, su momento de formación y su clímax final, mientras entre uno y otro punto, suelen ir apareciendo también los mismos rasgos. Pero de esa otra parte, la que dista entre 1976 y 1993, nos ocuparemos en un estudio posterior, del que esta investigación es sólo el inicio, razón por la cual las conclusiones del mismo son parciales a la hora de abordar la producción artística de Espaliú en su totalidad.

La primera de las conclusiones a las que hemos llegado en este estudio es que Espaliú, al igual que otros artistas del contexto del arte conceptual, utiliza el cuerpo como elemento protagonista para sus acciones y performances, tal y como podemos ver en proyectos como *La última cena*, que pueden tener su reflejo al final de su carrera, en la utilización del cuerpo que hará en acciones como *Carrying* o *El Nido*.

En segundo lugar, la utilización del arte como herramienta de acción micropolítica que aparece en el último Espaliú, el que vincula su trabajo artístico a la lucha en y desde la enfermedad del SIDA, y que queda ejemplificado de manera paradigmática en la acción *Carrying*, ya aparece también en algunos de estos primeros trabajos, interesándose por la vinculación del arte con el contexto social, tal y como aparecerá en sus trabajos con los artistas del Distrito V, y en las intervenciones que realizará en el barrio del Raval, donde las piezas de *phorexpan* que colocaba en las

---

<sup>97</sup> ALIAGA, J.V y GARCÍA CORTÉS, J.M . J. *La creación artística como cuestionamiento*. Instituto Valenciano de la Juventud, Valencia, 1990. p.68.

ventanas, buscaban el contacto con el público, el paseante, para llamar la atención sobre el deterioro de la zona que habitaban e interrogar sobre la manera en que la producción artística podía incidir sobre ella. De esta manera también podemos conectar la nueva visión que sobre la política se empieza a fraguar por estos años, donde más allá de una política de estructura partidista, comienzan a aflorar nuevas sensibilidades políticas, que quedan ejemplificadas en su participación en *Les main sales*, y su interrogación sobre la ambigua relación entre principios políticos o ideas y acción o lucha, que aparece en la obra de Sartre y es llevada a la calle en la acción dirigida por Montse Cosidó.

Vinculada a esta idea del arte como herramienta de transformación social, escultura social que lo llamará Beuys, en tercer lugar, tenemos que destacar la utilización que Espaliú hace del espacio público. Si en estas primeras acciones, el espacio de trabajo y taller se intenta sacar a la calle para ponerlo en contacto con los viandantes podemos encontrar cierto paralelismo con la manera en que Espaliú saca a la calle la enfermedad del SIDA, su enfermedad interior y exterior, para interrogar a los viandantes que asistieron a las acciones del *Carrying* en San Sebastián y Madrid.

En cuarto lugar, la concepción del arte como un concepto que el artista escoge, investiga y desarrolla, que parte de su valoración de Duchamp, es algo que aparece en estos primeros trabajos, con la elección de elementos de uso común (*Leche Rania*, *Última cena*, *Jean Arthur*, materiales industriales) que el trabajo artístico convierte en otra cosa y transmuta su valor de uso en valor simbólico, y que aparecerá en otros trabajos a lo largo de su trayectoria, pero que sobre todo queda patente en el valor que Espaliú da al arte como idea, y no como destreza o artesanía, de ahí que al igual que otros artistas de su generación, deje la producción de sus piezas en manos de herreros y artesanos que controlen mejor la disciplina hasta conseguir el resultado propuesto por el artista.

En quinto lugar, el peso e interés que el psicoanálisis y el postestructuralismo tendrán en este momento, le acompañarán a lo largo de su vida, diferenciándose de otros compañeros de generación, la de los pintores de la década de los ochenta, para los que la pintura podía ser un juego formal, y no mental, aunque siempre han existido excepciones, y el caso de Espaliú es uno de ellos, que supo llegar este análisis de la imagen y el lenguaje a sus obras pictóricas, escultóricas y finalmente a sus acciones y

escritos. En todo ello tendrá un peso importante la revelación que Masotta le hará del psicoanálisis de Jacques Lacan y los textos de Sigmund Freud, y la posterior enseñanza en la Universidad *Paris VIII* de *Vincennes* donde descubrirá *el placer del texto* según *Roland Barthes* y el pensamiento de otros compañeros de la corriente postestructuralista como Jacques Derrida, Claude Levi-Strauss, Michel Foucault o Gilles Deleuze y Félix Guattari.<sup>98</sup>

Finalmente, otro de los elementos que aparecen en este estudio de los primeros trabajos de Espaliú y su vinculación con los últimos, es la idea de religión que subyace en muchos de sus trabajos, una cuestión que no se ha querido abordar hasta el momento, pero que queda reflejada no sólo en la utilización de un repertorio de imágenes asociadas al hecho religioso (*La Última Cena*), sino en la intervención en espacios de culto (*Convento de San Agustí Nou*), que tendrá su reflejo posterior en la denominación de algunos de sus trabajos como *Santos*, la aparición de *Maternidades* en cuyo perfil aparece el eco de imágenes virginales o figuras de *Piedad*, así como en sus últimas intervenciones en iglesias como es el caso de la acción *Peter* en Londres o la recurrencia a nombres de ecos religiosos como *Lavatorio (Lavapiés)*, una de los proyectos que llegó a dejar inconcluso para el Patio Morisco del Alcázar de los Reyes Cristianos en Córdoba y que obviamente tiene connotaciones con algunos pasajes bíblicos.

Estas conclusiones parciales que continuarán en un estudio razonado sobre toda su obra a la vista de estas nuevas aportaciones, nos llevan a concluir que era necesaria la puesta en valor y conocimiento sobre las obras de estos años de formación, hasta el momento escasamente valorados, para poder entender la trayectoria circular de Espaliú, uniéndose principio y fin, en un proyecto que sigue vivo y latente y al que este estudio aporta nuevas consideraciones.

---

<sup>98</sup> Los pensadores de esta corriente tienen una importante presencia en su biblioteca personal conocida como Biblioteca Espaliú, que actualmente se encuentra en el Centro de arte Pepe Espaliú en Córdoba tras permanecer por deseo expreso del artista durante veinte años en *Arteleku* (San Sebastián).



## 14. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Portada del catálogo de la exposición *Aula Oberta*. Colección particular. p.31.
2. Segunda página de la publicación *Aula Oberta* en la que podemos ver la fecha y lugar de celebración de la exposición. Colección particular. p.32.
3. Tercera página de catálogo *Aula Oberta* donde aparece el nombre de Espaliú, seguido del lugar de procedencia, Córdoba, y su año de nacimiento 1955. Colección particular. p.33.
4. Texto de Victoria Combalía en el catálogo de la exposición de *Aula Oberta*.p.34.
5. Imágenes del interior de *Aula Oberta* que aparecen en el catálogo.p.34.
6. Imagen del cartel que envuelve el ejemplar del libro *Reflejos condicionados de inhibiciones* de Iván Paulov (1973) en la Biblioteca Espaliú. Centro de arte Pepe Espaliú. Córdoba. p.35.
7. Imagen del cartel que envuelve el ejemplar del libro *Reflejos condicionados de inhibiciones* de Iván Paulov (1973) en la Biblioteca Espaliú. Centro de arte Pepe Espaliú. Córdoba. p.35.
8. Cartel anunciador de la exposición *10 Visions sobre la pintura industrial* . Colección particular Lluís Pifarré. p.43.
9. Documento escaneado del texto manifiesto que se envió a los invitados a la exposición *10 Visions sobre la pintura industrial* . Colección particular.p.44.
10. Texto en catalán. *10 Visions sobre la pintura industrial*. Colección particular. p.45.
11. Texto en castellano. *10 Visions sobre la pintura industrial*. Colección particular. p.46.
12. *10 Visions sobre la pintura industrial* . Documento escaneado en el que aparece en la primera columna, en el tercer lugar el nombre de José G.Espaliú, seguido del nombre de la dirección del taller (Aurora, 12). Colección particular. p.47.
13. Imágenes de la preparación de la acción *Les mains sales*. en el taller de la Calle Aurora 12. Colección particular. p.52.
14. Imágenes de la preparación de la acción *Les mains sales*. en el taller de la Calle Aurora, 12. Colección particular.p.52.
15. Imágenes de desarrollo de la acción *Les mains sales* en las Ramblas. Podemos reconocer a Pepe Espaliú todo vestido de negro con jersey de cuello alto, el primero por la derecha en la primera. p.53.

16. Imágenes de desarrollo de la acción *Les mains sales* en las Ramblas. Podemos reconocer a Pepe Espaliú todo vestido de negro con jersey de cuello alto, de espaldas. p.53.
17. Imagen de la acción *Les mains sales*. En la imagen podemos ver a Espaliú portando el cesto de claveles. p.54.
18. Imagen de la acción *Les mains sales*. Montse Cosidó aparece en el centro. p.54.
19. Imágenes de la acción. *Les mains sales*. Pepe Espaliú entregando un clavel a uno de los viandantes. p.55.
20. Imágenes de la acción. *Les mains sales*. Imagen del grupo esperando a comenzar la acción. p.55.
21. Imagen de la acción *Les mains sales* donde podemos identificar a Pepe Espaliú como uno de los participantes. Colección particular. p.56.
22. Imagen de la acción *Les mains sales* donde podemos identificar a Pepe Espaliú como uno de los participantes (detalle). Colección particular. p.56.
- 23-24. Página de inicio y detalle del tomo I de las *Obras completas* de Sigmund Freud. Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, donde aparece una anotación de Espaliú, fechando su comienzo de lectura en Enero de 1974 y en la ciudad de Barcelona. Biblioteca Espaliú. Centro de arte Pepe Espaliú. Córdoba. p. 66.
- 25-26. Página de inicio y detalle del tomo II de las *Obras completas* de Sigmund Freud. Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, donde aparece una anotación de Espaliú, fechando su comienzo de lectura en Febrero de 1975 y en la ciudad de Barcelona. Biblioteca Espaliú. Centro de arte Pepe Espaliú. Córdoba.p.67.
27. S/T. (PE-0001-F). Fotografía b/n intervenida con hilo. 30x 40 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.75.
28. S/T. (PE-0002-F). Fotografía b/n. 39x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo.p.76.
29. S/T. (PE-0003-F). Fotografía b/n. 39x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo.p.76.
30. S/T. (PE-0004-F). Fotografía b/n. 40.5 x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo.p.77.
31. S/T. (PE-0005-F). Fotografía b/n. 39x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.77.
32. S/T. (PE-0006-F). Fotografía b/n. 39x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.78.
33. S/T. (PE-0007-F). Fotografía b/n. 39x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.78.
34. S/T. (PE-0008-F). Fotografía b/n. 39x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.79.
35. S/T. (PE-0009-F). Fotografía b/n. 39x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.79.
36. S/T. (PE-0010-F). Fotografía b/n. 40.5 x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.80.

37. S/T. (PE-0024-F). Fotografía en b/n y rotulador. 39x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.80.
38. S/T. (PE-0029-F). Collage (fotografía y fotocopia sobre cartón). 39x60 cm.. Colección Galería Pepe Cobo. p.81.
39. S/T. (PE-0030-F). Collage (fotografía y rotulador sobre cartón). 39x60 cm.. Colección Galería Pepe Cobo. p.81.
40. S/T. (PE-0012-F). Fotografía b/n. 30x 40.5cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.82.
41. S/T. (PE-0016-F). Fotografía b/n. 30x 40.5cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.82.
42. S/T. (PE-0011-F). Fotografía b/n. 40.5 x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.83.
43. S/T. (PE-0013-F). Fotografía b/n. 40.5 x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.83.
44. S/T. (PE-0014-F). Fotografía b/n. 40.5 x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.84.
45. S/T. (PE-0019-F). Fotografía b/n. 40.5 x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.84.
46. S/T. (PE-0022-F). Fotografía b/n. 40.5 x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.85.
47. S/T. (PE-0028-F). Fotografía b/n. 40.5 x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.85.
48. S/T. (PE-0021-F). Fotografía b/n. 40.5 x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.86.
49. S/T. (PE-0018-F). Fotografía b/n. 40.5 x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.86.
50. Visión actual del Paisaje Joaquín Martorell donde fueron realizadas las intervenciones. p.87.
51. Visión actual del Paisaje Joaquín Martorell donde fueron realizadas las intervenciones. p.87.
52. S/T. (PE-0023-F). Fotografía b/n. 40.5 x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo.p.88.
53. Vista actual de la escalera en C/ Aurora, 12. Barcelona. p.88.
54. S/T. (PE-0020-F). Fotografía b/n. 40.5 x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo.p.89.
55. S/T. (PE-0015-F). Fotografía b/n. 40.5 x30 cm. Colección Galería Pepe Cobo. p.89.
56. S/T. Última Cena (Detalle). c.1975. Gelatina de plata sobre papel. 13 fotografías de 18x24 cm cada una. Colección Vimcorsa. Centro de Arte Pepe Espaliù. Córdoba. p.98.
57. S/T. Última Cena. c.1975. Gelatina de plata sobre papel. 13 fotografías de 18x24 cm cada una. Colección Vimcorsa. Centro de Arte Pepe Espaliù. Córdoba. p.98.
- 58-59. Detalle del cartel anunciador de la muestra *Pepe Espaliù. Trabajos realizados entre noviembre de 1975 y Marzo de 1976*. Sala municipal de exposiciones, Hospitalet de Llobregat. Colección Vimcorsa/ Centro de Arte Pepe Espaliù. Córdoba. p.99.
- 60-61. Detalle del cartel anunciador de la muestra *Pepe Espaliù. Trabajos realizados entre noviembre de 1975 y Marzo de 1976*. Sala municipal de exposiciones, Hospitalet de Llobregat. Colección Vimcorsa/ Centro de Arte Pepe Espaliù. Córdoba.p.100.

62 y 63. Variaciones sobre el rostro de Jean Arthur y el tetrabrick de la leche Rania  
Gelatina de plata sobre papel. 2 piezas (18,2 x 24 cm). Colección Vimcorsa/ Centro de  
Arte Pepe Espaliú Córdoba. p. 101

## 15. ANEXO DOCUMENTAL

### 1. ENTREVISTA CON MONTSERRAT COSIDÓ.

29 de Abril de 2013. Café Zurich. Plaza *Catalunya*. Barcelona

#### 1.  Cu ndo conoces a Pepe Espaliú?

A Pepe Espaliú lo conozco en el *Aula Oberta*, una escuela paralela a la Masanna que dirigió Gerard Sala y en la que coincidí con él hacia 1975. En ese momento se inicia mi amistad con él. Como muestra de esta exposición, aquí te muestro un catálogo que hicimos de la exposición de los trabajos de ese año.

#### 2.  En qué consistía el Aula Oberta?.

Era un espacio paralelo a la Massana al que acudíamos algunos de los artistas que estábamos matriculados en ella, y otros no, como creo que era el caso de Pepe Espaliú, pues él estudiaba Filosofía e Historia, pero no s  de que manera llegó al *Aula Oberta*, pero si es verdad que desde un primer momento destacó por su visión del arte y por su forma de actuar como artista.

En el

experiment bamos con los materiales y con nuevos lenguajes que nos iba proponiendo Gerard Sala y de vez en cuando recibíamos visitas de artistas conocidos como Muixart o Casamada.

#### 3.  Cu les eran las obras que aparecen en el catálogo que puedas identificar, pertenecían a Pepe Espaliú?.

En el catálogo es bastante difícil identificar nada, y yo tampoco guardo ningún documento gráfico de esta experiencia, aunque sí de otras que te mostrar  más adelante (*10 Visions de pintura industrial* y *Les mains sales*), aunque si recuerdo que en esa etapa, mientras el resto trabajamos con maderas, plásticos y otros materiales cercanos a la poética del maestro Sala, Espaliú trabajaba con un material que era el phorexpan, una

espuma que retorció, quemaba y deformaba, hasta conseguir lo que perseguía. El material le importaba bien poco pues buscaba ya en ese momento el concepto a través de las formas.

Recuerdo que una de las piezas era como un gran tapiz de color negro, en el que se adivinaban las formas de un sexo masculino, y otras piezas más geométricas, como un gran dado de color negro realizado en phorexpan, aunque no conservo ninguna imagen de todo esto que te cuento, no siquiera de mis pinturas de ese momento.

4. Me has hablado de otras piezas y proyectos de los que sí tienes imágenes, ¿podemos verlos?.

Por supuesto, el primero de ellos, de manera cronológica era una exposición que hicimos algunos alumnos de la *Oberta*, que nos autodenominamos como *Artistas del Distrito V*, pues todos teníamos nuestros talleres en esa zona. Yo compartía taller con Pepe Espaliú en la Calle de la Aurora número 12, y ahí se hicieron muchos de los trabajos de esta época.

Con este grupo de artistas hicimos una exposición en la Galería La Isla, de la que te traigo el texto que mandamos, donde aparece una foto de cada uno de los que formábamos parte de este grupo.

A instancias de Alexandre Grimal, uno de los artistas de mayor edad del grupo, nos pusimos a trabajar sobre la idea de la pintura industrial y recuerdo que Espaliú planteó un gran marco de phorexpan negro, con formas barrocas, en alusión a la importancia que generalmente se daba en este tipo de pintura al marco, más que al propio lenguaje pictórico que solían ser paisajes, bodegones o cualquier pintura naturalista.

Esta experiencia fue el principio y fin del colectivo de Artistas del Distrito V, pues pronto surgieron desavenencias entre algunos miembros del colectivo, pero yo mantuve la relación y amistad con Pepe, como se puede ver en los otros proyectos de los que te hablo (...)

5. Sigamos entonces, ¿otros proyectos con Pepe Espaliú?.

Si, en particular él participó en una acción que yo ideé, que se llamaba *Les mains sales*, en referencia al texto de Sartre que tanto nos interesaba en ese momento, y que llevé a cabo en las Ramblas el 25 de Abril de 1975.

Vestidos de negro, junto a varios amigos entre los que estaba Germán Pedra, repartimos claveles rojos pintados de negro por la Rambla y Plaza Real, en una clara alusión a la revolución portuguesa, y a todo aquello que estaba cambiando.

Para evitar que el rojo y el negro, colores anarquistas, marcaran el tono de la acción, cuando la gente preguntaba decíamos que era una propuesta “por la infraestructura del país”. Aunque en principio iba a realizarse sólo por la mañana, la acción se desplazó por la tarde a la Plaza Real.

Aquí te muestro algunas de las imágenes que conservo de esta acción.

## 6. Arte y política, espacio público y Las Ramblas....

Sí, piensa que en esa época Franco estaba ya a punto de morir y sentíamos que algo iba a cambiar. Son los años de un mayor peso del anarquismo en Cataluña, había manifestaciones a diario, y esto se mezclaba con el espíritu festivo en las Ramblas.

Me acuerdo de Ocaña y Nazario paseando travestidos, como aparecen en la película de Ventura Pons. A Ocaña lo vimos muchas veces, en su casa y en varias exposiciones. Era un momento de euforia, de confusión, pero de alegría. Y claro, nosotros éramos jóvenes y queríamos cambiarlo todo. Cuando muere Franco, nos dimos cuenta de que había mucho más que hacer.

## 7. ¿Recuerdas algún otro proyecto de Pepe Espaliú en esta época?.

Sí, después participó en una exposición en Hospitalet del Llobregat, donde yo también lo hice.

(Le comento que conozco esa exposición por un cartel que se conserva en el Archivo de Espaliú en Córdoba y continuamos la conversación).

De esa exposición recuerdo una pieza que era como una Santa Cena ( se refiere a Última cena, colección de VIMCORSÁ y que se encuentra en el Centro de arte Pepe Espaliú), que realizó justo en el taller que compartíamos en la Calle Aurora.

(Volviendo al cartel, le comento que aparece anunciada una performance suya en la exposición, y me comenta que no recuerda que se hiciese. Posiblemente estuviese programada y no se hizo por alguna cuestión, pero no supo decirme cual).

8. De esas fechas también aparecen datadas unas fotografías que son *Variaciones sobre el rostro de Jean Arthur y la Caja de Leche Rania* (Colección Vimcorsa. Centro de Arte Pepe Espaliú. Córdoba), ¿las conoces?.

Sí, de la Caja de leche Rania me acuerdo, porque en ese momento fue muy importante a nivel catalán y español. Salía mucho en prensa la problemática de la empresa.

Viendo la imagen, veo como en ella está ese juego del dentro-fuera, sacar lo de dentro que en esa época era una obsesión para su trabajo. Creo que eso tenía ya que ver con su relación con el psicoanálisis y con el estructuralismo y postestructuralismo que ya empezábamos a leer en esa época, o al menos a intentarlo.

Esa misma idea de sacar lo de dentro, también la planteó en unas maletas viejas de las que salían barras de espuma retorcidas, como si fueran tripas, que Espaliú relacionaba con las tripas de los emigrantes, porque él se consideraba uno más.

9. En relación a esos trabajos con phorexpan y espuma, te muestro algunos más de la colección de Pepe Cobo, para ver si tienes referencia.

Por supuesto, esto se hizo cerca del taller de la Aurora por la mañana, se colocaron estas piezas para ver la reacción del público. Entonces buscábamos mucho eso. Ver la reacción del público, la sorpresa, que se interesaran por lo que hacíamos para que las cosas fueran cambiando. Recuerdo esa acción, incluso viendo las fotos me reconozco yo en una de ellas junto a mi pareja en ese momento.



10. Eres quizás la persona más cercana a Espaliú de este grupo de artistas por lo que deduzco, ¿Cómo era él?¿qué otros recuerdos tienes?¿Hasta cuando se mantiene vuestra relación?.

Pepe era una persona maravillosa. Yo me acuerdo de él a cada instante. En esa época era muy inquieto, estaba al tanto de todo, de las expos, de las charlas en la EINA, en el Instituto Alemán. Juntos íbamos de exposiciones, recuerdo algunas en Vinçon, y salíamos por las Ramblas y a las casas de algunos amigos. Por mi pareja no pude vivir todo lo que él si pudo, pues una chica en ese momento, y con un novio bastante tradicional aunque políticamente implicado en la izquierda, no podía asistir a según que cosas. Nos quedaba mucho por recorrer a las mujeres aún.

Cuando hoy miro atrás, sigo viendo su porte de chico guapo, elegante y extremadamente culto, mucho más que cualquiera de nuestro grupo. Hablaba de Historia, Arte, Filosofía, Psicología, Teatro, Cine. Estaba al tanto de todo.

Nuestra relación se mantuvo después. Recuerdo que íbamos a ir a París, y juntos fuimos a Venecia, a una Bienal (...) Lo pasé muy mal cuando me enteré de su enfermedad y posteriormente de su muerte. No pude ir a ninguno de los *Carryings*, y todavía sigo pensando en él, y en la importancia que hoy sigue teniendo su obra. Me alegro de que se realice un trabajo como éste.

\*De este encuentro con Montserrat Cosidó se aportan en este estudio los documentos gráficos del catálogo del *Aula Oberta* y del texto de la exposición 10 Visions de la pintura industrial, así las imágenes de la acción *Les mains sales*, que Montserrat Cosidó ha cedido para su reproducción en este trabajo. De la misma manera me entrega una copia de la invitación de la exposición que realizó ella en Hospitalet, antes de que expusiera Espaliú.

## 2) ENTREVISTA CON GERAD SALA.

13 de Mayo 2013. Entrevista telefónica.

1. ¿Reconoce usted a Pepe Espaliú como alumno suyo?

Bueno, recuerdo que era uno de los artistas que trabajó conmigo el *Aula Oberta*, pero creo recordar que llegó allí de manera independiente y extraordinaria, pues no estaba matriculado en la Massana que yo recuerde.

(Le he enviado una imagen del catálogo del *Aula Oberta*)

En ese catálogo ves que aparece su nombre y recuerdo que era un chico inteligente, con una gran apertura de ideas y carácter vanguardista.

2. ¿En qué consistía el *Aula Oberta*?

Era un espacio que teníamos cerca de la Massana que yo abrí hacia 1974-75 y que mantuve hasta 1976. Se trataba de un taller abierto para que los artistas pudieran experimentar con otros materiales y lenguajes. Mientras la enseñanza de la Massana era más tradicional, de procedimientos y técnicas, allí se les dejaba total libertad a la hora de crear. Experimentación, de eso es de lo que siempre hablábamos.

De vez en cuando, yo invitaba a otros artistas a que nos visitaran para mantener una charla con ellos, como Rafols (Casamada) o Muixart.

3. De las obras que Espaliú realizó en *Aula Oberta*, ¿Cuáles recuerdas?

Recuerdo que trabajaba con espumas, *phorexpan*, un material industrial nuevo que ataba, deformaba, pintaba de negro y quemaba, consiguiendo formas muy interesantes. Era uno de esos artistas que sabías que iba a llegar lejos.

4. ¿Cómo era Espaliú en esa época?¿qué recuerdos personales tienes de él?.

Bueno, en el Aula era un chico retraído, pero a la vez comunicativo con sus compañeros. Por algunas conversaciones que pudimos tener, se intuía un chico con mucho interés cultural y conocimiento de otras disciplinas que no eran las artísticas. Tengo un grato recuerdo de él, pero después de la *Oberta* y de mi traslado en 1979 a la Escuela de Bellas Artes perdí un contacto directo, aunque seguí su trayectoria. Desde ese momento destacó por su lucidez y por plantear propuestas innovadoras.

### 3. ENTREVISTA CON ALEXANDRE GRIMAL Y LLUIS PIFARRÉ

20 de Agosto de 2014. Patio de la Escuela Massana. Barcelona.

Se mantiene una entrevista doble con Alexandre Grimal (AG) y Lluís Pifarré (LP).

1. ¿Cuándo conocéis a Pepe Espaliú?

(AG) A Pepe Espaliú lo conocemos en 1975 cuando él llega a El Raval y se encuentra con una serie de artistas que teníamos nuestros talleres allí. Yo venía de una etapa ya importante dentro del mundo del arte como era Estampa Popular Catalana desde mediados de los años 60. Ellos eran más jóvenes y todos se relacionaron con el *Aula Oberta* de Gerard Sala.

2. De la unión de ese grupo surge la exposición *10 Visions de la pintura industrial*, ¿no?

(AG). Efectivamente. A instancias mías nos reunimos y creamos un colectivo, los *artistas del Distrito V*, pues todos teníamos nuestros talleres en esa zona y identificaba una especial vinculación con el lugar.

En una reunión planteamos la realización de este proyecto colectivo o común, pues cada uno trabajaba por su parte, pero sobre unas líneas programáticas que habíamos consensuado (las que aparecen en el texto de la exposición que facilita Cosidó).

En este caso fue la pintura industrial pues en la zona había muchas tiendas y talleres de este tipo de pintura, manufacturada y en serie. Con el proyecto intentábamos poner el acento en la falta de cultura de la gente y el alejamiento hacia ese otro tipo de lenguajes artísticos que ya nos interesaban a nosotros.

3. ¿Te refieres al arte conceptual?

(AG). Bueno, de eso nos enteramos mucho después, pues piensa que a pesar de que esto era Barcelona, y estábamos más cerca de Europa, la información llegaba con cuentagotas. En ese momento de conceptual nada, estábamos con la experimentación del informalismo y esas cuestiones.

#### 4. Hablemos un poco más del proyecto *10 Visions de la pintura industrial*.

(AG). La exposición se hizo en una galería que se llamaba La Isla y estaba en la calle Joaquín Costa (23), los que participamos son los que ves en el texto que te ha facilitado Montse Cosidó (Montse Cabo, Sergio Marcos, Carmina Pau, Montse Cosidó, Joan Felis, Lluís Pifarré, Juan Goicoechea, Javier Puértolas, Espaliú y el propio Grimal). Todos se conocían de la *Oberta*, y habían hecho una exposición en la Capella de sus trabajos.

En ella cada uno exponía su trabajo y junto a él buscábamos enganchar al público con una serie de recortables donde podían poner su cara y hacerse una foto a la manera de una atracción festiva o callejera y también buscábamos su cooperación, para que dejaran sus comentarios en unas hojas que dejamos en la exposición. De eso no se conserva casi nada, algunas fotos de los recortables y el cartel de la expo que tiene Pifarré.

(LP). Éste es el cartel de la exposición. (AG) Lo hicimos en una imprenta del barrio, la Gutenberg que creo estaba en la calle Lancaster, y como ves estaba hecho con tipos grandes como un cartel de corrida de toros, intentando buscar la conexión con el público.

(LP) Yo que me dedico a las artes gráficas, soy el que conserva este cartel, y también recuerdo que el texto de la exposición se hizo en un formato especial, más cuadrado que el A4 y en las fotos se buscó saturarlas hasta conseguir que pareciésemos presos políticos o delincuentes, como a todas horas aparecían en la prensa de la época.

#### 5. ¿Recordáis cual era el trabajo de Espaliú en esta exposición?

(AG) Recuerdo un marco grande, en un material que era como espuma negra, phorexpan creo, que luego usó en otras acciones en la calle a las que yo pude asistir.

6. ¿Te refieres a este tipo de obras?. (Le enseñó las piezas de la colección de Pepe Cobo en la que aparecen una serie de formas de phorexpan saliendo de unas ventanas).

Exactamente. Esa fue una acción que realizó a las 7 de la mañana en la calle Cadena<sup>99</sup> y se buscaba la reacción del público nuevamente. (Cuando le digo a Grimal que la zona me parece que fue el Paisaje Bernardí Martorell, afirma que es cierto, pero que cree que esa acción se repitió en la calle Cadena, y que incluso se hizo un video de super 8mm<sup>100</sup>).

7. ¿Hasta cuando mantenéis la relación con Espaliú?

Pues después de clausurar la exposición de *10 visions de la pintura industrial* nos vimos alguna vez más, pero ya no mantuvimos más contacto. Del grupo, sólo Montse Cosidó mantuvo la amistad con él, al igual que el resto lo hicimos con otros.

\*Como documento gráfico de este encuentro, recogemos en este trabajo, una imagen del cartel de la exposición *10 visions de la pintura industrial*, colección de Lluís Pifarré.

---

<sup>99</sup> En este dato se confunde Grimal, pues la comparación con el territorio actual hace localizar dicha acción en el Pasaje Bernardí Martorell, también en la zona del Distrito V y cerca del taller de Espaliú.

<sup>100</sup> De dicho video no queda constancia ninguna. Y las imágenes son las de Alberto Lladó que están recogidas en este trabajo gracias a la cesión para su reproducción por parte de Pepe Cobo.

#### 4. ENTREVISTA CON JAVIER PUÉRTOLAS.

23 de Agosto de 2013. Estudio de Javier Puértolas. Barcelona.

1. ¿Cuándo conoces a Espaliú?

Lo conozco hacia 1974-75, en el *Aula Oberta*.

2. ¿Qué era el *Aula Oberta*?

Era un espacio que había cerca de la Massana donde estudiábamos algunos, que había cogido Gerard Sala, que era profesor nuestro, y donde no había ni horarios ni casi normas, salvo experimentar. El local creo que estaba en *Junta de Comercio*, y en esta primera generación de la Oberta me acuerdo de Pifa, Goicoechea, etc. (Le enseñé el catálogo y confirma todos los nombres).

Allí experimentábamos con materiales de deshecho (plásticos, maderas, hierros) que estaban en la obra del maestro Gerard Sala por esa época.

De todos nosotros recuerdo que Espaliú fue el único que no utilizó un material que usara Gerard Sala en su pintura, sino que cogió restos de phorexpan y construyó formas geométricas, que quemaba y deformaba. Le tenía poco respeto al material, le importaba muy poco la técnica. Su historia iba más allá, hacia lo que quería transmitir, la idea, el concepto. Ahora que llevo muchos años dando clases en la Escuela (Actualmente esta jubilado), me acuerdo mucho de eso, pues los artistas tienen que saber proyectar, y Espaliú en esa época ya sabía de qué iba esto.

3. ¿Cómo recuerdas al Espaliú de esa época?

Bueno, era un chico con una cultura impresionante. Sabía de cosas a las que nosotros no accedíamos en ese momento, de filosofía, de historia, arte..etc. Era un chico con clase y se notaba que en ese momento ya estaba viendo claro a qué se quería dedicar.

A diferencia de otros de nosotros en los que pervivía la idea del artista romántico en su taller, Espaliú ya sabía que para ser artista había que ir a exposiciones, visitar galerías y talleres, ir a conferencias, y montarte una estructura de visibilización de quién eres y qué haces. Sabía a que puertas había que tocar, con quien relacionarte y de qué podías hablar. Era de un chico muy culto e inteligente.

4. Me has hablado de las obras de phorexpan y te muestro otros trabajos que realizó con este material. ¿Las conoces?.

No, no las conocía, aunque sí sé que después de la exposición de la Galería La Isla, expuso en Hospitalet en una sala en la que yo también expuse.

(Javier me muestra algunas fotos de su exposición en Hospitalet, y me entrega una de las invitaciones de su exposición de *Dibuixos* fechadas en 1976, después de la exposición de Espaliú. La temporada cronológica de la sala fue Montserrat Cosidó-Pepe Espaliú-Javier Puértolas).

5. Hemos hablado del Aula Oberta, pero tú también participas en el proyecto *10 visions de la pintura industrial*. ¿Cómo fue esa experiencia?.

Pues en ella nos juntamos algunos de los que estábamos en la *Oberta*, a instancias de Alexandre Grimal, y creamos el grupo de Artistas del Distrito V. Fue una experiencia de juventud, interesante pero fallida.

El grupo se disolvió casi en la misma exposición. No había trabajo colectivo, aunque así lo pusiera en el texto de la exposición (Me muestra el texto que ya me había facilitado Montserrat, pero en un mejor estado de conservación, pues las imágenes de ellos aparecen en negro, razón por la cual es esta copia la que se reproduce en este trabajo).

A pesar de intentar crear una estructura colectiva de trabajo, en la realidad era uno el que proponía el tema (Grimal) y otros los que trabajábamos cada uno por su cuenta sobre él. Pronto llegan las fisuras en el grupo. No éramos un colectivo, sino individualidades que se unían.



6. En esa idea de lo colectivo siempre ha habido un trasfondo político, de estructurar otras formas de construir el mundo. ¿Cómo funcionaba lo colectivo en esa época?.

La política en ese momento se vivía en la calle, en las casas y en el cuerpo y cabeza de cada uno. Franco iba a morir en breve y había incertidumbre pero felicidad respecto al futuro. Barcelona estaba eufórica, yo que venía de Huesca descubrí aquí todo.

Pero en cuanto a la política, como dices, supongo que ya estábamos sintiendo algo que ha vuelto, el descrédito hacia los partidos y sus estructuras, muy férreas, y que ya tuvieron algo que ver en la brecha generacional que disolvió el colectivo de los artistas del Distrito V, pues se trataba en el fondo de eso, puntos de vista diferentes a la hora de construir el futuro.

7. ¿Hasta cuando mantienes tu relación con Espaliú?.

Después de la exposición en la galería *La Isla* lo vi en alguna ocasión, pero tuve una relación tan cercana como si tuvo Montserrat Cosidó, que sí mantuvo la amistad durante unos años después.

## 5. ENTREVISTA CON JOSÉ MARÍA BAEZ.

12 de Agosto de 2014. Taller del artista. Córdoba.

Habiendo sido durante varios años coordinador del Centro de Arte Pepe Espaliú de Córdoba y comisario de la exposición *Apuntes y documentos* que se celebró en dicho centro entre el 11 de Diciembre de 2012 al 31 de Marzo del 2013, el motivo de dicha entrevista difiere a las anteriores, pues aunque José María Báez fue compañero de generación de Pepe Espaliú y en alguna ocasión expusieron juntos (*Pintado en Córdoba. José María Báez, Laureano Carmona y Pepe Espaliú*. Galería del Colegio de Arquitectos. Córdoba, 1985), en ella nos interesaremos por algunas de las piezas que Espaliú realizó en esa etapa y que pudieron verse en la exposición comisariada por Báez.

1. Aunque por tu relación con la obra de Espaliú podíamos hablar de muchas cuestiones a las que sin duda nos remitiremos en otro estudio, en esta ocasión me centraré en preguntarte por las piezas que Espaliú realiza en Barcelona y que algunas de ellas eran desconocidas hasta que se inaugura el Centro de Arte Pepe Espaliú (28 de Octubre del 2010) en primer lugar y en segundo lugar en la presentación pública de algunos documentos del archivo personal del artista que tú propicias en la exposición *Apuntes y documentos* (2012) en el mismo Centro.

Bueno, conocía la etapa de trabajo de Espaliú en Barcelona, aunque he de decir que el propio Espaliú quiso ocultar estos trabajos, no sé si porque no los consideraba artísticos o porque en el devenir posterior de su carrera, ni a él ni a sus galeristas les interesó mostrarlos.

Esta serie de piezas a las que te refieres, proceden de la colección de la familia de Espaliú, y se encontraron en su apartamento en Madrid después de su fallecimiento. No aparecen separadas, sino en una caja donde estaban documentos, cartas, cuadernos y otros materiales que conforman el archivo Espaliú que actualmente se encuentra en Vimcorsa. Todo este material aún está siendo organizado para que se pueda disponer a disposición de los investigadores.

2. Yendo pieza a pieza, una de las series que en un primer momento se presentó en la inauguración del Centro de arte Pepe Espaliú fue la serie Última cena, formada por trece fotografías en blanco y negro en la que aparece Espaliú adoptando las posiciones de Cristo y los discípulos, acompañada de una reproducción de una Última Cena. ¿Cómo se encuentra esta pieza? ¿Está datada? ¿Tiene algún título o inscripción?

Esta serie de fotografías se encuentran en un sobre y no aparecen datadas pero por la imagen de Pepe y la relación de los trabajos con otros que ya conocíamos de esa época, las datamos en torno a 1975.

3. ¿Sabrías decirme que pintura es la que aparece y qué relación se establece con la obra?

Evidentemente se trata de una Última Cena, aunque no sabría decirte su autoría, aunque la podría relacionar con algún pintor de la escuela levantina.

Respecto a la elección de este tema por parte de Espaliú, no sé si personalmente tiene que ver con una relectura religiosa, pero también es cierto que era muy común contar con una imagen de la Última cena en las casas, pues solía ser parte del ajuar de las novias en la década de los años cincuenta. Por tanto se pueden solapar ambas lecturas.

4. Para completar la escena, hace falta una imagen, ¿Por qué crees que falta?

Pues no lo sé, pero es verdad que el ocupa las poses de once apóstoles más la de Cristo. Quizás una de las imágenes se perdió, aunque en el Archivo hay otra imagen de esta serie que creo es una repetición de una de ellas.

5. Otra de las piezas que descubres de este periodo en tu exposición *Apuntes y documentos* es el cartel anunciador de la exposición *Pepe Espaliú. Trabajos realizados entre noviembre de 1975 y marzo de 1976. Sala Municipal de Exposiciones, Hospitalet de Llobregat, 7 al 11 y 19 al 30 de Abril*. ¿ Se encuentra este cartel de la misma manera?, ¿qué supone a la hora de trazar su biografía expositiva?

Sí, el cartel estaba en ese mismo grupo de documentos del que hemos hablado antes, y a la hora de trazar su biografía y relato expositivo es muy importante, pues hasta ese momento la primera exposición que conocíamos era la de la Posada del Potro (1983) en Córdoba, aunque por su relato sí sabíamos que había expuesto en alguna ocasión en Barcelona.

6. Antes de esta exposición había expuesto en una colectiva en el *Aula Oberta*....

Lo sé por la biografía que se hizo ya para el catálogo de la exposición de 1983, pero en el Centro no hay ningún ejemplar de esta publicación. (Le muestro mi copia personal).

7. Junto a esto hay otros trabajos que realizó con los artistas del *Distrito V*...

También conocía ese trabajo, pero no se conserva nada que yo sepa ( Le muestro una copia del texto y el cartel de la exposición *10 visions de la pintura industrial*).

8. Otra de las piezas que pudimos conocer en la exposición que comisariaste en 2012, fueron las *Variaciones sobre el rostro de Jean Arthur y la caja de leche Rania*. ¿Podías hablarme un poco más sobre ellas?

El origen es el mismo, el Archivo personal de Espaliú, y la fecha por comparación, también la datamos hacia 1975. Posiblemente fueron parte de la exposición de Hospitalet, pero no tenemos constancia gráfica de la misma.

En las piezas se ve un juego de repeticiones y variaciones sobre dos elementos, por un lado el rostro de Jean Arthur, una actriz muy conocida por las películas de Frank Capra y por el otro la Caja de leche Rania, que fue una marca muy conocida en esa época e incluso después cuando consigue un premio de Diseño por la botella desarrollada por André Ricard.

En el discurso expositivo del Centro aparecían en relación a las imágenes de la Última Cena por ser ambas del mismo periodo.

## 16. BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, J.V. Pepe Espaliú. Texto manuscrito para el catálogo de Sonsbeek'93. Archivo Espaliú. Vimcorsa. Córdoba.
- ALIAGA, J.V. *Pepe Espaliú. 1986-1993*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1994.
- ARRIOLA, A. *Anti-Espaliú from Model Figure to Intertext (or, Towards a Larger Cartography of AIDS Politics in the Basque Country and Spain)*. Centro de estudios Vascos. Nevada (en prensa). Publicación prevista para 2014.
- ARRIOLA, A. *Residuos de Espaliú*. Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2013.
- BÁEZ, J.M. *Apuntes y documentos*. Vimcorsa-Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura. Córdoba, 2013.
- BREA, J.L. *Spanish art before and after the enthusiasm*. The Hague: SDU Publishers in association with Contemporary Art Foundation, Amsterdam, 1989.
- BREA, J.L. *Las auras frías*. Anagrama, Barcelona, 1991.
- CARDÍN, A. *Un cierto psicoanálisis*. Libertarias, Madrid, 1993.
- CIRICI, A. *Art Noticiari*. Serra D'Or. Septiembre 1975.
- CLOT, M. *“Dos palabras sobre el amor. (Una idea del desastre)”*. Pepe Espaliú. MNCARS. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.
- COMBALÍA, V. *Aula Oberta. Escola Massana*. Barcelona, 1975.
- COMBALÍA, V. *“El arte conceptual español en el contexto internacional”*. Catálogo de la exposición *El Arte Sucede*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.
- DE DIEGO, E. *Tristísimo Warhol*. Siruela, Madrid, 1999.
- DEL RÍO, A. *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*. Fundación Provincial Rafael Botí, Córdoba, 2004.
- ESPALIÚ, P. *Pepe Espaliú, Pinturas*. Excmo Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 1983.
- ESPALIÚ, P. *El recuerdo es una traición*. Galería La Máquina Española, Sevilla, 1987.
- ESPALIÚ, P. *Pepe Espaliú*. Galería La Máquina Española, Madrid, 1988.

- ESPALIÚ, P. *La voluntad residual. Parábolas del desenlace*. Arteleku, San Sebastián, 1992.
- ESPALIÚ, P. *En estos cinco años (1987-1992)*. Estampa ediciones, Madrid, 1993.
- FERNÁNDEZ, M. “*La redención del Sida*”, Diario Córdoba, Córdoba, 6-XII-1992, págs. 26-27.
- GARCÍA CORTÉS, J.M (ed). *La creación artística como cuestionamiento*. Instituto Valenciano de la Juventud, Valencia, 1990.
- JACOBY, R. “Era realmente enciclopédico”. Revista Ramona nº45, Buenos Aires, Septiembre 2004. p.86-91.
- LIPPARD, L. Seis años. *La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal, Madrid, 2004.
- LONGONI, ANA. “*Masotta: Vanguardia y revolución en los '60*”, Revista Ramona nº45, Buenos Aires, 2004. p.4-31.
- LONGONI, ANA. “*Masotta happenista*”, Revista Ramona nº45, Buenos Aires, Septiembre de 2004. p.47-51.
- MARCHÁN, S. *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1972*. Comunicación Serie B, Madrid, 1972.
- MASOTTA. “*Yo cometí un happening*”, Revista Ramona, Buenos Aires, Septiembre 2004. p.34-47.
- MASOTTA. “*Después del pop nosotros desmaterializamos*. Revista Ramona nº 9-10. Buenos Aires, Diciembre de 2000-Marzo 2001. p.34-47.
- PARCERISAS, P. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Akal, Madrid, 2007.
- PARCERISAS, P, *Idees i Actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992.
- PÉREZ VILLÉN, A. “*Pepe Espaliú, o la construcción de un espacio sugerido*”, Diario Córdoba, 15-VI-1983.
- PÉREZ VILLÉN, A. “*Paradojas del cuerpo. La oclusión como estrategia, la impudicia como resistencia*”. *Pepe Espaliú desde Córdoba*, Vimcorsa, Córdoba, 2007.
- SEARLE, A. *Pepe Espaliú*. Institute of Contemporary Arts, Londres, 1994.
- SUBIRATS, J y RIUS, J. *Del Chino al Raval. Cultura y transformación social en la Barcelona central*. CCCB. Barcelona. 2006
- UBERQUOI, M. “*Barcelona expone las primeras esculturas de Pepe Espaliú*”. El Mundo, Barcelona, 19-XII-1996.

- VILA-SAN-JUAN, S. "*Espeliu: El verdadero conceptual soy yo*". La Vanguardia, Barcelona, 27-IV-1988. p.39.
- VV.AA. *Pepe Espaliú*. MACBA. Museu d'art contemporani de Barcelona, Barcelona, 1996.
- VV.AA. *Pepe Espaliú*. MNCARS. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003
- VV.AA. *Centro de arte Pepe Espaliú*. Vimcorsa, Córdoba, 2010.

#### AGRADECIMIENTOS:

Aimar Arriola, José María Báez, Nora Catelli, Pepe Cobo, Victoria Combalía, Montse Cosidó, Óscar Fernández, Manuel González Espaliú, Alexandre Grimal, Roberto Jacoby, Manuel Martínez García, Fernando Moreno Cuadro, Manuel Pérez Lozano, Ángel Luis Pérez Villén, Lluís Pifarré, Javier Puértolas, Alfonso del Río Almagro y Montserrat Rodríguez Garzo.

Archivo Histórico Provincial de Córdoba, Archivo Histórico de Hospitalet del Llobregat, Archivo personal de Pepe Espaliú (Vimcorsa, Córdoba), Centro de arte Pepe Espaliú (Córdoba) y *Museo d'art Contemporani de Barcelona* (MACBA).