Equipo ACTA.

Marco Antonio Álvarez Fernández, Sara Cano González, Arantxa Escondrillas Ugartondo, Margarita Fernández Ramos, Claudia González Caparrós, Irene Holguín Gómez, Ane Lekuona Mariskal, Óscar Manrique Ares, Alberto Martínez Muñoz, Julia Nicolás Hernández, Asís Pérez Casas, Juan Carlos Pérez García, Nicole C. Pérez Rapp, Daniel Raventós Puchol, Marta de Salas Lozano, Clara Santiago Beato, Alicia Riva Gómez, Abdiel D. Segarra Ríos, Elena Tavelli.

Nº 2. Junio 2017

Editado en Madrid por el Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, Universidad Autónoma de Madrid / Universidad Complutense de Madrid.

Textos. Creative Commons 3.0 España. Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada.

Imágenes© Sus autores.

ISSN: 2445-4397

DEPÓSITO LEGAL: M-16925-2016

Impreso en Emelar artes gráficas en junio de 2017.

http://revistaacta.tumblr.com
https://www.facebook.com/actarev/

UAM UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

QUICO RIVAS: ARCHIVO Y CÁRCEL.

a c
t a

UN EDITORIAL 7

QUICO RIVAS Y SU ARCHIVO UN CONFLICTO FRAGMENTADO 13

EL ARCHIVO COMO AFUERA DEL LENGUAJE 23

MERCURIO ROJO ARDE ARTE, CÁRCEL Y ARCHIVO EN *El Refractor* 35

LAS OTRAS GALERÍAS: LA CÁRCEL Y LAS BELLAS ARTES EL PROYECTO QUE NUNCA ACABÓ 51

ENCERRADA REFLEXIONES DENTRO DE UN ARCHIVO 69

RESEÑAS 79

UN EPÍLOGO 91

CRONOLOGÍA DE QUICO RIVAS 97

UN EDITORIAL

La revista Acta se publica en el marco del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, que nació hace nueve años de la colaboración entre la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad Complutense de Madrid y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Este segundo volumen de la publicación se diferencia sustancialmente del primero (curso 2015-2016), no solo por el equipo que lo conforma —lxs estudiantes matriculadxs en el itinerario de Crítica de dicho máster—, sino también por la temática tratada, mucho más específica y centrada en un único tema: el Archivo Quico Rivas, que se conserva desde 2011 en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.

Esta publicación se ha desarrollado en paralelo a la exposición *Vis a vis: Quico Rivas, archivo y cárcel,* comisariada por el mismo colectivo de estudiantes, y que tendrá lugar en el Espacio D de la Biblioteca entre los meses de junio y

septiembre de 2017. Tanto la exposición como el nº 2 de la revista versan sobre el Archivo Quico Rivas y sobre las problemáticas con las que nos enfrentamos al trabajar a partir de un archivo fragmentado e incompleto.

Francisco Rivas Romero-Valdespino (Cuenca, 1953 – Ronda, 2008) podría ser analizado desde múltiples perspectivas: como crítico y comisario de arte, como artista, como escritor y poeta, o desde su compromiso político y activista. Por ello, estudiar a Rivas supone un reto, y este es quizás el motivo por el que todavía no se han realizado estudios suficientes en torno a su figura. Ni esta publicación ni la muestra a la que se vincula pretenden satisfacer ese objetivo. Más bien, y a modo de declaración de intenciones, este colectivo ha intentado huir de la narración cronológica y biográfica, no por desinterés, sino por considerar que, en este contexto, tal





empresa resultaría inabarcable por la propia naturaleza sesgada del archivo.

Los artículos que se presentan en este segundo número de la revista *Acta* cubren algunos de los temas que, como decíamos anteriormente, suscitan interés a la hora de analizar el archivo de Rivas. Todos ellos están vinculados a una idea que aparece constantemente en sus documentos y que hemos tomado como eje vertebrador de esta publicación y de la exposición que la acompaña: la obsesión de Quico Rivas por el universo carcelario.

La relación de Rivas con la cárcel, desde el punto de vista vital y teórico, no solo se traduce en un interés estético o poético, sino también en la implicación activa en la lucha por los derechos de lxs presxs en nuestro país a lo largo de los años 70. Hemos considerado conveniente incluir algunas reseñas bibliográficas que ilustren esta cuestión, como son las referencias a la revista *Solidaridad con los presos: Copel en lucha* y la posterior publicación *El Preso común en España*. Además, se incluyen alusiones a la importante labor anarco-activista que Rivas desempeñó desde muy joven, siempre rodeado de amigxs y compañerxs, que se materializó en la revista *El Refractor*, y en diversas exposiciones, como el proyecto inconcluso de *Las otras galerías. La cárcel y las bellas artes*.

Otra línea argumental fundamental en este número es la reflexión en torno al archivo y los modos de aproximarnos a él. En este sentido, la revista incluye artículos que indagan en el

origen y adquisición de la documentación privada de Rivas por parte del Museo Reina Sofía, así como en la pregunta en torno a las problemáticas que genera trabajar con el archivo.

Desde el colectivo, queremos agradecer a todas las personas que, de manera directa o indirecta, han participado en la gestación y desarrollo de este proyecto. También al personal del Museo Reina Sofía que ha facilitado el trabajo de investigación, edición y comisariado.

Por último, y sin ánimo de caer en lo panegírico, queremos recuperar la mención quejosa y cariñosa (constante entre sus cercanos) hacia quien nunca conocimos y nunca conoceremos.


Block Notas
25

IMÁGENES

P. 8, Careta de caricatura de Quico Rivas, Caja 149, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

P. 11, Captura del vídeo-unboxing realizado por el colectivo de alumnos del itinerario de crítica 2016/17 para la exposición V*is a vis. Quico Rivas, archivo y cárcel*, Cajas 24 / 30 / 31 / 43 / 44 / 146 / 148 / 149 / 185 / 188, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

QUICO RIVAS Y SU ARCHIVO

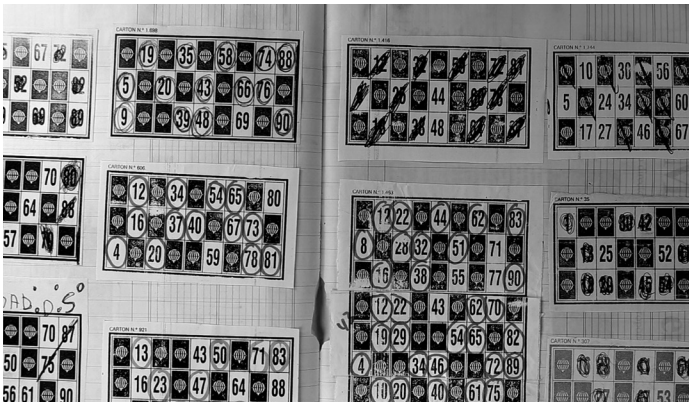
UN CONFLICTO FRAGMENTADO

La caja número 16 del Archivo Quico Rivas conservada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía contiene: una carpeta titulada "Gitanos". En ella podemos encontrar: recortes de periódico sobre Martirio, Ketama, Pata Negra, Kiko Veneno (del que también hay letras de canciones transcritas con anotaciones manuscritas del propio Rivas, así como fotos suyas de muy joven); una programación del Café Silverio; referencias a Manzanita (portada de vinilo y entrevista del propio Quico Rivas con anotaciones manuscritas); un póster de Camarón; y una tarjeta postal de Elsy, cuya iconografía es una flamenca con un vestido bordado. Dentro de la misma caja nº 16 se *custodia* otra carpeta con innumerables recortes de periódicos (*Diario 16, El País,* etc.). Se trata de artículos que versan sobre Federico Jiménez Losantos y Alberto Cardín, o escritos por ellos mismos. Aquellos dedicados a Jiménez Losantos se centran en la polémica generada a partir del llamado manifiesto de los 2.300 y del atentado ocurrido en Barcelona el 21 de mayo de 1981, todo ello a la luz del debate sobre el uso del

catalán y del castellano en Cataluña. Fragmentos de la revista *Diwan* (de su entonces director Federico Jiménez Losantos y su secretario de dirección Alberto Cardín). Recortes en los que se presenta a Alberto Cardín como joven promesa de la literatura; textos incendiarios, críticos, comprometidos; artículos sobre travestis[1].

Comenzar[2], a modo de cita larga, con este dato extraído de la catalogación del Archivo Quico Rivas no es en absoluto desinteresado ni azaroso, como por otro lado tampoco debió serlo la gestación del mismo por el propio Rivas. Pero, ¿cómo poder afirmarlo? Resulta imposible. El ya de por sí complejo Archivo Quico Rivas se presenta ante nosotros como la posibilidad de acercarnos a la figura del crítico, poeta, comisario, artista y en definitiva vividor (en el buen sentido de la palabra) que encarnaba Rivas[3]. Sin embargo, dicha posibilidad se vuelve compleja desde el momento en el que el archivo es arrancado de su lugar, es despersonalizado, fragmentado, secuenciado, e incluso pautado. Los fragmentos reunidos en las más de 240 cajas depositadas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía[4] pueden darnos algunas ideas, algunas pistas de quién fue Quico Rivas,

1. Inventario realizado por el Colectivo del Itinerario de Crítica del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la UAM y UCM realizado en el Museo Reina Sofía.
2. Como bien introduce Derrida en *Mal de archivo. Una impresión freudiana*: "Según una convención probada, el exergo juega con la cita. Citar antes de comenzar es dar el tono, dejando resonar algunas palabras cuyo sentido o forma deberían dominar la escena." (Derrida, 1997).
3. En adelante también QR.
4. En adelante Museo Reina Sofía.



sobre qué hizo o en qué movimientos y ambientes se sentía cómodo. No obstante nunca podrán ser la fiel imagen de Quico Rivas, ni siquiera una imagen fragmentada. Tan solo nos muestran algunos pedazos de quién un día fue.

COMENCEMOS POR EL PRINCIPIO...

Francisco Rivas Romero-Valdespino falleció el 1 de junio de 2008 en Ronda tras ser trasladado desde su casa de la Sierra de Grazalema, lugar en el que, según cuentan familiares y amigos, pasaba algunas temporadas de desconexión y desintoxicación de los vicios y virtudes que la gran ciudad ofrecía. Según testimonia su primo y amigo inseparable Francisco Navarro Rivas, después de la muerte de Quico ocho personas estuvieron trasladando durante nueve horas la documentación que había acumulado a lo largo de su vida, aun cuando una parte de sus archivos se había perdido en el incendio de su casa de Los Molinos (Jose Luis Gallero y Eva Rivas, 2011). Dicha documentación fue seleccionada, dividida y trabajada por quienes eran cercanos al crítico.

En 2011 se publicó *Cómo escribir de pintura sin que se note*, editado por Eva Rivas y José Luis Ga-

llero. Este libro, que salió a la luz de forma póstuma, es el resultado de un trabajo previo entre Quico Rivas y Gallero que se vio truncado por la falta de compromiso o interés del primero, ya al final de su vida[5]. *Cómo escribir de pintura sin que se note* se presenta como una compilación de textos extraídos del archivo documental de QR, algunos publicados y otros inéditos, en los que se muestra su faceta más literaria. De forma paralela, y a través de diferentes agentes culturales, se estaba fraguando el acuerdo de adquisición por parte del Museo Reina Sofía del Archivo Quico Rivas, que finalmente se ve materializado ese mismo año. Probablemente para entender esta adquisición sea importante resaltar el hecho de que en sus últimos años Rivas se había volcado en el comisariado de la exposición *Los fantasmas de Madrid,* que tuvo lugar en el museo, finalmente comisariada por María Escribano, Iván López Munuera y Juan Pablo Wert, bajo el título de *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70* (2009).

Llegados a este punto, una selección documental de la vida de Quico Rivas pasa a formar parte de una institución pública de primer nivel, cuya misión será custodiar, investigar y difundir su trabajo. El abundante material documental seleccionado será manipulado y tratado, en esta ocasión por el personal del archivo del Museo Reina Sofía. Esta ardua tarea se verá traducida en la

5. Esta información ha sido facilitada por José Luis Gallero en una entrevista realizada el 7 de marzo de 2017.

reorganización del material, previamente archivado por Quico Rivas en carpetas, en relación a temas genéricos, muchos de los cuales son perfectamente identificables en su biografía. Arte, cultura, cine, drogas, música, entre otros muchos, serán los grandes temas asignados al Archivo Quico Rivas: un nuevo proceso de fragmentación, una minúscula inclusión interpretativa de quien leyó y archivó a QR, un pequeño sumatorio a una ya de por sí poliédrica figura.

> Caja 155. Contiene: carpeta sobre joyas y joyeros contemporáneos; varios documentos alusivos a la obra de Joaquín Berao y otros documentos sobre joyería; carpeta "El río, pintura, SXVIII" con información sobre el arte en torno al Guadalquivir; carpeta "El río Historia";carpeta "Bibliografías" de temática sevillana; carpeta "Sevilla" y "Andalucía"; carpeta "La Luna, 1983" con revistas sobre la cultura madrileña, entrevistas a personajes como Almodóvar, Divine, Alaska, etc[6].

No se malinterpreten nuestras palabras: no se cuestionan aquí los métodos o el rigor a la hora de archivar, sino más bien todo lo contrario. El concepto de "archivo personal" no deja de ser la representación más íntima de su titular o creador. Romper la barrera de la intimidad e inmiscuirse en los asuntos privados de Quico Rivas nos hace preguntarnos sobre la legitimidad de nuestros actos y sobre las consecuencias

6. Inventario realizado por el Colectivo del Itinerario de Crítica del Máster de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la UAM y UCM realizado en el Museo Reina Sofía, al que nos referiremos como Colectivo.

de los mismos, como generadores de nuevos discursos o creadores de otras interpretaciones y nuevas narrativas. El archivo de Quico Rivas pone de manifiesto la intensa labor de investigación, documentación, y producción que Rivas desarrolló en vida. Algunos buenos ejemplos son: la extensa e intensa investigación realizada sobre Alberto Greco, sostenida con numerosas entrevistas, recortes de prensa, etc.; una amplísima bibliografía especializada en arte, filosofía y estética; o el conocimiento que tenía sobre la escena artística ilustrada, entre otras, con gran cantidad de folletos de exposiciones recopilados a lo largo de los años, no sólo de las galerías madrileñas, sino también de otros muchos lugares. A pesar de que conservamos las piezas, éstas parecen estar rotas y resurgen como las ruinas de una construcción cuyos planos han de ser analizados.

La trayectoria de Quico Rivas en el mundo del arte comienza siendo muy joven, en Sevilla, junto a Juan Manuel Bonet y el Equipo Múltiple. El campo de la creación irá dando paso y complementándose con una faceta más literaria asentada tanto en lo artístico como en lo político, adquiriendo cada vez mayor compromiso con la acción directa. Ya fuese en Madrid o en cualquier



punto de la geografía española (y fuera de ella), Rivas se implicaba y se rodeaba de cuantas personas fuesen necesarias para llevar a cabo proyectos, casi siempre de gran contemporaneidad (y en casiones nocturnidad), que se materializaban en forma de exposiciones, guiones para programas de televisión, bares, o aportaciones al mundo de la música.

Si bien hoy podemos enumerar algunos de los trabajos publicados, la queja cariñosa parece una constante entre sus colaboradores cercanos, amigos incondicionales y compañeros esperanzados, ante la falta de compromiso o el arrepentimiento último a la hora de publicar sus creaciones. Su archivo, hoy centralizado en el Museo Reina Sofía, al que nos consta se suma más capital documental que permanece con sus familiares, relata una vida de amplia y agitada producción, que sin embargo quedó relegada a su propia intimidad. Es precisamente esta dualidad entre lo privado y lo público de Quico Rivas lo que invita a reflexionar sobre el uso del archivo, ya no en su dimensión documental o de agrupamiento sino en lo relativo a su consignación[7]. Cada nota manuscrita, cada fotografía, cada recorte de *Diario 16*, tenían un sentido y un porqué para Quico Rivas. Todas esas unidades mínimas pueden ser reconstruidas por el investigador que, haciendo buen uso y siendo fiel

7. Respecto a la idea de la consignación y la capacidad de lo arcóntico en el archivo es fundamental el texto *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Derrida, 1997), ampliamente tratado en otro de los artículos de la presente revista.

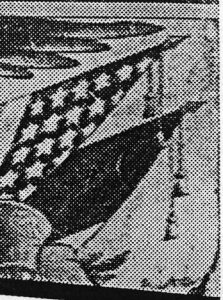
a su código deontológico, enuncia unos resultados. Sin embargo, en esta ocasión surge un debate sobre la licitud a la hora de reconstruir las ruinas a las que nos referíamos anteriormente.

Un conflicto, probablemente, alentado por el propio espíritu contradictorio y anárquico de Quico Rivas. Un conflicto que quizá él mismo no supo resolver y que nos ha legado, perfectamente ilustrado a través de su archivo.

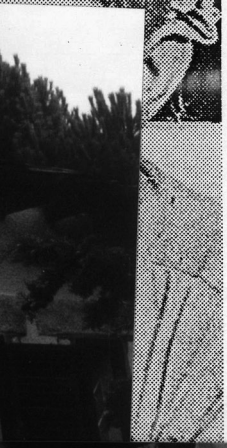
BIBLIOGRAFÍA

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una Impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

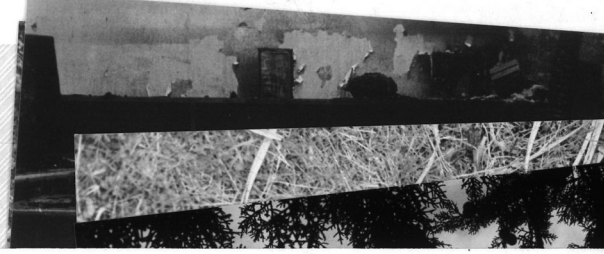
Gallero, J.L. y Rivas, E. (Ed.). (2011). *Quico Rivas. Cómo escribir de pintura sin que se note*. Madrid: Ardora.



3 A 7H.







Sr. Cartero
Por favor, indique con
una X la causa de la





IMÁGENES

P. 15, Captura del vídeo-unboxing realizado por el colectivo de alumnos del itinerario de crítica 2016/17 para la exposición *Vis a vis. Quico Rivas, archivo y cárcel*, Cajas 24 / 30 / 31 / 43 / 44 / 146 / 148 / 149 / 185 / 188, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

P. 18, Fotografía de un detalle de la casa de Quico Rivas tras el incendio en Los Molinos, Madrid, Caja 104, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

P. 21, De arriba a abajo y de izquierda a derecha. Cartel para evento relacionado con tatutajes, Caja 192, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía; Sobre con fotografías en su interior del incendio de la casa en Los Molinos, Madrid, de Quico Rivas, Caja 104, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía; Tres fotografías de la casa de Quico Rivas en Los Molinos, Madrid, tras el incendio, Caja 104, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

EL ARCHIVO COMO AFUERA DEL LENGUAJE

I

Candela, ceniza y carbón fue el primer texto que Quico Rivas escribió después del incendio de su casa en Los Molinos. A cenizas y carbón habían quedado reducidos trabajos, libros y diarios que alimentaron con generosidad las llamas. Fue devastador, relatan quienes conocieron a Quico. Todavía hoy, entre las carpetas del Archivo Quico Rivas almacenadas en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía, aparecen documentos chamuscados y, en algunas cajas, permanece aún el olor a quemado.

Es extraña la poética del fuego. En su sentido latino primigenio (¿y no hablamos aquí, en realidad, de una cierta noción de lo primigenio?) lo extraño quiere decir lo ajeno, lo exterior. Desde mi exterioridad y desde mi extrañamiento me asomo yo a este archivo (a esta *arkhé* ¿originaria?) que me veda el acceso. Desde mi posición foránea me aproximo

a este fuego extinto, ahora absurdamente ritualizado por el paso del tiempo y por la lírica ingenua de quienes no estuvimos allí. Hablo del fuego porque es destructor y porque elimina los rastros que uno deja al vivir. Aunque, clásicamente, el fuego también purifica. Hablo del fuego de Los Molinos para tratar de empezar a trazar la narrativa de una vida desde la experiencia traumática de lo que la amenaza y, sobre todo, de lo que amenaza su memoria material.

Vivir genera archivo y, sin embargo, el archivo parece no vivir más que cuando la vida ya no nos pertenece.

II

Lo que no se selecciona se pierde para siempre. En el archivo opera esta función destructora: no se trata tanto de preservar aquello que se guarda, que se acumula, como de desechar de la memoria lo no conservado. Derrida contrapone en su texto *Mal de archivo. Una impresión freudiana* la llamada por él pulsión de archivo a la pulsión de muerte acuñada por el primer psicoanálisis. Frente al impulso acumulador y repetitivo, opera silenciosamente otro: aquel que carcome, que borra las huellas registradas.

A pesar de ser materia de recuerdo, el archivo se fundamenta primeramente en su olvido, en la posibilidad de no haber sido nunca. En el gesto obsesivo de archivar subyace el anarchivo, el archivo de la nada, de lo que nunca estuvo o de lo que nunca fue. Así, tal vez sea en los documentos quemados donde resida la naturaleza más propia del archivo: la de la borradura, la del lu-

gar siempre exterior a sí mismo.

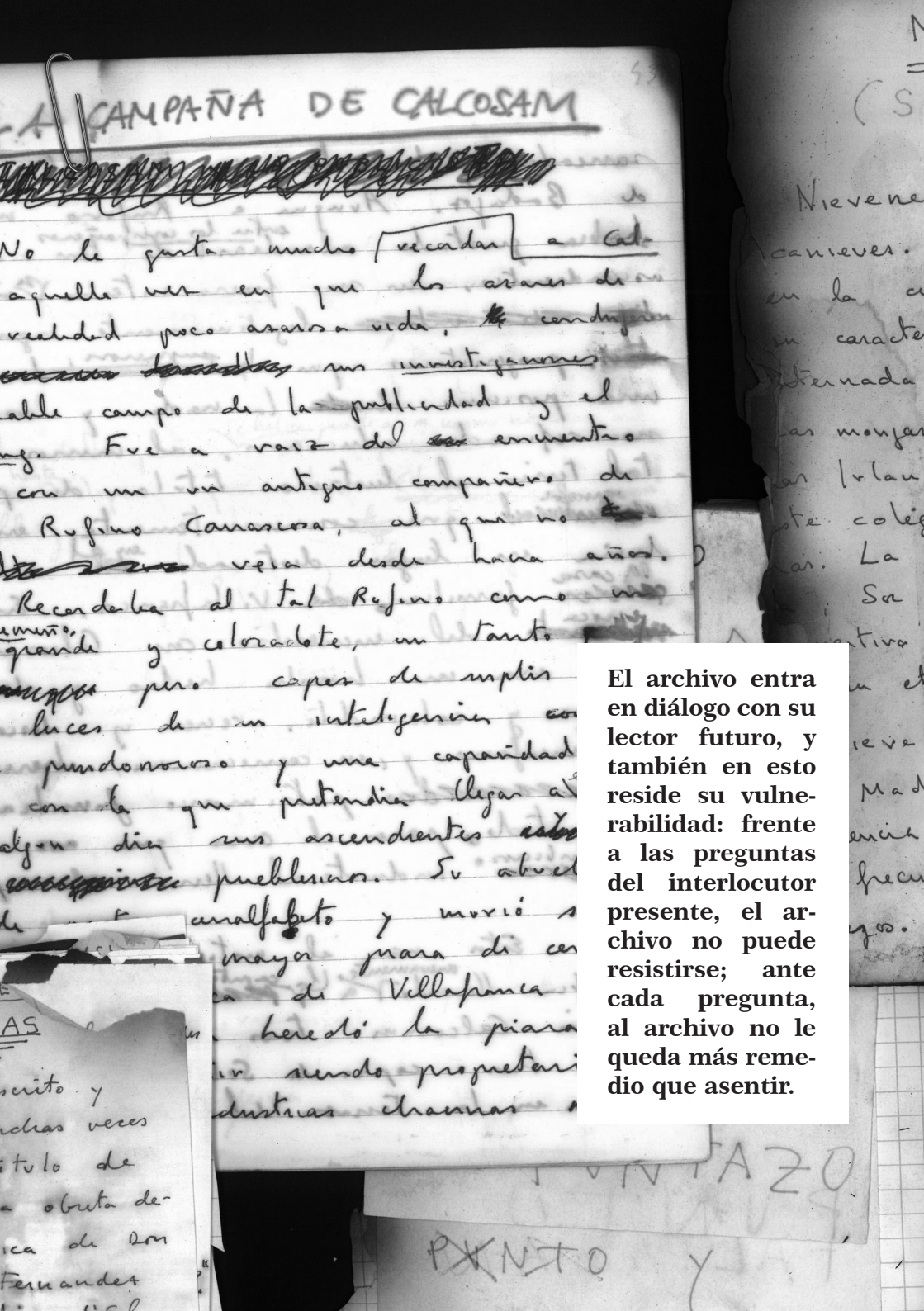
"No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera[1].

A pesar de ser materia de recuerdo,el archivo se fundamenta primeramente en su olvido, en la posibilidad de no haber sido nunca.

No olvidemos nunca esta distinción griega entre *mnéme* o *anamnesis* por una parte, *hypómnema* por la otra. El archivo es hipomnémico. Y señalemos de pasada una paradoja decisiva sobre la que no tendremos tiempo de volver, pero que sin duda condiciona todo este propósito: si no hay archivo sin consignación en un *lugar exterior* que asegure la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción o de la re-impresión, entonces, acordémonos también de que la repetición misma, la lógica de la repetición, e incluso la compulsión a la repetición, sigue siendo, según Freud, indisociable de la pulsión de muerte. Por lo tanto, de la destrucción" (Derrida, 1997, pp. 19-20).

Posición radical, pues, la de la exterioridad del archivo: no se trata solamente ya de la memoria impresa, de los recuerdos gráficos. No se trata solamente ya de mi exterioridad con respecto a ese archivo que se cierra ante mis ojos, objeto autotélico y autorreferencial, sino de la propia exterioridad del archivo con respecto a sí mismo. Así, yo jamás veré mi archivo consumado, puesto que mientras yo exista él for-

1. En cursiva en el original.



El archivo entra en diálogo con su lector futuro, y también en esto reside su vulnerabilidad: frente a las preguntas del interlocutor presente, el archivo no puede resistirse; ante cada pregunta, al archivo no le queda más remedio que asentir.

mará parte todavía de mi *memoria viva*. Mientras yo exista existe lo privado, la intimidad secreta del recuerdo. Pero sin el sujeto, cuando el yo ha desaparecido, la intimidad se abre. Lo que Derrida llama la *consignación* no es otra cosa que el paso del lugar privado al público, del interior íntimo del cuerpo a la exterioridad pública de la memoria. Ya no es esa memoria viva, sino que lo que de mí queda, de mi vitalidad, se deposita en las pruebas materiales, en el lugar tangible y cotejable de las huellas que dejé al vivir. Y que, abandonadas ya de mi presencia, se prestan fácilmente a traicionarme.

III

Quizá hablamos, entonces, de una clase de fragilidad. Mi fragilidad se queda almacenada en mi archivo, en el lugar externo de lo que (¿como yo?) está siempre a punto de borrarse; y, sin embargo, el archivo permanece. El archivo, nos dice Derrida, está menos ligado a un pasado que a un futuro: su tiempo es el de la promesa, es el recipiente donde el pasado cobija lo que está todavía por venir. Conversación infinita, la inscripción vulnerable de mi cuerpo en el papel se abre a otras manos.

El archivo entra en diálogo con su lector futuro, y también en esto reside su vulnerabilidad: frente a las preguntas del interlocutor presente, el archivo no puede resistirse; ante cada pregunta, al archivo no le queda más remedio que asentir.

En *El pensamiento del afuera*, dice Foucault que "el ser del lenguaje no

aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto" (Foucault, 1966, p. 7). ¿No sucede igual con el archivo? ¿No aparece el archivo solamente tras la desaparición del sujeto? Liberado por fin de la firma (¿con-firmación, a-firmación?) que lo avala, en el archivo empiezan a proliferar las voces. Frente a ese lector, todavía incierto, el archivo empieza a ser habitado por voces que se cruzan, por fragmentos desordenados que, en su polifonía, conforman la totalidad de una memoria. En este entrecruzarse quizá sea en donde se pueda atisbar un resquicio de la historia.

"(...)el acontecimiento que ha dado origen a lo que en un sentido estricto se entiende por "literatura" no pertenece al orden de la interiorización más que para una mirada superficial; se trata mucho más de un tránsito al "afuera": el lenguaje escapa al modo de ser del discurso —es decir, a la dinastía de la representación—, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red en la que cada punto, distinto de los demás, a distancia incluso de los más próximos, se sitúa por relación a todos los otros en un espacio que los contiene y los separa al mismo tiempo. La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo" (Foucault, 1966, p. 5).

¿Y si este *afuera* de la palabra literaria del que habla Foucault fuese también un afuera del archivo? ¿No escapa también el archivo al "modo de ser del discurso"? ¿No espera el archivo

a este desvanecimiento del yo que lo nombra, a esta borradura del sujeto, para poder aparecerse? ¿No es el archivo también un no-lugar del lenguaje, un modo de pausa del discurso para la promesa de esa conversación futura? ¿No es este afuera el lugar de la consignación?

Tal vez, en su consignación y en su (a)firmación, el archivo ponga en marcha también los mecanismos para alejarse de sí mismo.

IV

Así pues, el archivo se vuelve frágil, sometido a la presión de las voces que internamente lo pueblan y de las preguntas que, desde fuera, lo atacan.

Tal vez podríamos pensar en el archivo como un lugar limítrofe: su palabra (su lenguaje) se encuentra en la frontera de lo oprimido, de lo presionado, de lo que transita entre su encierro y su liberación. Lugar abierto de la intimidad, en el archivo opera siempre una suerte de palabra literaria inaprensible, pues, más allá de la memoria viva, ¿qué grafía puede testificar? ¿Qué papel, qué documento ocupará mi testimonio? ¿Qué enunciado se ocupará de su verdad?

Frente al archivo, ese vago lector del que venimos hablando, al que Derrida llamaría arconte, debe tomar posición: a él le corresponde generar las preguntas y buscar las respuestas. En otras palabras: cubrir, o, mejor dicho, bordear los silencios. Esa es la violencia a la que se expone el archivo. Más allá de lo verdadero o lo falso, en él germina un voyerismo peligroso, una exposición

arriesgada a la mirada ajena. De nuevo opera aquí esa exterioridad y, de nuevo, opera la promesa que acarrea la responsabilidad del *arconte:* a este último corresponde hacerse cargo de las estratagemas de su propia mirada.

Acercarse al archivo, cubrir los huecos del lenguaje, es siempre trazar narrativas. En este entremezclarse de las subjetividades (es decir, en esta otra polifonía paralela) está también la responsabilidad. Porque el lenguaje del archivo es poroso y no es tarea de su lector conseguir que aparente lo contrario. De nuevo, en palabras de Foucault: "Así pues, la ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible" (1966, p. 13).

Ni de las ficciones del archivo ni de las inventivas de la memoria se puede escapar. En cambio, se trataría aquí más bien de hacer visibles esas narrativas ficticias, esas poéticas siempre engañosas que rompen las resistencias de las palabras enquistadas, dadas por verdaderas de una manera absoluta.

V

"La presencia del archivo es espectral. Lo es *a priori*: ni presente ni ausente, ni visible ni invisible, huella que remite a otro con cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra (…)" (Derrida, 1997, p. 9). El archivo funciona también como fantasmagoría: lugar del no-lugar, sujeto del no-sujeto, presencia y ausencia al mismo tiempo. Esta es la perenne paradoja del archivo: requiere para su presencia al mismo tiempo la tensión de su inminen-

te desaparición. El archivo surge en su borrarse, en su engañarse a sí mismo.

Es un lugar de encierro en donde nace una subjetividad engañosa, taimada, siempre escurridiza. Una subjetividad literaria. Una subjetividad artística.

El escenario del archivo es el escenario de la expectativa y la demora.

Nunca se llegan a reconstruir sus ruinas, nunca puede armarse la totalidad de los pedazos. Se trata de ese sujeto desmembrado, múltiple. Y aquí existe otra paradoja del archivo: el secreto aparentemente nítido de ese sujeto revelado se opaca en su propia construcción. Aquella intimidad abierta, pretendidamente ofrecida a la mirada ajena, se repliega en ese montaje y desmontaje de sus huellas, en el extrañamiento y la distancia que genera para con su espectador.

Asistimos al archivo, pero no lo dominamos. Interpretamos el archivo, pero no lo entendemos.

Ante el fantasma, podemos solamente elucubrar. La transparencia de su cuerpo-huella nos deja entrever, como las cartas chamuscadas e ilegibles, los restos de lo que no se conservó. En el fragmento existe, potencialmente, lo que la memoria no pudo resguardar. Y eso sí permanecerá secreto. ¿Qué pensaría Quico Rivas de todo esto?

Esta es la perenne paradoja del archivo: requiere para su presencia al mismo tiempo la tensión de su inminente desaparición.

No sabemos qué se quemó en el incendio de Los Molinos. Tampoco qué había de secreto en esta privaci-

dad traída hacia lo público que ahora acoge este museo (el lugar oficial de la consignación). Ni sabemos qué había de escondido en las palabras que llegaron, en la anotación rápida y en las cartas personales.

Y, muy probablemente, nadie se ocupará jamás de desvelar lo que hay detrás de las palabras que ahora escribo: lo no explicitado, mi sustrato interior, aquello de más íntimo que sobrevive a la brutal exposición al lugar público. Otra consignación. O aquello de lo que nunca hablarán mis huellas.

BIBLIOGRAFÍA.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Derrida, J. (2002). Huella y archivo, imagen y arte. Diálogo. En G. Michaud, J. Masó y J. Bassas. (Ed.), *Artes de lo visible (1979-2004)* (pp. 80-128), Pontevedra, España: Ellago Ediciones.

Foucault, M. (1966). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo (1920-2010). Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

(Superboomán)

venegra es la prima de [illegible]RUL
eves. A diferencia de ella [illegible]des c
a ciudad, no el bosque. P[illegible] El
aracter indócil y fantasioso y travieso. Nievenegra esta[illegible]
nada en un colegio de Monjas [illegible]
monjas pertenecen a la Orden de [illegible]
rlandesas, pero las que llevan [illegible]o entendido
colegio la mayoría son rum[illegible] viaje, mucho
La peor de todas es la directo[illegible]ubiré al pirulí
Sor Melosa que enseguida se [illegible]lo previsto. He
tiva en su peor enemiga duran[illegible], al pirulí de
su etapa colegial. [illegible] mucho mas
[illegible]lo acompañado
ievenegra es la otra ahijada de [illegible]o el primer con-
Madrina de Blancanieves. A [illegible]ia a los jovenes
encia de ella la admira y, [illegible]n el fascinante
frecuencia, le pide ayuda y [illegible]ulís es que
egos. El tesoro mas preciado [illegible] lo alto de
[illegible]nombre solo [illegible]
[illegible] la gran ciudad
capaz de medir la ver-

... el gran trágico, el
"alcanza la última
de su grandeza tan
do sabe verse a si m
y a su arte por deb
sí, cuando sabe v
sí."
(F. U.: Genealogí
la moral)

NH HOTELES
Ferreras, 1
35008 Las Palmas de G.C.
Telf.: (928) 46 88 54
Fax: (928) 46 94 42

→ La Subida del Pan.

→ El Barbero y su mujer

IMÁGENES

P. 26, Documentos quemados manuscritos sobre Calcosan, Caja 99, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

P. 33, Documentos quemados manuscritos sobre Calcosan, Caja 99, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

MERCURIO ROJO ARDE

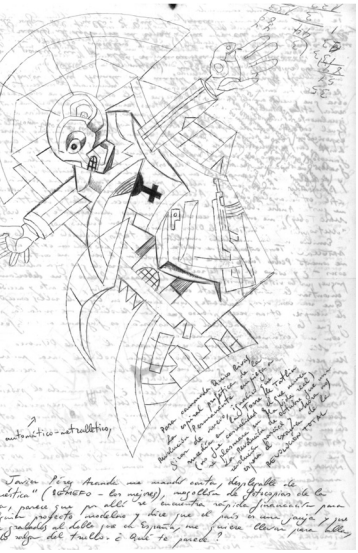
ARTE, CÁRCEL Y ARCHIVO EN *El Refractor*[1]

INTRODUCCIÓN

A la hora de comenzar este texto, partía de las ideas con las que se inició nuestro proyecto, que, según entiendo, se sustentan sobre todo en una serie de problemas derivados de la necesidad armar piezas, la violencia de vestirse con la piel de otro y el miedo a las consecuencias. La incomodidad nos venía dada, puesto que el archivo existía ya, sin que pudiésemos evitarlo. Uno no sabe bien qué creer cuando se ve de-

1. El Refractor fue una revista de corte anarcofuturista, centrada en la reflexión filosófica, estética, cultural y política dirigida por Quico Rivas. Abogó por la acción directa y la revolución, aunque estuvo mayormente al margen de entidades políticas libertarias asentadas, con las que no tuvieron contacto directo hasta 2008. Sus siete números vieron la luz entre febrero de 1998 y enero de 1999. Paralelamente, se organizaron numerosas actividades culturales y artísticas, como los Salones Refractarios I y II (1998). Al *Refractor* siguió la revista *Infiltración* (2005-2008), que sigue el mismo modelo pero con más madurez y seriedad en los contenidos. Deja de lado el bolchevismo acercándose más esta vez a la CNT. Existen otras publicaciones puntuales en torno a ambas, como *La Escoria* (2009) publicada para homenajear a Quico un año después de su muerte.

lante de todo aquello que antaño formó parte de una vida. De vida puede quedar bien poco en los sótanos de un mausoleo. Sabíamos que un archivo al uso es una imposición marcada por el detestable acto de



la memoria selectiva y el olvido sistemático (Derrida, 1997, p. 19). Al decidir contribuir a su causa, soy cómplice. No es mi intención sumar otro crimen rescatando autenticidades melancólicas. Habiendo tomado la decisión, solo quedaba avanzar, apostar por reconstruir una ficción. No pretendo formular un relato victorioso, me interesa más lo contradictorio, ya que entiendo está en mayor sintonía con la naturaleza de su contenedor. Quizá eso permita dejar algo de mi huella, y escapar al escarnio de la hipocresía.

Mi ficción trata de Quico Rivas. He elegido un episodio adecuado a lo que quiero contar: *El Refractor*. En la vida intelectual de "nuestro héroe", la publicación de la revista anarquista *Refractor* marcó su última etapa, no por ello menos fructífera. Supuso su salto definitivo a la acción libertaria, en la que incurrían la conspiración, la filosofía, el arte y la imposibilidad de tener una vida relajada. *El Refractor* solo duró un año, aunque su estela se ha mantenido hasta hoy día. Su bandera, el anarco-futurismo.

ARTURO MARIÁN LLANOS Y *El Refractor*

La obsesión de Quico por la cárcel –que nos ha transmitido– empieza a tomar las páginas fanzineras.

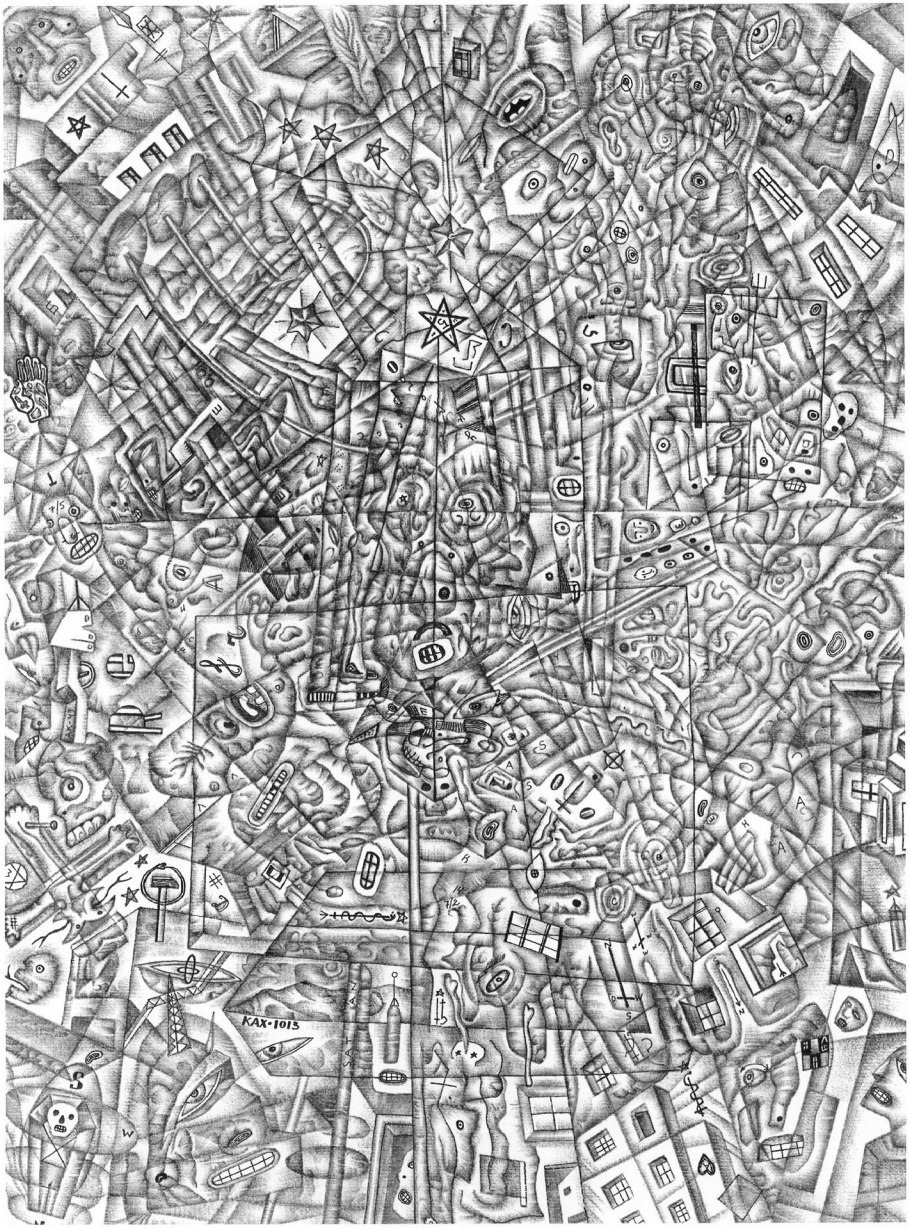
Arte, cárcel y Quico, el mantra que arrastra toda su vida se agrupa ahora en párrafos, en pliegos, en números y números dobles. Como detonante parcial, el contacto con Arturo Marián Llanos[2] , detenido en 1997 y encerrado en el centro penitenciario de Tenerife. El artista es de madre asturiana y padre moldavo, concebido entre guerras civiles y marcado por una extraña sensación de radicalidad antisistema y amor a la patria rusa. En un abrir y cerrar de ojos, se convierte en el perfecto maldito: mensajero enviado de oriente con noticias de revolución. La cárcel lo unge de revelación y rebeldía, con las que empapó los primeros pasos del *Refractor* por aquello de arte, cárcel y Quico. La contradicción por su parte, hará acto de presencia en la simbiosis activista-carcelaria.

La relación entre el ex-crítico de arte y el artista preso comienza justo antes del inicio de la revista, habiendo pasado un año de encierro del segundo. Es un encuentro intenso, de ir y venir de cartas abarro-

2. Arturo Marián Llanos (1965-2016). Nace en Moldavia cuando todavía era parte de la Unión Soviética. Su madre era una de las niñas de la guerra, partida de niños refugiados que en la Guerra civil marcharon a Rusia. Tuvo formación en Bellas Artes en su país natal, que completó en Madrid a su llegada en 1982. A principios de los 90 comienza a producir obra. En 1997 es detenido por tráfico de drogas, pasando su segunda "campaña taleguera", tras su primera detención en 1992.

tadas de letras. La pegada de Arturo en la revista es inmediata: la primera entrega es un número doble que se publica el 14 de febrero de 1998. El pliego que conforma el segundo número del *Refractor* está dedicado en exclusiva a Arturo Marián Llanos: todo el contenido escrito y gráfico fue realizado por él mismo desde la cárcel. En este caso, la maqueta fue diseñada personalmente por Quico (Rivas. (03/03/98) *Carta dirigida a Arturo Marián Llanos*. Archivo Quico Rivas, caja 192. Biblioteca del Museo Reina Sofía), el cual le dio título al número: *Kax-1013, el Partido del Diablo*. Arturo se convertía en la cárcel de Tenerife en *Kax-1013,* un ser en el límite de la existencia, satanista, alquimista y bolchevique. Los refractarios quedaron prendados del fuego grisáceo de Mercurio Rojo – su otro seudónimo –. Fue todo un acontecimiento dentro y fuera de la cárcel: los curiosos rodeaban al predicador epistolario, que trasmitía a sus acólitos las gestas de la proclamada "segunda campaña taleguera" del astur-moldavo. Escribe Quico en una carta dirigida al penal: "tus últimos dibujos han impresionado. Tus últimos textos han conmovido. Hasta los últimos lienzos han gustado". (Rivas. (03/03/98) *Carta dirigida a Arturo Marián Llanos*. Archivo Quico Rivas, caja 192. Biblioteca del Museo Reina Sofía).

La dirección de la revista está entusiasmada con Arturo, al que se le abren las puertas de la redacción subterránea. Al mismo tiempo que el número 2 se dedicaba a él en exclusiva, ya se había hecho con parte del primero. Ahí no queda la cosa, ya que sus ideas


KAX-1015

filosóficas, políticas y estéticas serán fuente de inspiración de los siguientes números, hasta el sexto.

Los refractores acogieron con cariño a Mercurio Rojo. Dejaron a su disposición muchas páginas.

Si hacemos un breve repaso de cuáles eran sus inquietudes artísticas e intelectuales en esta época, podemos ver cómo coinciden con una parte considerable del material inscrito en la revista durante los primeros cinco números, lo que deja patente el estrecho compromiso que se entabla.

Ante todo, Arturo Marián Llanos sigue muy de cerca el nacional-bolchevismo[3]. Lo define como "vía de conocimiento paradójica, ilógica, donde lo "divino" se intuye por vía negativa, cada cual añade sus propios hallazgos, pero en el fondo no se trata más que de la adaptación del conocimiento esotérico tradicional (…) a los tiempos actuales" (*Refractor*, nº 2, 14 de febrero de 1998).

3. El nacional bolchevismo es una ideología política nacida en la década de 1920 entre Rusia y Alemania. A grandes rasgos, se trata de la unificación de los extremos políticos, dejando atrás la distinción entre izquierda y derecha. De tal modo, un solo partido radical trataría de llevar a cabo una revolución cercana al marxismo. Su objetivo es acabar con el sistema liberal y democrático dominado por el capitalismo. En la década de los 90, con la caída del telón de acero, grupos radicales de jóvenes rusos o pro-rusos retoman con fuerza el nacional bolchevismo como arma contra la globalización y la introducción del liberalismo. Sus planteamientos son eclécticos: marxismo estalinista, psicodelia, situacionismo, nacionalismo conservador y metafísica esotérica. Se les suele considerar "comunistas-nazis" (su bandera es una hoz y martillo sobre una bandera nazi), aunque rechazan esta etiqueta.

Alexander Duguin[4] es uno de sus filósofos predilectos, representante principal de esta corriente en los noventa.

Lo esotérico tradicional, tal y como lo entiende Arturo, consiste en el enraizamiento con la cultura de la Rusia soviética, por la que sentía un gran afecto a pesar de ser moldavo. Los ambientes por los que se movían estas ideas eran en sus inicios underground. Nuestro artista era un punki pro-ruso cobijado al calor de círculos de política y pensamiento radicales como el de la revista *Limonka*[5]. Él mismo lo describe en el tercer número del *Refractor*: "El nacional bolchevismo, junto con heroína, hongos alucinógenos, rave, player y piercing forma parte de la contracultura juvenil. La estética vanguardista-gamberril de Limonov es tolerante para con las variaciones sexuales, psicodelia, cualquier forma extrema del ocio". (*Refractor,* nº 3, abril de 1998).

Lo esotérico tradicional, el

4. Uno de los principales filósofos de esta corriente a día de hoy. Empieza a calar en la escena underground moscovita en los 90, a través de sus artículos en la revista *Limonka*. Arturo mantuvo contacto directo con él durante un tiempo, como comenta en sus cartas a Quico (Marián Llanos, Arturo. (31/03/1998) *Carta dirigida a Quico Rivas*. Caja 192, Archivo Quico Rivas. Biblioteca del Museo Reina Sofía). Sus preocupaciones giran en torno a una revolución metafísica y esotérica para derrocar al liberalismo. Actualmente es un pensador afín al gobierno conservador de Putin.

5. Revista fundada por Eduard Limonov, unida al nacimiento del Partido Nacional Bolchevique en 1994. Arturo se encargó de obtener números, traducir artículos y ponerla en circulación entre sus compañeros. Al contrario que Duguin, Limonov se decantó por la oposición progresista.

tradicionalismo, o cómo recuperar la esencia bolchevique a base de ácido. La respuesta está en la vanguardia rusa. Arturo sigue con fidelidad los pasos de Pavlov Filonov, pintor, poeta y maestro que defendió con uñas y dientes el arte analítico, variación delirante del cubofuturismo. Miles de planos y colores se alternan en meticulosa composición paranoica, formando apenas algunas figuras. Filonov describía su método así: "Yo califico mi principio naturalista, porque es un método científico para conceptualizar el objeto, un método que es capaz de ver forma suficientemente exhaustiva a través de las cosas, que detecta intuitivamente todos sus predicados mediante cálculos sub y supraposiciones" (Ferré, 2011. p. 181).

Arturo lo sigue al pie de la letra (Marián Llanos. (06/01/97) *Carta dirigida a Quico Rivas*. Caja 192, Archivo Quico Rivas. Biblioteca del Museo Reina Sofía), compartiendo además el amor por la patria rusa. A parte de Filonov, otras son sus influencias. Muchas de sus obras están cubiertas de flujos orgánicos disueltos en los fragmentos y planos, en masas indeterminadas, ya sean de carne y piedra, de volúmenes o de líneas. Flujo acuático de reminiscencias esotéricas y metafísicas (Golovín, Crowley, Hakim Bey, etc). Dalí es otro de sus guías artísticos, del que toma sobre todo el método paranoico crítico, que es como viene a llamar a sus paranoias trufadas de automatismo. Del surrealismo de piezas humanas indeterminadas de Dalí al ojo líquido de Bataille, que corresponde a la presencia incesante de ojos en mu-

chas de sus obras. Estos desencadenan al igual que el análisis de la forma, infinitud de significados sucesivos. "Un ojo reventado o mi propio cráneo deslumbrado y sadamente pegado a la piedra, proyectando hacia el infinito imágenes simétricas" (Bataille, 1928, p. 43).

Los situacionistas fueron en cierto modo neo-surrealistas (McDonough, 2002, p. 15). Quizá de ahí viene parte de la afición por ellos. Con el suicidio de Guy Debord –líder de la Internacional Situacionista– en 1994, sus teorías volvieron a tener vigencia, al estar hablando a una generación nueva. Los nacional bolcheviques, en su lucha contra el liberalismo, se hicieron eco de sus métodos de subversión anti-burguesa. Arturo traduce la necrológica que Duguin hace a Debord en 1995, para uno de los pliegos del *Refractor*[6] 4º-5º, elogiándolo por sus hazañas.

Bolchevismo, metafísica, esoterismo, situacionismo, arte analítico… A grandes rasgos, estos eran los intereses que Arturo Marián Llanos dejó en *El Refractor* a lo largo de 14 artículos: 6 escritos por él, 1 reseña sobre su vida y obra escrita por Emilio Sola, 5 traducciones del ruso al español y 2 artículos relacionados

6. Los refractarios participaron de la recuperación del pensamiento de Debord con intensidad. Las alusiones a la Sociedad del Espectáculo son constantes en diversos números. En el número doble 4 y 5, se dedica un pliego especial. En el número 6 se lanza un llamamiento a la acción situacionista para tomar las calles del centro de Madrid.

de forma más indirecta[7]. La mitad del material producido por la revista entre los números 1 y 5 tienen su impronta.

Sus textos para la revista fueron escritos en la cárcel. Sin embargo, la obra y pensamiento de Arturo no versa sobre ella. Lo que sí cambió fue su modo de trabajar y de comunicarse.

En los meses que trabajó en contacto con *El Refractor,* encontró un lugar en el que se sentía motivado para crear (aunque sus condiciones no eran ni de lejos las mejores, sobre todo en su estancia en el Centro Penitenciario de Tenerife II).

La cárcel le permitía concentrarse en pintar y leer, le daba motivos para enfrentarse al control[8] al que estaba sometido. No obstante, resulta contradictorio que, para crear, Arturo necesitase la cárcel. Aunque, según tengo entendido[9] , esto fue solo al principio de su encierro. Más adelante, el presidio fue consumiéndolo poco a poco.

Otras contradicciones se hicieron presentes en la aventura refractaria. Hay que aclarar que Arturo

7. Son una reproducción del manifiesto anarco-futurista ruso titulado *La felicidad no es utopía* (número 3) y un texto de Max Stirner, filósofo del individualismo y el solipsismo con el que Arturo se inició al anarquismo, titulado *Yo no he basado mi causa sobre nada* (número 1).
8. Entrevista a Emilio Sola (13/03/17). Emilio Sola, historiador, escritor y profesor emérito de Historia en la Universidad de Alcalá de Henares. Fue uno de los fundadores del *Refractor*, esencial en sus inicios y desarrollo. A través de él se conocen Arturo y Quico. Fue del mismo modo, uno de los impulsores de la Vaquería de la calle Libertad, germen de las experiencias refractarias, ya que dejó impresionado a Quico a su llegada a Madrid en 1976.
9. *Ibidem*.



fue anarquista durante un breve periodo de tiempo. El nacional-bolchevismo, a pesar de su carácter anti sistema, casa difícilmente con el anarquismo, por el simple hecho de que el primero se basa en el concepto de nación de forma muy ambigua[10]. Quico y Arturo consiguieron fabricar una especie de anarco-bolchevismo, guiado sobre todo por lo que podríamos llamar la "revolución esotérica", sin prestar realmente atención a la geopolítica o la idea de nación. Esto nos puede hacer entender que sus intereses en cuanto a lo político eran estéticos. No pasó mucho tiempo hasta que algunos miembros del *Refractor* comenzaron a mostrar quejas respecto a la deriva nacional bolchevique de la revista (Rivas, Quico. (23/04/1998) *Carta dirigida a Arturo Marián Llanos*. Caja 192, Archivo Quico Rivas. Biblioteca del Museo Reina Sofía). Aunque en general, ni Quico ni el resto sabían muy bien por aquel entonces en qué consistía esta filosofía[11].

Algo me dice que había algo de romantización en Quico, tanto del preso como de sus ideas. De ser así, el resultado sería más

10. Duguin propone un modelo de nación con base en una concepción mágica de esta y su pasado. Según él, la estructura geopolítica occidental habría de borrarse para crear un continente-nación, Eurasia, compuesto por pueblos-nación. Rusia tendría la "misión histórica" de llevar esto a cabo. Por otro lado, Duguin no fue el único pensador de esta tendencia, existen otras interpretaciones.

11. Entrevista a Emilio Sola (13/03/17).

positivo que negativo. Para Arturo *El Refractor* era una ventana abierta por la que respirar aire fresco, poder tener contacto con sus amigos, compartir pasiones y penas. Para la revista, a pesar de lo fortuito de su aparición, supuso un fuerte impulso. Todo acaba hacia octubre de 1998, cuando Quico y Arturo tienen una fuerte discusión a raíz de rencillas surgidas tras el desmontaje de la exposición monográfica del artista en Círculo de Bellas Artes de Madrid (septiembre-octubre 1998), aunque Quico no participó directamente en ella. El astur-moldavo envía entonces un comunicado a Emilio Sola en el que rechaza el anarquismo y se despide del Refractor.

La cadena arte, cárcel y Quico tiene en este relato matices positivos a la vez que contradictorios. Entiendo que, a la hora de rescatar historias de la cárcel, se encontraba más o menos en nuestra propia posición, como una suerte de arqueólogo de archivo recordemos que la experiencia del *Refractor* fue decisiva para futuros proyectos como *Las otras galerías*, dedicada en parte a rescatar relatos perdidos. Sin embargo, en Arturo Marián Llanos no encontró la típica historia carcelaria, ni al típico recluso. Empezando porque el artista no fue en ningún momento sujeto pasivo. Fue tan activo que se encargó de arreglar la mitad del contenido de una revista durante su aventura refractaria. Sus ideas contradictorias, ante todo, enriquecen la experiencia. Es lo que permite escapar

a un relato cerrado de esa visión excesivamente pasiva y romántica. Otro de los aspectos más interesantes, es que ocurre lo mismo con el arte: Arturo no pretende representar la vida carcelaria con sus obras, aunque la cárcel pueda condicionar ciertos aspectos. Es decir, no se puede etiquetar como "arte carcelario" o *"jail art"*, simplemente escapa. Quizá Quico fuera en parte archivero, pero está claro que no se quedó ahí. Abrazó la acción, la vida, la contradicción, lo que pasaba a su alrededor, por explosivo que fuera. Arriesgando, perdiendo y ganando.

BIBLIOGRAFÍA

Bataille, G (1995). Historia del ojo. México D.F.: Ediciones Cayoacán.

Derrida, J. (1997) *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Ferré, R (Ed.). (2011). *La caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*. Madrid: La Casa Encendida.

Marián Llanos, A. (1998) *El partido del diablo. Refractor.* Número 1.

Marián Llanos, A. (1998) ¿Arde Moscú? *Refractor.* Número 3.

McDonough, T. (Ed.). (2002) *Guy Debord and the situationalist international*. Massachusetss: MIT press.


REFRACTOR
1898-1998: MOSCÚ • MADRID • MALABO • MÉXICO DF • MEDELLÍN • AÑO CERO
KAX-1013

IMÁGENES

P. 35, Carta manuscrita con dibujo realizada por Arturo Marián LLanos, Caja 192, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

P. 38, Fotocopia de un dibujo original de Arturo Marián LLanos (oriqinal a color), Caja 192, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

P. 45, Carta manuscrita y dibujada por Arturo Marián LLanos, Caja 192, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

P. 49, De arriba a abajo y de izquierda a derecha. Papel de suscripción a el periódico anarquista el *Refractor*, Caja 91, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía; Fotocopia de un dibujo original de Arturo Marián LLanos (oriqinal a color), Caja 192, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía; Carta manuscrita con dibujo realizada por Arturo Marián LLanos, Caja 192, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía; *P*apel de suscripción a el periódico anarquista el *Refractor* con dibujo de Arturo Marián LLanos, Caja 91, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

LAS OTRAS GALERÍAS: LA CÁRCEL Y LAS BELLAS ARTES.

EL PROYECTO QUE NUNCA ACABÓ

La actividad intelectual de Quico Rivas, que persistió hasta el último de sus días, le llevó a emprender gran cantidad de proyectos como el que nos ocupa en las siguientes páginas: el de una exposición que nunca llegó a realizarse.

Como es habitual, resulta difícil determinar el momento exacto en el que surgió la idea, pero los involucrados coinciden en que fue a partir de la década de los noventa, en el seno de la revista anarquista *El Refractor. Las otras galerías* fue tomando cuerpo en la mente de sus creadorxs, el propio Quico Rivas y su compañero de ruta, Rafael Zarza, que, junto a un gran número de colaboradores, celebraron el alumbramiento prematuro del proyecto en la edición 2003 de ARCOmadrid.

Todo parecía indicar que

la exposición se materializaría en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC, Badajoz), pero la financiación fracasó, el proyecto se paralizó y la idea quedó archivada a la espera de un futuro cercano que volviese a activarla.

Pero ese tiempo no llegó y *Las otras galerías* al final nunca pudo llevarse a cabo. De todas maneras, el proyecto todavía vive en el recuerdo y en la documentación que conservan muchas de las personas que participaron en él, como es el caso de José Luis Gallero, Alonso Gil, Raj Kuter, Esther Regueira, Pedro G. Romero, Emilio Sola y Rafael Zarza.

Tras una serie de entrevistas, los implicados ponen voz a la reseña de esta exposición inconclusa en un recordar que se convierte en un paseo obligado por la memoria de aquel que los unió a su alrededor, el motor de todo: Quico Rivas.

DE LA REBELDÍA AL ACTIVISMO

En mayo de 1970, en vísperas de la inauguración de la primera exposición organizada por el Equipo Múltiple en la galería Montparnasse, los grises arrastran a Quico Rivas a la comisaría y le aplican un severo tratamiento de jarabe de palo durante tres días. El 4 de mayo Quico es conducido ante al juez del Tribunal de Orden Público, quien decide su ingreso en prisión. A la mañana del día siguiente queda en libertad provisional. Se da una ducha, llama a Juan Manuel Bonet, su amigo y cofundador de Equipo

Múltiple, y sale corriendo a la librería Montparnasse[1]. El montaje estaba casi listo (Rivas y Bonmatí, 2001, pp. 16-17).

Este recuerdo sirve de excusa para subrayar el profundo interés que desde muy pronto Quico Rivas siente por los asuntos penitenciarios y el tema de la privación de los derechos civiles. Guiado por el anhelo de libertad, su enfrentamiento contra el poder establecido sería una lucha constante que, con el tiempo, se volvería cada vez más comprometida. En 1977, como recuerda José Luis Gallero, Quico Rivas se afilia al Sindicato Anarquista CNT, de cuya sección de televisión será tesorero; colabora con la Coordinadora de Grupos Marginales en Lucha y el Colectivo de Presos en Lucha (COPEL); y crea el efímero colectivo Margen, junto a Juan Manuel Bonet, en el que la crítica cultural se convirtió en una herramienta poderosa[2]. Sin embargo, el proyecto *Las otras galerías* no comienza a concretarse hasta finales de la década de los noventa, con la fundación de *El Refractor*, la revista anarquista de la que Rivas, entre otros, era editor[3].

---

1. En nuestros encuentros con José Luis Gallero recordamos algunas palabras dichas por Quico Rivas en diferentes publicaciones. Información extraída de las conversaciones mantenidas con José Luis Gallero en el marco de la investigación de este proyecto.
2. No es competencia de este artículo desentrañar la valiosa información que se hizo visible a través de *El Refractor*. En esta misma publicación puede consultarse "Mercurio Rojo Arde: arte, cárcel y archivo en el *Refractor*".
3. Acerca de la historia del MEIAC, consultar AA. VV., Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz. Badajoz: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Patrimonio, 1995.

Las otras galerías ENCUENTRA SU LUGAR

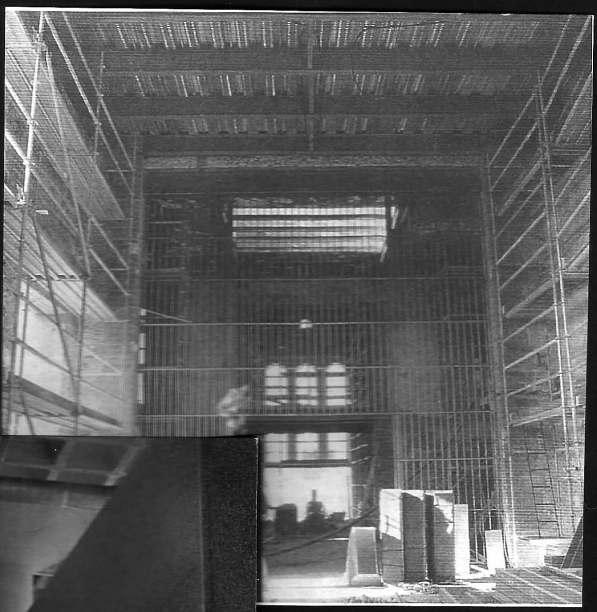
Las otras galerías: la cárcel y las bellas artes fue concebida como una exposición en la que podrían discutirse las políticas represivas y penitenciarias. "Fue un poco una prolongación del interés por la ideología anarquista", explicó en una entrevista Rafael Zarza, a quien lo que más le interesó del proyecto fue la posibilidad de trabajar en algo en lo que tanto él como Quico se habían implicado como activistas.

El proyecto entraba dentro de la actividad normal de *El Refractor* y, mientras que Quico fue el que aportó una mayor cantidad de documentos, recuerda Zarza, él asumió exclusivamente las labores de diseño del montaje expositivo.

El grupo de colaboradores con el que contaba la revista —en el que también se incluían varios artistas como Alonso Gil, Arturo Marián Llanos, Campanilla, Federico Guzmán y Pedro G. Romero— participó en mayor o menor medida en la localización de documentos para completar el dossier que Rivas y Zarza presentarían finalmente al MEIAC.

El museo, creado en el año 1994, había sido construido donde había funcionado el antiguo penal de Badajoz y, más atrás en el tiempo, el baluarte militar conocido como Fuerte de Pardaleras (MEIAC, 1995).

El nuevo edificio rescataba la rotonda central de la antigua cárcel —propia del diseño panóptico de Bentham[4]— por lo que, unido a los antecedentes histori-



cerramientos mallazos metalicos.



cerramientos en mamparas existentes

cos del lugar, el MEIAC se presentaba como un espacio idóneo para albergar la exposición de *Las otras galerías*: la diagramación de las salas a partir de las celdas que integraban la planta del MEIAC actuaría como eje regulador.

Zarza recuerda que, en principio, las celdas unipersonales, más pequeñas, se dedicarían a mostrar obras de artistas individuales, mientras que las grupales, más amplias, se utilizarían para exhibir la obra de colectivos de artistas o de temas monográficos como podría ser "La cárcel y la literatura".

LAS MUJERES PRESAS, ¿OLVIDADAS?

"Quico era un curioso desmesurado y un investigador infatigable", cuenta Esther Regueira, productora cultural y comisaria independiente, muy cercana a Rivas. "Tenía amigxs y compañerxs de viaje por todo el mundo en los que confiaba y a los que pedía que indagaran sobre diferentes artistas, pensadorxs, escritorxs, e incluso sobre material de archivo".

Por esos años, ella vivía en Estados Unidos y todavía hoy recuerda cuando leyó la propuesta de *Las otras galerías* por primera vez. La presencia escasa de mujeres era más que evidente y a pesar de que la cuestión de género era un tema que, según Regueira, "él nunca tenía en cuenta", no perdió ésta ni otras

4. El panóptico es un tipo de arquitectura carcelaria ideada por el filósofo utilitarista Jeremy Bentham hacia fines del siglo XVIII. El objetivo de la estructura panóptica es permitir a su guardián, guarnecido en una torre central, observar a todos los prisioneros, recluidos en celdas individuales alrededor de la torre, sin que estos puedan saber si son observados.

veces la oportunidad de comentárselo.

El 18 de julio de 2002, a pocos meses de la presentación formal del proyecto en ARCO 2003, Rivas le envía a Esther un comunicado por mail:

> Amiga Ester
>
> A pesar de tu resistencia, el Comité Peninsular insiste en nombrarte Directora de la Cárcel de Mujeres. Además de una condena, es un honor que no puedes rechazar. Eres la mejor. El lunes, cuando vuelva de la Costa Brava, te escribiré más largo.
> ¡Salud, oxígeno y anarquía!
> Quico[5].

Al principio, ella pensó que lo de la "cárcel de mujeres" como un apartado del proyecto expositivo general no tenía sentido, ¿para qué seguir haciendo distinciones, poniéndolas a ellas por un lado y a ellos por otro? Pero luego, pensando en que el sistema carcelario efectivamente hace esta división, aceptó el reto y comenzó a colaborar aportando nuevo material para el proyecto.

Regueira llevaba tiempo investigando el trabajo de artistas mujeres en contextos sociopolíticos muy complejos, especialmente en Latinoamérica, entre las décadas de los sesenta y los ochenta. Parte de esa investigación se plasmó en el proyecto de cine y vídeo que comisarió en el año 2001 para el Museo Reina Sofía: *Agitación como*

5. Quico siempre escribía el nombre de Esther sin "h", ya que "tenía su propia teoría al respecto…". Información facilitada por Esther Regueira.

ritual cotidiano. Cartografías del deseo[6].

Como muchas de las participantes habían estado en la cárcel y otras, desde afuera, habían colaborado con presas, Esther fue conformando una lista preliminar de mujeres artistas que podría incorporarse fácilmente a la agenda de *Las otras galerías*. Por diversos motivos, principalmente la falta de tiempo, esta documentación no llegó a ser incluida en el dossier que se presentó en el MEIAC.

Las otras galerías EN ARCOMADRID

En el año 2003, la Junta de Extremadura exhibió en su estand de ARCO parte del proyecto que iba a realizarse en el MEIAC. "Fue un disparate", según Pedro G. Romero. "Quico era especialista en contradicciones y paradojas y así lo resolvió", recuerda el artista. "El proyecto acabó presentándose en ARCO, una feria de arte ajena a los intereses reales del proyecto y del mismo Rivas". En opinión de Rafael Zarza, todo se hizo en muy poco tiempo y, sobre todo, con muy poco dinero.

Se improvisó un montaje cuya base era la obra de Pedro G. Romero, una reconstrucción de la Cheka del SIM (Servicio de Investigación Militar) construida por Alfonso Laurencic en la iglesia de Vallmajor, Barcelona, en 1937.

Laurencic había diseñado

---

6. *Agitación como ritual cotidiano. Cartografías del deseo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 10 febrero – 11 marzo, 2001. Comisariado: Esther Regueira.



este habitáculo de modo que el descanso de aquellos que estuvieran en su interior fuera imposible. Con ese propósito, había hecho uso de imágenes vanguardistas y abstractas como elemento de tortura para decorar el interior de la celda, generando una especie de sobreabundancia de estímulos visuales insoportable para el preso. La inclinación de la tabla que hacía de cama y la del poyete adosado a una de las paredes impedían el descanso, mientras que el suelo de la celda estaba sembrado de pequeños prismas y ladrillos que dificultaban la deambulación por el interior[7] (véase Combalía, 2003, p.36). Pedro G. Romero recuerda que el *Archivo F.X./Dècor,* en el que se insertaba este proyecto, ya llevaba un tiempo en marcha cuando Quico Rivas le habló de la posibilidad de producirla en el marco de *Las otras galerías*:

> "Yo no estaba muy en la onda de algunos de los compañeros de viaje de *El Refractor*, pero para mí Quico Rivas siempre despertaba un respeto, como el que los flamencos les tienen a los maestros. La Cheka se había convertido en el centro de operaciones alucinantes, de allí salía humo

7. La descripción del interior de la checa reproducida por Pedro G. Romero fue uno de los elementos presentes en casi todas las reseñas que cubrieron la edición de ARCOmadrid en el año 2003.

constante, pues la usaban algunos para fumarse porros y platas de caballo, de allí salió un tío en pelotas gritando no sé qué consigna, y una pareja se empeñó en follar allí dentro, con los ladrillos en el costado, según me dijo Quico después, igual se lo inventó...”[8].



Cierto o no, Alonso Gil recuerda que el estand estaba siempre lleno de gente y la Cheka de Pedro G. Romero se complementaba con las piezas de otros artistas que también formarían parte de la exposición. Algunos de ellos eran: Marcel Dalmau, Ricky Dávila, Bernardo Pérez, Josechu Dávila, el colectivo de *El Refractor*, Marc Villaplana, Arturo Marián Llanos, El Perro, Isaías Díaz, SEMEFO y Teresa Margolles[9]. Todos ellos participaron además en el montaje del estand, entre otros motivos porque Quico siempre lograba que amigos y colaboradores se involucraran en cualquier proyecto que estuviera realizando. Tal y como recuerda Raj Kuter, que había colaborado con Rivas en *El Refractor*, “Quico podía llamarte para que echaras un cable y ahí te ibas”[10].

8. Fragmento de la correspondencia vía correo electrónico mantenida con Pedro G. Romero.
9. Folleto de Mano del Stand en ARCOmadrid 2003 *Las otras galerías/ Del Panóptico de Bentham al Panóptico Digital.*
10. Fragmento extraído de la entrevista mantenida con Raj Kuter.

Pedro G. Romero añade: "El montaje nada tenía que ver con ARCO, desde luego. Era caos y horror vacui, divino horror vacui en este caso (…). Creo que Quico quería un clima de amotinamiento, como si los presos hubieran tomado la cárcel, y medio lo consiguió".

Las otras galerías: OTRO PROYECTO INCUNCLUSO

Aunque la propuesta para ARCO 2003 tuvo una repercusión importante, Rivas y Zarza veían cada vez con más claridad que los problemas económicos que arrastraba el MEIAC impedirían la realización del proyecto. La exposición efectivamente se había pensado para el MEIAC, pero Quico albergaba el deseo de convertirla en una muestra itinerante que viajara a otros museos, algunos de los cuales funcionaban en edificios que en tiempos pasados también habían sido cárceles, como el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO), u otros espacios expositivos como el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla (CAAC), o el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria (CAAM), con los que Rivas intercambió correos electrónicos. Aun así, como cuenta Zarza, "el trasfondo político muy marcado, en una línea claramente anarquista, dificultó que el proyecto fuera fácil de mover".

Después del desencuentro con la institución, Rivas y Zarza no volvieron a proponer el proyecto a ningún otro centro.

De todos modos, Zarza dejó todo bien guarda-

MEMORIA

INDICE

EL CORREDOR DE LA MUERTE

Galeria de Ilustres

"... entre rejas"
Julio Jara

"Perros Callejeros"
Guillermo Panequa

- Motines
- Fugas

LA CARCEL MODELO
- Filadelfia
- Lecumberri
- Carabanchel
- ATTICA
- Badajoz
- Elogio de la ... (carcel y comix)
- Los hermanos Dalton
- Humoristas politicos

GOMEZ

"I ..."

Ibarrola
Genovés
Pepe Ortega
Tony Gallardo
Felo Monzón

MARQUÉS DE SADE

- Man Ray
- Klossowski
- Chema Cobo

LAS CARCELES DEL HORROR

- America del Sur
- Asia
- Africa

PENAL DE TARRAFAL

TATUAJES Y GRAFFITTIS

GULAG

A

ICO

nº 7

Chavela Vargas

S. LEDUC

CAM

D

CONC

TRA.

Cesare Pavese

Il CARCERE.

carcel 1935.

Barrialeone Calabro

do pensando que, tal vez, otras personas lo recuperarían.
"Cada personaje es fiel a una cara de Quico y a veces no han hecho causa común. Entonces, cada uno conserva materiales muy valiosos", comenta José Luis Gallero.

Esther Regueira se embarcó hace muchos años en la proeza de catalogar su obra plástica, pero debido a diversos motivos, el proyecto se abandonó y retomó en varias ocasiones. Cuando en medio de ese proceso Quico falleció, ella continuó con la tarea ayudada por una serie de notas escritas que el crítico le había dejado en vida. En estos últimos años, el "cataloguito", como a Quico le gustaba llamarlo, se ha transformado en un proyecto de investigación que abarca toda su vida y trabajo, y que pretende, en un futuro cercano, tomar forma de libro y exposición, una exposición que coincidirá con el décimo aniversario de la muerte de Rivas y contará con la colaboración de muchos de los amigxs de Quico.

Como Regueira, José Luis Gallero también había sido arrastrado por Rivas, pero en su caso, a recopilar sus críticas. Ya una vez avanzado el proyecto, se distanciaron debido a un texto que Quico no entregó a tiempo, y no sería sino hasta muchos años después, también tras la muerte de Rivas, que Gallero decidiera retomarlo, siguiendo una serie de instrucciones y notas que Quico le había dejado en su ordenador.

"Hace un montón de tiempo que se murió y todavía sigue la gente agitada con cada cosa de Quico. Todavía nos hace hacer muchí-

simas cosas", dice Alonso Gil, el artista en el que Quico estaba trabajando para terminar una monografía de su obra que ya nunca tendrá final. Pedro G. Romero describe al crítico como "una persona que era capaz de poner a funcionar una montaña", tanto que "todos nos dejábamos arrastrar por él porque eran espacios de libertad y donde el tiempo desaparecía y donde uno podía conjugar muy bien lo que era la militancia libertaria y el arte, el arte y la anarquía".

"Cuando Quico terminaba un texto, el texto era una preciosidad, muy ligero y muy profundo al mismo tiempo", recuerda Emilio Sola. Rivas estaba desbordado de actividad y, al mismo tiempo, era muy puntilloso a la hora de dar por terminado un texto. Sin embargo, para el historiador, "ese interés en un montón de asuntos hace que lo inconcluso tenga mucho encanto también. Como un romance viejo de esos que están inconclusos y si los hubieran terminado a lo mejor eran menos bonitos… entonces no se termina". Lo que Quico dejó sin terminar tiene interés en sí mismo y terminado a lo mejor eran menos bonitos… entonces no se termina". Lo que Quico dejó sin terminar tiene interés en sí mismo y en su propia fragmentariedad, "son puertas abiertas a meterse y brujulear en ti mismo".

Al igual que todos sus conocidos, este colectivo del que formamos parte, se ha visto arrastrado por la presencia de Quico Rivas, todavía latente en su archivo, custodiado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Asimismo, indirectamente, nos

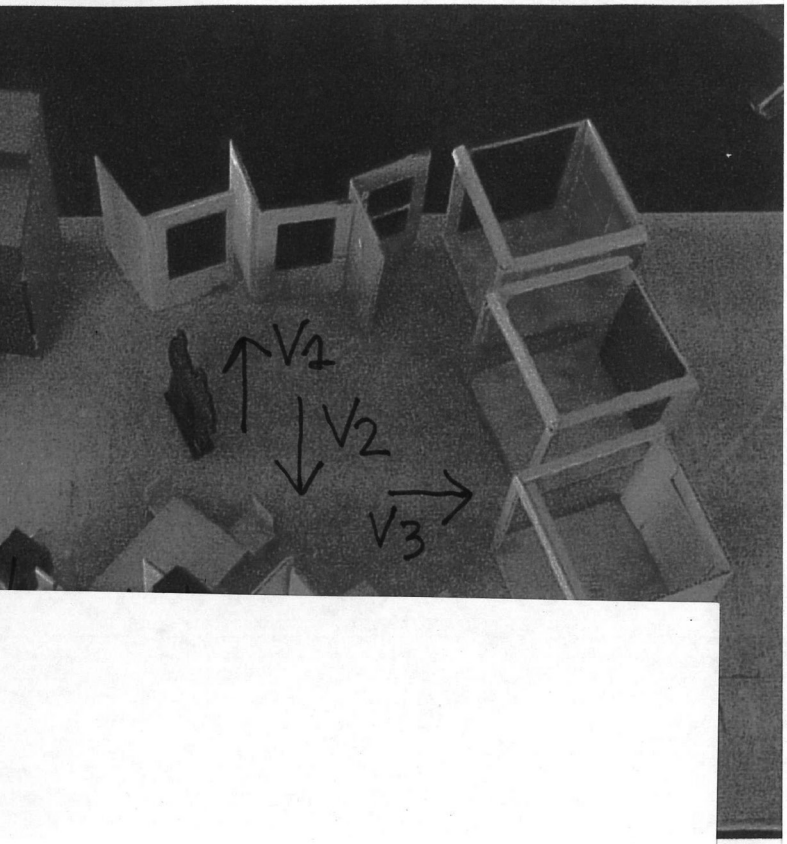
ha legado una tarea, una misión con la que nos tropezamos casi sin quererlo y que, de alguna manera, ha ligado también nuestra vida a la suya.

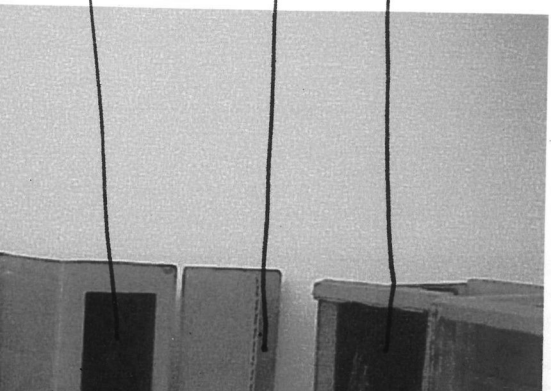
BIBLIOGRAFIA

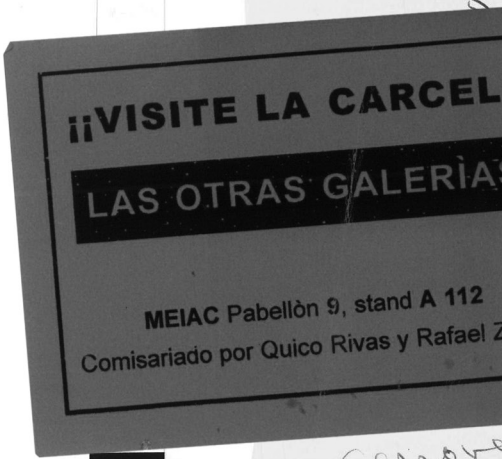
Rivas, F. y Bonmatí Alcántara, A. (2001). *Equipo Múltiple (1969-1962)*, Valencia: Universitat de València, Col·legi Major Rector peset.

AA. VV., (1995). *Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo*, Badajoz: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Patrimonio.

Combalía, V. (26 de enero de 2003). Arte moderno para torturar. *El País,* p. 36.


V1
V2
V3


semeto
Josechu


¡¡VISITE LA CARCEL
LAS OTRAS GALERÍA
MEIAC Pabellòn 9, stand A 112
Comisariado por Quico Rivas y Rafael

IMÁGENES

P. 55, Fotografía del montaje de la muestra *Las Otras Galerías. La cárcel y las Bellas Artes en la época moderna,* documento digital cedido por Raj Kuter.

P. 59, Invitación a la muestra del proyecto *Las Otras Galerías. La cárcel y las Bellas Artes en la época moderna* presentado en el estand de ARCO 2003, Caja 44, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

P. 60, Documento "propuesta para el montaje de la exposición" para *Las Otras Galerías. La cárcel y las Bellas Artes en la época moderna,* documento digital cedido por Raj Kuter.

Pp. 62-63, Documento manuscrito esquemático para el proyecto expositivo *Las Otras Galerías. La Cárcel y las Bellas Artes en la Época Moderna*, Cara frontal y reverso, Caja 188, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

P. 67, De arriba a abajo y de izquierda a derecha. Fotografía de maqueta con texto manuscrito por Rafael Zarza para el proyecto expositivo *Las Otras Galerías. La Cárcel y las Bellas Artes en la Época Moderna*, Caja 185, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía; Documento manuscrito esquemático para el proyecto expositivo *Las Otras Galerías. La Cárcel y las Bellas Artes en la Época Moderna*, reverso, Caja 188, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía; Fotografía de maqueta con texto manuscrito por Rafael Zarza con nombres de artistas para el proyecto expositivo *Las Otras Galerías. La Cárcel y las Bellas Artes en la Época Moderna*, Caja 185, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía; Invitación a la muestra presentada en Arco03 del proyecto expositivo *Las Otras Galerías. La Cárcel y las Bellas Artes en la Época Moderna,* Caja 44, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía

ENCERRADA

REFLEXIONES DENTRO DE UN ARCHIVO

El primer día que nos adentramos en el Archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía nos encontramos miles de documentos que en su día pertenecieron a Quico Rivas: revistas, bocetos, proyectos inacabados y hasta listas de la compra. Todo de lo que se rodeó un día y quedó abandonado en su despacho tras su muerte.

Unos papeles que no solo hablan de su faceta como crítico, escritor o artista, sino también sobre su vida cotidiana y sus relaciones más cercanas. Una habitación privada, llena de secretos, que fue desprovista de todos sus tesoros, ahora encerrados y amontonados en los sótanos del museo. Así nace el Archivo: de repente, el autor desaparece y su mundo privado se vuelve accesible, involuntariamente público y se convierte en la cárcel de cientos de ideas que no llegarán a madurar.

Así pues, podemos identificar el archivo con la ausencia del autor, con la memoria del que deja sus

escritos a merced de los ojos ajenos, ojos contaminados por las múltiples disciplinas con las que nos enfrentamos a esta gran cantidad de documentos y a través de las cuales construimos una memoria que muchas veces no tiene tanto que ver con la propia historia del autor, sino con una interpretación subjetiva de quien traduce estos códigos que nos ofrece el nuevo archivo.

También podemos entender el archivo como metáfora de aquello que es guardado y exhumado: de la huella y la perpetuación del sujeto vinculada a los vestigios de su trabajo. No obstante, en ambas ideas se percibe un denominador común: la intrusión de un sujeto ajeno, alguien que manipula los documentos a su antojo, documentos aislados en esas salas de la mente que los creó y, en muchos casos, privados del contexto que los rodeaba.

Al investigar el archivo nacido del despacho de Quico Rivas nos encontramos con muchos papeles que, en un principio, podrían parecer desechos, pero también con numerosos esbozos y esquemas, entre ellos unos fragmentos de lo que podría ser una futura novela. Una novela inacabada y expuesta a la posibilidad de que nosotros la saquemos a la luz. Con estos fragmentos tratamos de construir una narración, uniéndolos como piezas de un puzzle del que ignoramos la imagen final, cuyo contenido es muy curioso hilar con una de las grandes obsesiones del escritor, la cárcel, el universo penitenciario. No es de extrañar la temática de estos escritos si tenemos en cuenta que estos

temas fueron pilares fundamentales de su trabajo. Y el archivo, en realidad, ¿no se trata también de uno de esos lugares para la reclusión?

"Estaba sola y era encerrada todas las noches por el guardián de la casa, claro que esta vez mi comportamiento no fue tan pasivo como la vez anterior, peleaba, chillaba, me imponía. Incluso busqué estrategias. Pero todo lo más que conseguí es que el guardián me diera siempre la razón, aunque jamás la llevé"[1].

Esta narración, sin embargo, difícilmente podremos completarla. Al fin y al cabo, ¿qué puede darse por completo dentro de un archivo?

Percibimos estas páginas, al igual que muchos de los otros escritos que nos encontramos, como narraciones conclusas, pero el archivo es inmenso y siempre existe la posibilidad de que aparezcan textos olvidados, ocultos o secretos que puedan emerger de las sombras para modificar dicha narración.

Incluso aunque tuviésemos la certeza de que no apareciera nada nuevo, el solo hecho de intentar reconstruir el discurso de otro autor ¿no lo estaría despojando de su propia subjetividad? Puede que de esta manera la narra-

1. A lo largo del texto iremos introduciendo algunas citas de los fragmentos de esta novela inédita que hemos ido recopilando en el archivo. Cabe decir que, al igual que nosotros nos fuimos encontrando con estos manuscritos de forma fortuita, aparecen aquí de un modo similar, desordenados y dejando en manos de nuestra mente la construcción de una historia aún no establecida.

ción acabe convirtiéndose en otra cosa, en híbrido sin identidad.

"La gente y el paisaje no eran suficiente motivo para hacerme olvidar este asunto del color y, aunque había sido tomada como marroquí muchas veces durante mi viaje, cuando llegamos a la capital sentí absolutamente mi sangre puramente española".

A pesar de ello, tras la muerte de Quico Rivas, ha habido intentos de editar numerosos textos y poemas por parte de su círculo de amistades más cercano. Poemas que, quizá, no estaban aún preparados para ver la luz, o que quizá estuvieran destinados a permanecer en el anonimato por no ser lo suficientemente "buenos" para llegar al público.

El mismo crítico dijo en varias ocasiones que prefería ser un poeta inédito antes que un mal poeta. Con ello se nos viene a la mente el gran dilema: ¿no estamos violando su intimidad al entrar en su despacho y llevarnos todos sus documentos? ¿No podríamos estar actuando en contra de su voluntad al publicarlos? Por otro lado, al sacar a la superficie estos documentos, también estamos poniendo en evidencia las debilidades del escritor, sus miedos, sus proyectos frustrados…

Tal vez acabamos así con la magia de su obra, con el mito. A pesar de ello, para entender mejor una obra escrita, a veces es necesario conocer los procesos por los que ha pasado, y estos papeles nos ofrecen esa gran oportunidad.

"¿Conoces el *Cantar de los Cantares*? Pues Salomón

lo escribió para que te hagas una idea de lo que es un *hamman*".

Podemos pensar también que si Quico Rivas no se deshizo de todos estos papeles desperdigados es porque aún seguían teniendo cierto valor o interés para él.

Puede que quisiera completar esa novela o reutilizar algunos esbozos y diseños en trabajos posteriores. Quizá fueran proyectos que estaban esperando su momento y que la sorpresa de su muerte los condenara a estar incompletos para siempre. ¿Quién sabe? Es difícil hablar de una narración inconclusa o abandonada cuando la mayoría de los documentos están sin fechar. Pero, algo está claro y es que, realmente, el

El mismo crítico dijo en varias ocasiones que preferría ser un poeta inédito antes que un mal poeta.

Archivo rompe ese secretismo que rodea a todos estos escritos, siendo susceptibles de ser catalogados e investigados, y por lo tanto expuestos al público.

Sin embargo, ¿hasta dónde llega la tarea del investigador? Nosotros entramos en esa oscura sala de consulta y violamos la intimidad del escritor, los secretos que ya no puede proteger ni guardar, su correspondencia personal y sus reflexiones más profundas, que nos muestran varias facetas del mismo personaje. ¿Debería eso constituir una investigación o nos estamos dejando llevar por el morbo del comadreo artístico madrileño del que Rivas formó parte?

"claro que la sabiduría solo la pueden alcanzar los sa-

bios sin peligro".

Detengámonos a reflexionar un momento en por qué se da tanta importancia a estos documentos privados. Es evidente que son los textos publicados los que realmente tienen el valor que el escritor considera apropiado para ser ofrecido al público. Quizá la respuesta esté en la propia naturaleza del ser humano, en el impulso de querer descifrar todo lo que se presenta ante nuestros ojos. Es como preguntar qué valor tienen los bocetos previos que un artista hacía para una pintura. Será la obra final la que llegue al espectador y nos muestre la validez del artista, pero en estos bocetos, borradores o trabajos previos es donde vemos los mecanismos que le dan forma, los problemas que le planteaba tal trabajo y las dudas que tuvo durante ese proceso. Así pues, serán estos los que nos hablen de la verdad sobre Quico Rivas. Ya Michel Foucault, en la *La arqueología del saber,* decía que era el archivo lo que marcaba la ley de lo que puede ser dicho, es decir, esa memoria que regirá lo que entenderemos como acontecimientos verdaderos, basándose en toda la documentación encontrada en "estado bruto" (Foucault, 1969).

[…] claro que la sabiduría solo la pueden alcanzar los sabios sin peligro.

"Necesité muchísimos kilómetros de aquel magnífico paisaje desértico para deshacerme del anquilosamiento mental en el que estaba sumida".

En definitiva, no deberíamos detenernos tanto en

pensar si el archivo beneficia o perjudica a la historia del autor, sino en la manera de darle un uso lícito y respetuoso.

Por supuesto, este archivo da respuesta a muchas preguntas que quedaron sin contestar, a muchos proyectos que se quedaron por el camino. También nos da la oportunidad de saber quiénes eran sus referentes, de conocer sus inquietudes artísticas y de entender de donde surgió el mito del "crítico que jamás vendió su alma al diablo"(Carrasco, 2006).

BIBLIOGRAFÍA

Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Carrasco, D. (6 de junio de 2008). Quico Rivas, un crítico que jamás vendió su alma al diablo. *El País*.





Salud
Me l
Si que
mandar
que se
sistema.
te mand
informarte
Refracto
la opinión
algunas a
En esta
problemas
nos pon
de hamb
m dar
Salud.

Por favor, indique con una **X** la causa de la devolución.

Dirección inexacta	
Desconocido	

IMÁGENES

P. 77, De arriba a abajo y de izquierda a derecha. Sobre de papel, Caja 104, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía; Dos fotografías de Quico Rivas en su despacho, Caja 30, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía; Carta manuscrita quemada , Caja 30, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

RESEÑAS

Solidaridad con los presos: COPEL en lucha y *El preso común en España*.

"Los dramáticos sucesos ocurridos recientemente en la prisión de Carabanchel han sacado a la luz pública la lucha de los presos sociales contra las leyes e instituciones penitenciarias franquistas aún vigentes". Con estas palabras se abría el primer número de la revista *Solidaridad con los presos: Copel en lucha en abril de 1977*, publicada por el Colectivo COPEL.

COPEL, la Coordinadora de Presos en Lucha, fue el intento de agrupación de los presos sociales (llamados también comunes) para reivindicar su posición, después de haberse proclamado las amnistías para los presos políticos.

Fue a finales de 1976 cuando se creó la asociación en la cárcel de Carabanchel, Madrid, con el objetivo de reivindicar la libertad de los presos comunes y exigir una reforma radical del sistema penitenciario y penal (Comité Pro-Presos de CNT, 1977, p. 36). Esta publicación, de apenas seis páginas,

impulsada por la asociación de apoyo a los presos, se convierte en testimonio histórico de aquel suceso, clave para comprender la evolución que vivieron las prisiones desde la era franquista hasta la democracia actual.

En la revista se formulaban las reivindicaciones de la plataforma COPEL, con objetivos como el de movilizar a todos los presos del estado y hacer pública la lamentable situación de las cárceles. Además, se daba a conocer, entre otros grupos de apoyo, las asociaciones y acciones de AEPPE, Asociación para el Estudio de los Problemas de los Presos, y AFAPE, Asociación de Familiares y Amigos de Presos y Expresos; siempre con la intención de levantar e impulsar fuera de los muros de la cárcel un movimiento de masas en defensa de los presos comunes. 21 de febrero de 1977. Fue la primera aparición pública de la COPEL, pero ya hacía un mes que se habían iniciado las movilizaciones de los presos. Habría que recordar cómo el germen de este levantamiento comenzó en julio de 1976 al hacerse público el Decreto de Amnistía para los presos políticos, quedando los presos sociales olvidados, marginados y sin ninguna protección en aquel camino hacia la democracia. Respecto a la opinión pública, se percibió una gran diferencia entre los presos políticos, considerados "buenos" por no ser delincuentes y por haberse posicionado en contra del régimen franquista, y los presos comunes que cumplían condena por haber cometido delitos (Galván García, 2007, p.127).

A partir de entonces, estos presos de los que nadie hacía mención se fueron agrupando, formando así la primera organización de presos del Estado español. Sin embargo, lo que desencadenó esa primera aparición pública en febrero fueron los "secuestros", los traslados nocturnos sin orden judicial que sufrieron algunos de estos reclusos organizados a las prisiones más duras del Estado, como Burgos o El Dueso (Galván, 2009, p. 29).

"se percibió una gran diferencia entre los presos políticos, considerados "buenos" por no ser delincuentes y por haberse posicionado en contra del régimen franquista, y los presos comunes que cumplían condena por haber cometido delitos"

La nueva organización, en resistencia frente a la gran represión penitenciaria (aislamiento de los presos, falta de higiene, castigos, etc). Consiguió crear una imprenta clandestina hecha a partir de suelas de zapatos de goma que le permitió llevar adelante los propósitos de la asociación. No obstante, la historia que vendría después habría sido distinta de no ser por los comités de apoyo en el exterior que mencionábamos antes. Y es que, en paralelo a la agrupación de los presos, fuera de los muros, fueron surgiendo colectivos de ayuda como la AFAPE o la AEPPE[1]. Especialmente significativa fue la "I Semana de Solidaridad con los Pre-

1. Fue grande el apoyo exterior. Por ejemplo en el libro *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña* (Gallero, 1991, pp. 90-103) se mencionan las palabras del crítico de arte Quico Rivas acerca de esta colaboración externa.

sos Comunes", organizada por la Asociación Cultural de Derecho en marzo de 1977 en la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid, donde diferentes abogados, profesores de derecho y demás especialistas debatieron en torno al reglamento de las prisiones y la figura del preso común en España (*El País*, 24 de marzo de 1977).

Con el material extraído de aquellas conferencias y coloquios de diversos autores se editó el libro *El preso común en España*, publicado por Ediciones de la Torre en mayo de 1977, el cual se presentaba como "un informe documentado y plural sobre la situación social y jurídica de los presos comunes. Una toma de posición a favor de un grupo especialmente marginado". Precisamente, los autores renunciaron a los derechos económicos de la edición del libro y una cuarta parte de la misma se destinó a colaborar con el sostenimiento de las organizaciones de presos comunes. Pero además, con un distanciamiento temporal, el libro se ha convertido en testimonio de aquella delicada situación social que se respiró en los primeros años de la llamada Transición. Como decíamos, la publicación está constituida por las ponencias llevadas a cabo en el encuentro, por lo que los capítulos muestran las diferencias ideológicas de los autores. De hecho, en la nota previa al libro, se aclara esta discrepancia de opiniones diciendo que la intención del libro es "partir de la contraposición para mirar al futuro". Sin duda alguna, estas palabras, firmadas por Francisco Javier Álvarez García, Presidente de la Asocia-

ción Cultura y Derecho, expresaban el deseo de un porvenir democrático en donde la libertad de expresión y de pensamiento fuese el punto de partida.

Así, el libro, trata una pluralidad de asuntos que abarca desde reivindicaciones y correcciones a la ley penal y al sistema penitenciario español del momento, explicaciones sobre la historia de las prisiones en España, hasta declaraciones sobre las instituciones y establecimientos especiales, o comentarios sobre la figura del preso común. Al fin y al cabo, las ponencias se dirigían a una "toma de conciencia" por parte del público y el lector. El libro se inicia con la intervención del filósofo Fernando Savater, bajo el título "Por la abolición de la cárcel", en la que comienza definiendo la prisión como "un encierro vigilado y productivo". Productivo porque lo que fabrica o produce es delincuencia, ya que esa es su naturaleza. Es decir, los prisioneros son definidos así, como delincuentes, por la misma cárcel, por lo que no pueden existir cárceles neutrales o indiferentes. Finalmente, Savater declara que el verdadero proceso revolucionario sería la abolición de la cárcel, ya que supondría el primer paso para transformar la falsa igualdad de lo desigual (la ley penal, igual para todos) en una desigualdad reconocida. En otras palabras, de una manera conceptual y antiautoritaria, intenta explicar cómo la ley trata de igualar, desde una óptica única, las acciones y realidades de estamentos completamente desiguales por condición, poder y apariencia. Estas ideas se relacionan directamente

con las que había escrito el pensador Michel Foucault apenas dos años antes en *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*, cuando analizó las relaciones y la microfísica del poder y las tecnologías de control presentes en nuestra sociedad (Foucault, 1976). Además, es pertinente aclarar que Savater había estado en la cárcel debido a su actividad en oposición a la dictadura de Franco, por lo que su implicación con el contenido adquiere una especial relevancia.

Seguidamente, otros académicos especializados en derecho penal realizan sus aportaciones analizando directamente el código español, sus principios ético-sociales y su aplicación práctica. Generalmente, los autores coinciden en que la situación penitenciaria española era defectuosa e injusta, por lo que parece que era urgente la realización de una reforma penal. Además, algunos como Agustín Jorge Berreiro o Willy Guhl Navarro declaran que esa reforma debe ser realizada por aquellos que, por su experiencia y conocimientos, como los profesores de Derecho, están capacitados y realmente quieren hacerlo. El coloquio de otros autores, en cambio, se dirige directamente al caso de los presos comunes de Carabanchel y la COPEL, defendiendo su protesta, argumentando su lucha en el plano teórico y criticando el estado infrahumano en el que convivían.

Finalmente, el último campo temático del libro gira en torno a la figura del preso común y su configuración en la prisión. Juan Aguirre, en su discurso, determina que el hecho

de que los reclusos decidiesen conscientemente llamarse presos sociales (y no comunes) muestra que "el preso empieza a pensar que él es un enfrentado social y que es la sociedad, en alguna medida, responsable de su vida". Este factor podría suponer el comienzo del cambio del sistema penitenciario. Para concluir la publicación, la exposición del escritor Agustín García Calvo reflexiona sobre el ejercicio que se ha ido realizando durante el propio seminario. Argumenta que no se debe usar a los presos comunes que siguen dentro de la prisión como medio para alcanzar el fin exterior de mejorar la condición del preso común en un sentido abstracto. Es decir, pone sobre la mesa la relación tensa y ambigua entre la práctica y la teoría.

Las dos publicaciones o testimonios recogidos hasta ahora son muestra del ambiente social y político de aquellos primeros años tras la muerte de Franco. Relevante es que a lo largo *El preso común en España* no se mencione el nombre del dictador y apenas haya referencias a la recién finalizada dictadura; sin embargo, en la revista de carácter panfletario, revolucionario y de gran carga ideológica, no se duda en acusar los privilegios de los que gozaban los presos fascistas gracias a la buena relación que existía entre ellos y algunos funcionarios ultraderechistas. Además, el propio logo de la asociación recogía la diversidad de lenguas del Estado, bajo las palabras "libertade – askatasuna–llibertat, libertad". Por tanto, queda claro que, aunque tanto en la COPEL como en el apoyo exterior pre-

dominaban las ideas libertarias, algunas más ligadas a la extrema izquierda y al anarquismo, la asociación se declaró al margen de cualquier partido político.

Como desenlace a esta crónica, en los últimos meses del año 1977, con el primer gobierno democrático liderado por Adolfo Suárez, se aprobó el Proyecto de Amnistía política, de nuevo haciendo caso omiso a los presos sociales. En contestación, saltaron protestas agresivas dentro de todas las cárceles del estado y la noticia se hizo pública gracias a la difusión en los medios de comunicación. En estas circunstancias, en noviembre del mismo año, el Senado acordó investigar las prisiones del estado, pero la brutalidad de los conflictos dentro de las cárceles fue aumentando hasta el punto en que Jesús Haddad Blanco, director general de Instituciones Penitenciarias, fue asesinado. Tras este acontecimiento, el Gobierno rechazó el Indulto y finalmente el único cambio que se dio fue el del 24 de mayo de 1978, cuando el Senado aprobó una Reforma Penitencia.

“La lucha de los movimientos penitenciarios vividos tras la muerte de Franco, supuso un episodio más dentro de la Transición política”

La lucha de los movimientos penitenciarios vividos tras la muerte de Franco, supuso un episodio más dentro de la Transición política. Aunque en este caso la COPEL no lograse la deseada amnistía de los presos sociales, tal movi-

miento supuso un acontecimiento social destacado que mostraba cómo, dentro de los muros de la prisión, también se respiraba la inclinación hacia el consenso y colectividad en busca de cambios sociales de esencia democrática. Un cúmulo de acontecimientos y circunstancias que funcionan como reflejo de la propia sociedad española del momento (García Galván, 2007, p. 131).

En consecuencia, la falta de ruptura con el sistema penitenciario franquista y la predilección por la "opción reformista" hace comprensible que, en la actualidad, España sea el país europeo que más presos tiene en proporción a su población. Por otra parte, hasta estos últimos años, no habían surgido estudios académicos y material de revisión que tratasen este capítulo histórico, ya que, tradicionalmente, al estudiar la historia penitenciaria española, siempre se había otorgado protagonismo a los presos políticos.

Título: *El preso común en España*.
Autor: Varios autores.
Editorial: Ediciones de la Torre.
Año de publicación: 1977.

Título: *Solidaridad con los presos: COPEL en lucha*.
Autor: Colectivo COPEL.
Editorial: S. I.: COPEL .
Año de publicación: 1977

BIBLIOGRAFIA

Comité Pro-Presos de CNT. (1977). La Copel: el detonante de los presos comunes. *Bicicleta. Revista de Comunicaciones Libertarias*.

Copel en lucha. (Abril de 1977). *Solidaridad con los presos*.

Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.

García Galván, V. (2007). *Sobre la abolición de las cárceles en la transición española*. Haol.

Galván, V. (2009). Michel Foucault y las cárceles durante la transición política española. *Daimón. Revista Internacional de Filosofía*.

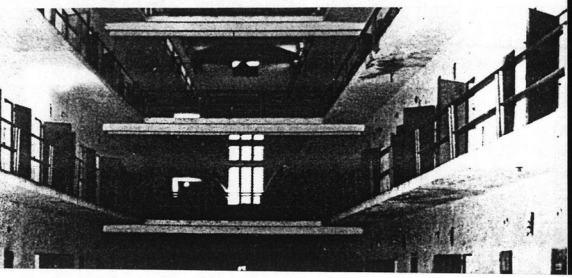
Gallero, J. L. (1991). *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Árdora.

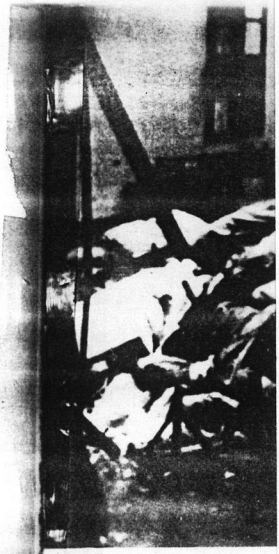
VVAA. (1977). *El preso común en España*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Anónimo. (24 de marzo de 1977). Semana de solidaridad con los presos comunes. *El Pais*.



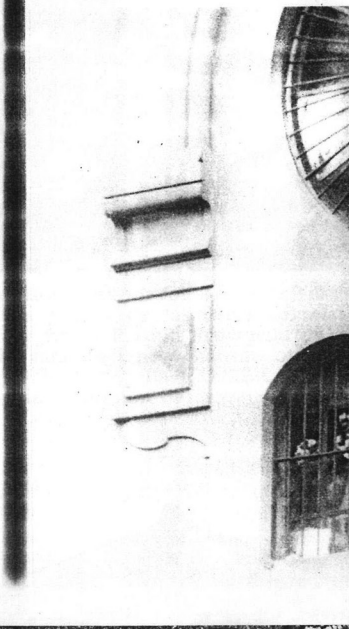
cia de la C.O.P.E.L. entre los presos de Carabanchel, subidos en la terraza de una de sus galerías, su liberación mostrando pancartas de protesta. os causados en la prisión de Carabanchel, el 20 de por los reclusos amotinados.

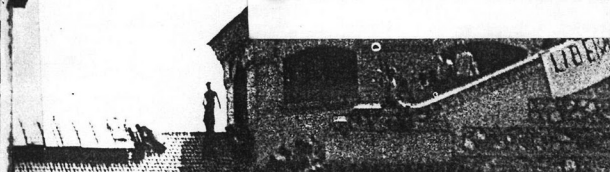












Página anterior: R
en solidaridad cor
En esta página, ar
reclusos incendian
20 de diciembre d
presente en el mot

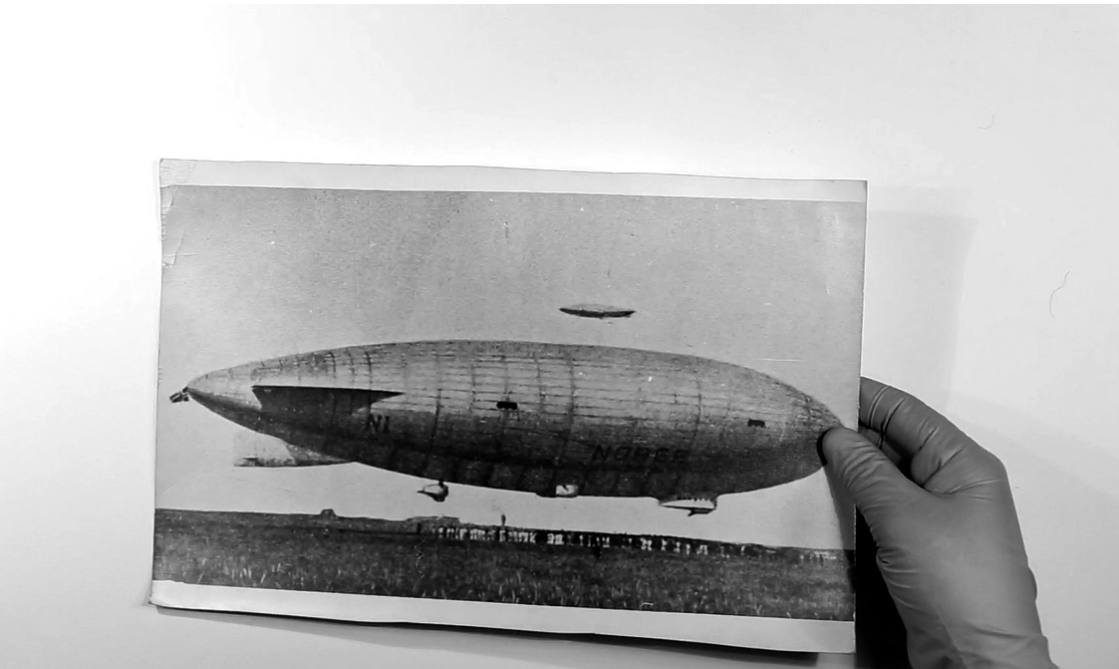
IMÁGENES

P. 89, Fotocopia de tres páginas sobre el artículo que narra los sucesos ocurridos referentes a COPEL en el periódico *Interviu*, Caja 24, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

UN EPÍLOGO

Por segundo año, lxs estudiantes matriculadxs en el itinerario "Prácticas de teoría y crítica de arte" del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual han trabajado en la elaboración de un número de la revista Acta (http://revistaacta.tumblr.com/), así bautizada por sus compañerxs de la anterior promoción (2015-2016). Acta nació como un ejercicio académico, pero también como un medio para dar visibilidad al trabajo riguroso y comprometido de un grupo de jóvenes investigadorxs que se formaban en un campo de estudio a medio camino entre la historia, la teoría, la crítica de arte y la práctica artística y curatorial. La diversidad de perfiles de lxs estudiantes que acceden a esta titulación enriquece el trabajo colectivo con miradas y expectativas diferentes.

En el presente curso académico (2016-2017), hemos contado con la especial complicidad del Museo Reina Sofía, que acoge el máster desde el curso 2009-2010. La Biblioteca y



centro de documentación del museo conserva un creciente número de archivos fundamentales para el estudio del arte del siglo XX. Mela Dávila, directora del Departamento de actividades públicas, planteó la posibilidad de que lxs estudiantes del itinerario trabajasen sobre uno de esos archivos con el objetivo de producir una exposición para el Espacio D. Desde el principio, estuvimos de acuerdo en que el Archivo de Quico Rivas parecía especialmente adecuado para este proyecto. Se trata de un conjunto extenso de materiales muy heterogéneos derivados de la actividad de un crítico heterodoxo, clave en la contemporaneidad española.

Por tanto, en un periodo muy breve de tiempo -menos de ocho meses- el grupo se ha enfrentado con una tarea casi titánica: bucear en un archivo inmenso para sentar las bases de una investigación que les permitiese desarrollar los contenidos de esta revista y pensar un proyecto curatorial que debía ser materializado en una institución cuyos tiempos no siempre son compatibles con el trabajo académico. En ese proceso, fue clave delimitar una hipótesis de trabajo a modo de puerta de entrada —quién sabe si también de salida— al universo laberíntico de Rivas. El interés del crítico por el mundo penitenciario se convirtió en el eje vertebrador del trabajo. En ello, no es difícil vislumbrar algo que queda explicitado en los textos de esta publicación: lxs estudiantes proyectaban sobre los materiales atesorados por Rivas parte de las ansiedades y problemas con los que se encontraban en su investigación. ¿Cómo penetrar

en ese archivo, ahora depositado en un museo nacional, convertido en la paradójica "cárcel" cultural de un anarquista? ¿Cómo dar cuenta de la desbordante actividad intelectual de un personaje tan particular? ¿Cómo responder a las expectativas del museo, del contexto universitario y de los allegados de Rivas sin defraudar las suyas propias? ¿Qué exposición para aquel crítico cuyo cuerpo parecía encarnarse en un extensísimo corpus de documentos que parecía imposible diseccionar? ¿Cómo construir un discurso coherente y respetuoso que trenzase las voces de veinte investigadorxs con formaciones e intereses muy diversos? Y, por último, ¿a quién se dirigía su investigación, quiénes eran sus interlocutores?

El grupo se ha enfrentado con madurez a un proceso de trabajo auténticamente colectivo en el que siempre han tratado de cuestionar su propia posición de enunciación. Para nosotros ha sido un placer poder acompañarles en este recorrido. Sólo nos queda agradecer su esfuerzo y dedicación, así como la ayuda prestada por Mela Dávila, Bárbara Muñoz, Alicia Martínez y el resto del equipo de la Biblioteca y centro de documentación del Museo Reina Sofía. Ojalá este proyecto abra la puerta a futuras y más fructíferas formas de colaboración entre museo y universidad.

Juan Albarrán (UAM) / Sergio Rubira (UCM) Coordinadores del itinerario "Prácticas de teoría y crítica de arte", Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UAM / UCM / Museo Reina Sofía).

6
5
4
3
2
1
9 AUGUST
9,4 cm

IMÁGENES

P. 92, Captura del vídeo-unboxing realizado por el colectivo de alumnos del itinerario de crítica 2016/17 para la exposición *Vis a vis. Quico Rivas, archivo y cárcel*, Cajas 24 / 30 / 31 / 43 / 44 / 146 / 148 / 149 / 185 / 188, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

P. 95, Captura del vídeo-unboxing realizado por el colectivo de alumnos del itinerario de crítica 2016/17 para la exposición *Vis a vis. Quico Rivas, archivo y cárcel,* Cajas 24 / 30 / 31 / 43 / 44 / 146 / 148 / 149 / 185 / 188, Archivo Quico Rivas, Museo Reina Sofía.

CRONOLOGÍA
DE QUICO RIVAS

1953 Nace en Cuenca el 29 de mayo (crece en el seno de una familia aristócrata).

1969 Con sólo 16 años, viviendo en Sevilla, empieza su carrera como crítico de arte y musical publicando desde 1969 hasta 1972 en *El Correo de las Artes* y *El correo de Andalucía* bajo el pseudónimo de Francisco Jordán. A lo largo de su trayectoria, publica en los medios más importantes de la prensa escrita de ámbito nacional como *El Europeo*, *Sur Exprés*, *El País Semanal*, *El canto de la Tripulación*, *El Mundo* o *ABC cultural*, entre otros.

1969 Funda el colectivo Equipo Múltiple (Quico Rivas y Juan Manuel Bonet), que se disuelve en 1972. La primera exposición de Equipo Múltiple se presenta en la librería sevillana Montparnasse y consiste en una colección de collages.

1970 La librería Montparnasse acoge otra exposición de Equipo Múltiple, esta vez con homenajes a Lucio Fontana y Mark Rothko. Antes de la inauguración Rivas pasa por el calabozo por haber participado en una revuelta estudiantil.

1974 Impulsa la creación del emblemático centro de arte M-11 en Sevilla.

1976 Comienza a escribir para el periódico *El País*.

1977 Trabaja como guionista para TVE en el programa *Trazos*, dirigido por su amiga Paloma Chamorro.

1978 Y 1979 Escribe en la revista musical *Disco Exprés* bajo el pseudónimo "El tramposo de Sevilla".

1979 Comisaría, junto a Juan Manuel Bonet y Ángel González, la exposición *1980* en la galería Juana Mordó.

1981 Inicia el proyecto *Su disco favorito*, en el que invita a numerosos artistas a diseñar la hipotética portada del disco que más les gustase. Los resultados se expusieron en la galería Antonio Machado e itineraron incorporando nuevas creaciones.

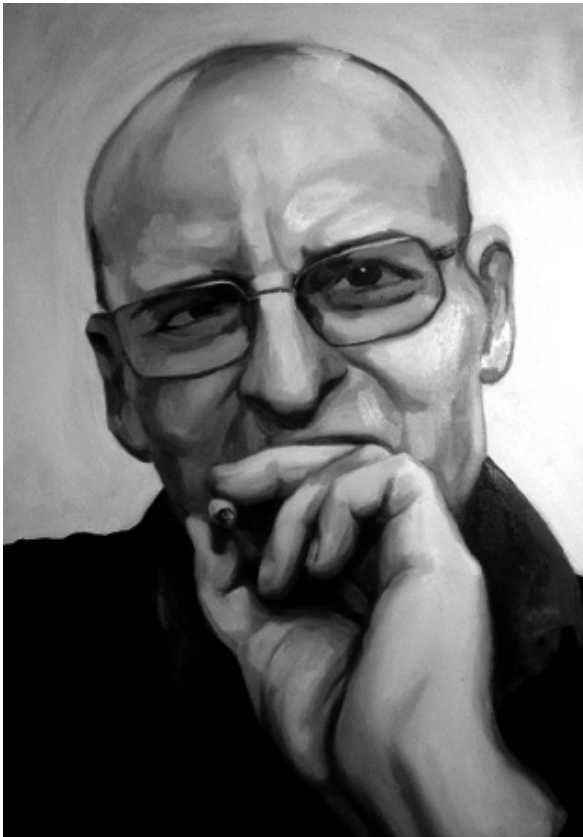
1983 Dirige para TVE el cortometraje *El día que muera Bombita*.

1984 Dirige su segundo cortometraje para TVE, *No hables más de mí*; y comisaría la exposición *Madrid, Madrid, Madrid* en el Centro Cultural de la Villa.

1985 Dirige su tercer cortometraje, *Amor apache*, también para TVE.

1986 Organiza la exposición *Madrid-Vigo* sobre la Movida madrileña. Poco antes de coger el tren hacia Vigo en el que viajaron todos los participantes, es detenido por la Guardia Civil.

1988 Escribe en la revista *Sur Exprés* una de sus entrevistas más recordadas, la que dedicó a Camarón de la Isla: "Camarón. Encuentro en la cumbre". Ese mismo año, junto a Alberto García-Alix, inaugura el bar *La Mala Fama* en la Calle del Barco.



Retrato a Quico Rivas realizado por Loncho Gil, Documento digital cedido por Pablo Sycet.

1991 Celebra su primera exposición individual, *Invierno en Mallorca*, en Valencia. También colabora con el artículo "Pepe Nebot o la desmesura" en una monografía sobre el artista. Además, ese mismo año José Luis Gallero publica *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña* (Ardora Ediciones), en el que identifica a Quico Rivas como uno de los protagonistas de La Movida.

1997 Comisaría para el IVAM la exposición *Manolo Quejido. 33 años de resistencia*.

1998 El martes 13 de noviembre se produce el incendio de su casa de Los Molinos (Madrid), en el que la mayor parte de sus trabajos en curso, diarios, obras de arte, libros y otra clase de documentos quedan reducidos a cenizas.

1998 Y 1999 Funda y dirige, junto a otros colaboradores, la revista de corte anarquista *Refractor,* titulada así en homenaje a *Les Réfractaires* (1865). Realizan un total de siete números y el proyecto para un octavo que queda inédito.

2001 En colaboración con Rafael Zarza, redacta la memoria del proyecto *Las otras galerías. La cárcel y las bellas artes en la época moderna* para el Museo Español e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), sito en el antiguo penal de Badajoz.

2003 Realiza una huelga de hambre en solidaridad con lxs trabajadorxs de limpieza de Tomares (Sevilla). Se presenta en ARCO uno de sus proyectos más ambiciosos: *Las otras galerías. Del panóptico de Bentham al panóptico digital. La cárcel y las bellas artes en la época moderna*, un extracto del proyecto que estaba planeando junto a Rafael Zarza, entre otrxs, para el MEIAC.

2003-2008 Realiza su serie *Las 1001 noches de hotel*, una colección de dibujos y collages en los que utiliza como soporte y material papelería diversa que recopila de los diferentes hoteles en los que se hospeda durante ese periodo.

2005 Escribe en *Cárcel de mujeres*: "el tema de la cárcel es una constante en mi vida". En octubre, se inaugura la exposición *Entre dos mundos*, del artista Pablo Sycet, comisariada por Rivas.

2005-2006 Dirige la revista *Infiltración*, de la que aparecieron 4 números.

2008 El 29 de mayo se inaugura en un espacio doméstico sevillano su última exposición, *Before the Poison*. El 1 de junio fallece con 55 años en Ronda. Unos días antes había organizado su propia fiesta de cumpleaños a la que invitó a sus amigos y familiares, a modo de despedida.

2009 Se inaugura *Los esquizos de Madrid. Figuración española de los 70* en el Museo Reina Sofía, la última exposición en la que Quico Rivas trabaja como comisario. Debido a su muerte, no llega a terminar el proyecto, que es comisariado finalmente por María Escribano, Iván López Munuera y Juan Pablo Wert. Este año también se edita la publicación homenaje *Escoria*, siguiendo la línea de *Infiltración*.

2011 Se publica la compilación de ensayos de Rivas *Cómo escribir de pintura sin que se note* (Ardora Ediciones), editada por Eva Rivas y José Luis Gallero.

2012 Se le dedica la exposición *Pintar y pensar. Homenaje a Quico Rivas*, celebrada en la galería Artesonado de Segovia, en la que participaron Manolo Quejido y Carlos García-Alix, entre otros artistas.

AGRADECIMIENTOS

Mela Dávila, Antonio Franco Domínguez, Pedro G. Romero, José Luis Gallero, Alonso (Loncho) Gil, Raj Kuter, Alicia Martínez, Bárbara Muñoz, Alicia Pintueño, Encarnación Pérez Rojas, Esther Regueira, Eva Rivas, Emilio Sola, Pablo Sycet, Rafael Zarza, al personal de la biblioteca y centro de documentación del Museo Reina Sofía y a todas las personas que directa o indirectamente han participado en este proyecto.