

Eulàlia, no podían ser ni ángeles ni dorados

Teresa Grandas

Cuando en los primeros años setenta Eulàlia Grau inicia sus trabajos, hacía tiempo que las prácticas artísticas habían dejado de ser meros objetos estéticos. La obra de arte como ente autónomo no solo se había puesto en cuestión, sino que se habían dislocado los roles tradicionales del artista y del espectador. Muchos artistas optaron por realizar prácticas entonces entendidas como experimentales que rehuían los soportes tradicionales, si bien esta decisión no fue tanto por la necesidad de llevar a cabo un cambio formal como de reubicar la práctica artística en la sociedad. El arte buscaba asumir su sentido a través de los vínculos con el entorno y la posibilidad de transformarlo. Lo cierto es que muchas de las prácticas que derivaron hacia la reconsideración del hecho artístico lo hicieron por su capacidad de intervenir socialmente. En este sentido, el trabajo de Eulàlia Grau, o Eulàlia, tal como firmó durante muchos años, buscó cuestionar la realidad inmediata desde un posicionamiento ideológico que difícilmente nos puede dejar indiferentes.

Eulàlia presenta su obra como retratos de la realidad circundante. A comienzos de 1978 la revista *Data* organizó el coloquio *L'arte in Spagna dopo Franco*, en el que el crítico Eduardo Alaminos interrogaba a un grupo de artistas sobre el significado de hacer arte en la España de entonces.¹ Entre los participantes, Eulàlia Grau presentó un montaje que incluía imágenes procedentes de la prensa (como era habitual en su obra) y un texto que recogía las bases ideológicas y estratégicas de su trabajo. Las fotografías se utilizaban como elementos de análisis por contraposición: una celebración familiar en un contexto burgués, los obreros fichando en la fábrica, un desfile militar, escenas de maltrato físico y tortura. Un mosaico de situaciones reales aparentemente inconexas, que sin embargo coexisten irracionalmente en nuestro sistema socioeconómico y cultural. Lo que planteaba Eulàlia era una crítica al sistema capitalista, que garantiza su propia subsistencia mediante el control, la represión y la exclusión.

Eulàlia Grau inició sus estudios de Bellas Artes en Barcelona y los abandonó para estudiar cine en la Sala Aixelà, donde tuvo de profesores a Pere Portabella y Alexandre Cirici; conoció a Jacint Esteva y coincidió con Josep Gusí y Antoni Padrós. Posteriormente estudió diseño en la escuela Eina con Cirici, Albert Ràfols-Casamada y José María Carandell; más adelante en Milán colaboró en el estudio de diseño de Ettore Sottsass. Precisamente en un momento en que los artistas investigaban nuevos medios, Eulàlia se decidió por el trabajo artístico² que no experimentaba tanto con nuevos soportes o con las convenciones estéticas como con las iconografías cuyo contenido crítico era muy político.

En todos sus trabajos emplea la fotografía procedente de los medios de comunicación. La fotografía, según Eulàlia, captura, en un contexto de cambio permanente, un fragmento único de la realidad. De este modo extraía y recomponía esta realidad en telas emulsionadas y serigrafías; pero también se servía de medios menos habituales como libros, pósteres o inserciones en revistas, consciente de que tendrían difusión en circuitos alternativos, no solo artísticos, y de que serían accesibles a un público más amplio. La obra de arte había dejado de ser un objeto complaciente ya hacía tiempo, pero en su trabajo se convertía en un radical medio de observación de la realidad, de reflexión y de activismo. Su obra es un testimonio incómodo de la sociedad de su época. Levanta un acta minuciosa de las debilidades, carencias, contradicciones y perversidades del sistema capitalista. No ofrece aparentemente respuestas, sino que espera que el espectador las halle. Eulàlia documenta lo que ve y nos induce a reaccionar. Su trabajo está estrechamente vinculado a una lucha política y social, a la denuncia de un capitalismo que intensifica las diferencias de clase, que utiliza mecanismos de perpetuación no solo de tipo represivo, como la policía, el ejército o la prisión, sino también de tipo persuasivo, que actúan a un nivel más inconsciente pero de forma constante, como la familia, la escuela y los medios de comunicación. En el contexto del Estado español cabe añadir que la dictadura franquista, todavía vi-

gente hasta 1975, dejó el país sin estructuras democráticas y determinó formas generalizadas de control y censura. Este trasfondo permite comprender cómo en el caso de Eulàlia la actividad artística está intrínsecamente ligada a una crítica del sistema que se expresa con trabajos de denuncia radical.

Cuando la verdad miente³

En los años cincuenta en Estados Unidos, y algo más tarde en España, la cultura del consumo repercutió en el entorno doméstico, aparejada a la bonanza económica. En 1951 Marshall McLuhan publicó el libro *The Mechanical Bride. Folk-lore of Industrial Man*, en el que a través de los anuncios publicitarios y de formas de entretenimiento como los tebeos o la ciencia ficción analizaba la nueva narrativa de la sociedad industrial de la época y sus consecuencias. Según el autor, estos medios buscan mantener la vulnerabilidad del público mediante una rutina mental prolongada, especialmente en la publicidad: en el negocio de introducirse en la mente colectiva. McLuhan analizaba la organización de las noticias en la prensa y su orquestación, que lograba agitar o anestesiar las mentes y movilizar los intereses de las personas. Años más tarde Jack el Decorador⁴ se referiría a la publicidad como «el crimen cometido en la conciencia del homo consumidor».⁵ McLuhan examinó la manipulación de la publicidad por medio de los anuncios, a los que denominaba *vampire dreams*, tras la aparente promesa de felicidad y de libertad de elección que ofrecían. La publicidad rápidamente se percató de que la mujer era el centro de su efectividad y determinó una discriminación perceptiva al crear apetencias, deseos y necesidades sobre ella. Pronto condicionó una estandarización de la vida cotidiana, comenzando por la gran ilusión de la tecnología en el hogar. Y en el caso de la mujer, «[...] la sociedad empieza a asumir que el papel esperable en ella es el de la sumisión y la pasividad voluptuosa».⁶

Partiendo del ensayo de McLuhan, en 1993 Ellen Lupton presentó *Mechanical Brides. Women and Machines from Home to Office*.⁷

Se trataba de un proyecto que revisaba el lugar central que ocupaban algunos electrodomésticos en la vida norteamericana a la hora de establecer las diferencias culturales entre hombres y mujeres. El modo en que las máquinas –la lavadora y la plancha en el hogar; el teléfono y la máquina de escribir en la oficina– habían sido diseñadas, comercializadas y utilizadas reflejaba lo que presuntamente debían ser las aspiraciones y responsabilidades de las mujeres. Las obligaciones domésticas se contraponían a las oportunidades y expectativas reales. «Con el diseño industrial, las campañas de marketing y los relatos del entretenimiento popular, lo funcional va más allá de la mera utilidad. Como objetos de apego emocional, los dispositivos mecánicos animan las escenas cotidianas y estimulan sentimientos de amor, posibilidad y conexión, pero también de culpa, limitación y aislamiento.»⁸ La «conquista del tiempo libre de la mujer» iba aparejada a una concepción del rol femenino subalterno, plenamente condicionado por el entorno familiar, y a unas expectativas muy limitadas fuera de él. Si la educación comercial actúa en el inconsciente, McLuhan proponía observarla conscientemente, algo que Eulàlia Grau realiza con un gran sentido crítico: «Mis cuadros [...] son como notas, anotaciones, comentarios, observaciones sobre el estado etnográfico, sociológico, moral, cultural, del mundo que me circunda.»⁹ Busca «abrir la posibilidad a una nueva lectura de la realidad» y utilizar el arte como medio de intervención social.

Los primeros trabajos de Eulàlia Grau se titularon *Etnografies* y los presentó en la Sala Vinçon de Barcelona en 1973 y en la Galería Buades de Madrid en 1974. Para su primera exposición realizó un collage en el que incluía su fotografía, con imágenes alrededor y una biografía que narraba los pecados cometidos y sus objetos de consumo habituales. Con los pecados se condenaba ante la Iglesia católica; con los productos comerciales, ante las trampas del sistema. Se trataba de una suerte de confesión o declaración de principios sobre algunos de los temas que constituirían la base de su trabajo: la crítica a la sociedad de consumo, a las formas de poder y a las coartadas que el sistema utiliza para pepe-

tuarse. En las *Etnografíes* eligió fotografías que exiliaba de su contexto original y recomponía por contraste o similitud en collages que denunciaban esa sociedad que McLuhan consideró vampirizada. Los objetos de consumo, los entornos domésticos burgueses, las representaciones de poder, se contraponen a la violencia, al ejercicio de la fuerza, a las desigualdades y a la injusticia. En este sentido es interesante recordar los montajes realizados poco antes por Martha Rosler en *Bringing the War Home: House Beautiful / In Vietnam* (1967-1972), que constituyen una crítica a la guerra de Vietnam y un amargo comentario al *American way of life*.

Las *Etnografíes* también presentan muchos paralelismos con las imágenes del grupo austríaco ZÜND-UP, autores de la serie *Erotische Architektur* (1969), *Information Circus* (1970) y *Warten* (1971). La iconografía paradójica que surge de este retrato etnográfico llamó la atención del diseñador y arquitecto Alessandro Mendini, quien incluyó algunas de sus obras en un artículo de la revista *Casabella*.¹⁰ Por otra parte, en 1974 la artista dio una conferencia en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Se titulaba *La paz es esperada con ansiedad*, como una de las *Etnografíes*, que hacía referencia a la protesta vecinal por la prolongación de las obras en la avenida de la Paz en Madrid; pero aludía a la Revolución de los Claveles que en abril de aquel año había provocado la caída de la dictadura salazarista en Portugal, algo que se deseaba que sucediera en España. Las consecuencias de aquel proceso fueron, además de la liberación de los presos políticos de la prisión de Caxias en los días siguientes, principalmente la aceleración del proceso de descolonización de lo que se había dado en llamar el imperio colonial portugués: Angola y Mozambique. Sus obras son comentarios sobre el momento, que se descubren a medida en que avanzamos minuciosamente por ellas. Alexandre Cirici recordaba que había sido necesario que dadá iniciase la asociación entre imágenes fuera de contexto y que más tarde Paolozzi y su grupo propusieran la comparación entre arte y realidad para borrar en lo posible sus fronteras.¹¹ Esa disolución de fronteras es justamente lo que caracteriza la obra de Eulàlia Grau.

Del mono azul al cuello blanco¹²

Cancionero de los hombres verticales y de los hombres horizontales (1975) es un libro inédito en el que Eulàlia trata de las formas de representación de los hombres triunfadores o verticales, y las de los hombres horizontales, perdedores o fracasados. Al poner de relieve determinados atributos simbólicos, caracteriza a las dos tipologías y su pertenencia a clases sociales diferentes. En su artículo «Las andanzas de Jack el Decorador», el segundo de este sagaz detective de lo moderno, Jack visita la sede de la revista *Hogares Modernos* que le ha contratado para que escriba sus crónicas. «En toda la casa se aprecia un riguroso orden jerárquico según el tamaño de la silla y de la mesa. Cuanto más gordas son, más importancia jerárquica tiene el que se sienta allí. [...] Las oficinas son normalísimas, con una tendencia a los tonos claros para comunicar al empleado el grado de optimismo que no le proporciona su sueldo. [...] El departamento de los grafistas está estudiado para que produzcan más y mejor en el menor tiempo posible.» Y concluirá: «Todo es el resultado de la vasta conspiración universal para que unos ganen poco y otros lo ganen todo.»¹³

En un escrito sobre *Cancionero*... , la artista aludía a los dados trucados con los que nos jugamos nuestro destino y terminaba preguntándonos: «¿I ara digue'm tu: per a qui és l'art?» (Y ahora dime tú, ¿para quién es el arte?). Al preguntarse para quién es el arte cuestionaba al espectador e interpelaba a un público más amplio, a los ciudadanos. Uno de los diseños de portada incluía siluetas de hombres verticales, que recuerdan la serie actual de televisión norteamericana *Mad Men*. La serie se desarrolla en una agencia de publicidad a comienzos de los años sesenta, y el protagonista responde al paradigma del sueño americano: poderoso, triunfador y seguro de sí mismo. Es un creativo de éxito con una sólida posición social y económica, que reside en una *encantadora* casa de un barrio residencial, está *felizmente* casado con una mujer rubia muy *bella* y tiene dos hijos *preciosos*. Su esposa es una *eficaz* madre y ama de casa que le espera pacientemente en el hogar con una copa preparada y una *deliciosa* cena

servida. *Mad Men* se desarrolla en el momento en que la publicidad se consolida como generadora de contenidos y moldeadora de los deseos y necesidades de la sociedad. De ahí el subtítulo *When the truth lies* (Cuando la verdad miente). La presentación de la serie muestra la silueta en negro de un ejecutivo, un hombre vertical, precipitándose al vacío frente a unos edificios cuyas fachadas presentan imágenes publicitarias y eslóganes tales como «Disfruta de lo mejor que te ofrece América» o «El regalo que nunca falla». Este comienzo no oculta la decepción ante las expectativas no satisfechas, y la infelicidad frente a la aparente perfección de la vida doméstica y profesional.

La constatación del fraude de la sociedad del bienestar va estrechamente ligada a la referencia a la muerte en el trabajo de Eulàlia Grau. No es una reflexión vital o personal, sino un análisis de los aparatos represivos inherentes a «los aspectos negativos del sistema económico y social capitalista abocado a unas pautas de muerte y destrucción».¹⁴ *La cultura de la mort* (1975) trata de la muerte en relación con el poder, y el uso que este hace de la cultura. La obra incluye un conjunto de paneles con secuencias fotográficas de situaciones aparentemente inconexas. Establece, por ejemplo, un paralelismo entre la cacería del búfalo y las persecuciones policiales. En estas obras se presentan los aspectos más duros y crueles de lo cotidiano, de un modo semejante al que emplea Adrian Piper en *Art for the Art-World Surface Pattern* (1976), un trabajo en el que, con la indicación «Not a Performance», entremezcla imágenes, textos y titulares extraídos de los medios de comunicación sobre la guerra, la tortura y la violencia. En ambos casos la indiferencia que mostramos ante situaciones dramáticas y violentas permite cuestionar cómo tipificamos el dolor y qué es lo que logra crear un revulsivo en nosotros. La violencia también subyace en *Me gustaría morir en un lugar donde nadie me viera. María* (2011-2012), que muestra fotografías del recorrido cotidiano de María, una mujer sin techo de Barcelona, junto con imágenes obtenidas de internet sobre los recientes casos de corrupción.

Un ejemplo que deseamos transmitir¹⁵

«No hay justicia JUSTA. Solo hay justicia de clase
Las leyes defienden los principios que la sociedad como institución impone a los ciudadanos. Y estos principios son el reflejo de los intereses que el poder quiere proteger».¹⁶

Con motivo de la celebración de la IV Feria Técnica de Maquinaria Textil en Barcelona en octubre de 1968, el subsecretario de Comercio del régimen, J.J. Ysasi-Ysasmendi, declaró: «Dijérase que estas nuevas generaciones de técnicos y comerciantes catalanes, frente al decadente y arriesgado *que inventen ellos* de nuestros años de pesimismo, quieren lanzar al mundo el reto valiente y esperanzado de *inventemos también nosotros*.» Con estas palabras se refería al empresario catalán miembro del Opus Dei Juan Vilá Reyes, que dirigía Matesa (Maquinaria Textil del Norte de España), símbolo del desarrollismo del país. En la primavera de 1969 TVE lo presentó como «un empresario ejemplar» y a Matesa como «un proyecto que resume en sí las virtudes humanas de sacrificio, esfuerzo, riesgo y ambición... un ejemplo que deseamos transmitir». En el verano de ese mismo año se descubrió la desaparición de parte de los fondos obtenidos en créditos del Estado. Vilá Reyes fue acusado de apropiación indebida y condenado a prisión. A pesar de la severidad de los cargos, y de la pena y multa que se le impusieron, fue indultado en 1975. El caso Matesa fue uno de los mayores escándalos empresariales de la época, por su alcance económico y político. A pesar de la implicación de varios ministros y altos cargos del gobierno del Opus Dei, solo se juzgó al empresario. La difusión en prensa de la estafa había sido orquestada por los contrarios a la hegemonía del Opus, que esperaban con ello desbancarlo; sin embargo, lograron únicamente la salida del gobierno de algunos de sus miembros y su sustitución por otros también pertenecientes al Opus Dei. ... *Inventemos también nosotros*.. (1976) narra en paralelo la historia de Juan Vilá Reyes y la de Diego Navarro, un obrero de la construc-

ción en paro que el 25 de julio de 1975 participó en una concentración de trabajadores para adherirse al Congr s de Cultura Catalana. Fue herido por la Guardia Civil, pero nunca se conoció al autor ni tampoco quién fue el médico que lo atendió y optó por no extraerle la bala. Posteriormente se le condujo a la prisión de Tarragona, donde al día siguiente fue hallado ahorcado en su celda. Dejaba viuda y cinco hijos. La falta de información y la ausencia de imágenes en la narración sobre Diego Navarro contrastan con la abundante información gráfica relativa a la actividad industrial y social de Juan Vil  Reyes. Este trabajo reúne dos historias diametralmente opuestas en el trato y en la aplicación de la justicia, y construye un retrato polarizado sobre los triunfadores y los perdedores.

En el análisis social de Eulàlia Grau la ciudad es un elemento más que reproduce las diferencias de clase y contribuye al funcionamiento de las formas de producción. *Mínimos y máximos* (1976-1977) investiga las desigualdades sociales de los habitantes de varios barrios de Barcelona a través del libro y del vídeo (filmado por Eugeni Bonet y actualmente no localizado) *Vivendes... vivendes* (1976) y del informe publicado en la revista *Arquitectura. Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid* (1977). En este informe Eulàlia escribe: «Las actuales formaciones sociales, para subsistir, han de mantener en funcionamiento todo el aparato económico de producción y de distribución, y mediante los aparatos represivos y educativos del Estado, perpetuar la división clasista del trabajo, la división de la sociedad de clases.» En las viviendas las estructuras de clase se evidencian a través de la distribución del espacio y de sus usos, de los hábitos domésticos, de la decoración o de la calidad de las zonas comunes y particulares. Existen dos tipologías de viviendas, las de las clases dominantes y las de las dominadas. Las casas de barrios obreros apenas cubren los mínimos legales de habitabilidad; las casas burguesas son afirmaciones de poder y de prestigio. En el mismo informe se incluye una reflexión sobre cómo el Estado legisla para garantizar unos mínimos en la estandarización de las condiciones de vida de las clases dominadas, pero no unos

máximos, pues «hacia arriba la libertad solo la limita el presupuesto». La especulación inmobiliaria a través del mercado del suelo y de la vivienda tolera que esos mínimos puedan alterarse llegando incluso a extremos inaceptables. La ciudad es un reflejo de las tensiones del sistema, de la «crisis de la producción industrial, del capitalismo, del mercado, de las relaciones internacionales, de la cultura, de las ideologías, de las escalas de valores». La conclusión de Eulàlia es que el cambio urbano pasa por un cambio social: «Si solo existen viviendas de clase, suprimamos las clases.»¹⁷ La denuncia sobre la situación de la vivienda es una crítica a un sistema social desigual e injusto en el que conviven la precariedad en la vivienda, la especulación inmobiliaria y el urbanismo como forma de saneamiento de zonas marginales o problemáticas. Este trabajo es especialmente interesante desde la perspectiva actual tras la explosión de la burbuja inmobiliaria del Estado español.

La subversión de la comunidad¹⁸

Los mecanismos de dominación social se activan a través de sistemas represivos, que abarcan varios tipos de reclusión, los sistemas judiciales y penitenciarios, el tratamiento de la locura (de ahí el interés por la antipsiquiatría) o la exclusión de una sexualidad alternativa. «Las mujeres, los prisioneros, los soldados en quinta, los enfermos en los hospitales, los homosexuales, han entablado en este momento una lucha específica contra la forma particular de poder, de coacción, de control que sobre ellos se ejerce.»¹⁹ En este sentido, las reivindicaciones feministas en el Estado español durante el franquismo deben entenderse en relación con otros movimientos en lucha de índole social y política. Es a partir de 1975-1976 cuando se produce una eclosión social que da lugar, entre otras manifestaciones, al Año Internacional de la Mujer, a las Jornadas de Liberación de la Mujer y a las Jornadas Catalanes de la Dona.

En 1942 el régimen de Franco había aprobado una disposición de ley según la cual en el

momento en que una mujer se casaba no podía trabajar. Entre 1942 y 1978 el código penal consideraba delito conductas específicas de la mujer como el adulterio y el amancebamiento. Sin autorización de su marido una mujer no podía abrir una cuenta bancaria, ni iniciar un negocio, ni tener pasaporte o la patria potestad de sus hijos. En el Estado español no estaba legalizado el uso de píldoras anticonceptivas ni el aborto o el divorcio.²⁰ Pero, tal como rezaban algunos panfletos reivindicativos, la sociedad que prohíbe abortar obliga a hacerlo. Y el papel de la Iglesia en ese sentido fue, y sigue siendo, determinante, pese al hecho de que España es actualmente un estado laico. Sectores de la lucha feminista afirmaban que los métodos de control de la natalidad no eran más que instrumentos para incidir en las relaciones entre hombres y mujeres, aunque también de la sociedad en su conjunto. La crítica a la situación de la mujer forma parte del paisaje de la artista desde sus inicios: la reivindicación feminista está implícita en sus obras. *Discriminació de la dona* (1977) trata abiertamente esta cuestión y es una obra paradigmática en este sentido. En su presentación en la Galeria Ciento de Barcelona, Maria Aurèlia Capmany alude al safari fotográfico por la «selva de las imágenes» que emprende Eulàlia.²¹

En el mismo número de la revista *Casabella* de Milán en el que se publicó la *Etnografía* de Eulàlia Grau, la socióloga feminista Poldia Fortunati publicaba el artículo «Un' altra casa e' un'altra donna. Analisi del lavoro domestico», en el que reseñaba dos textos fundamentales en la lucha del feminismo. El primero, publicado en un periódico obrero estadounidense por Selma James en 1952, se titulaba «A Woman's Place».²² James analizaba los mensajes dirigidos a las mujeres en las películas de Hollywood y en los medios de comunicación, que les «suplicaban» que fuesen tan felices como la novia mecánica de McLuhan. Las expectativas femeninas se centraban en el matrimonio y la maternidad, con lo que la mujer soltera se enfrentaba a un código moral opuesto al de las expectativas sociales. La casada, por su parte, atendía a la responsabilidad del hogar, lo que significaba que era confinada en casa y tenía menos oportu-

nidades de socializar. Casi veinte años después, la teórica del feminismo Mariarosa Dalla Costa escribía el texto «Donne e sovversione sociale» (1972), en el que analizaba el trabajo doméstico, aislado y no asalariado de la mujer, frente al trabajo asalariado, «necesario» y socializado del hombre, así como el papel de adoctrinamiento de la familia. Ambos textos cuestionaban el papel asignado a la mujer en la sociedad occidental y, como Eulàlia con sus obras, impelían a reaccionar. El problema de las mujeres es entendido como un elemento estructural de la problemática social en el ámbito occidental. En el caso de Francia, el grupo *Utopie* también consideraba el papel alienado de la mujer como un instrumento para perpetuar el modelo represivo de la ideología dominante.²³

Se aceptan. Fotocopia detallada de un billete falso²⁴

A través de la revista *Utopie. Sociologie de l'urbain* un grupo de arquitectos, urbanistas, sociólogos y pensadores²⁵ reflexionaron sobre la ideología implícita en nuestras formas de vida. A través del análisis del entorno urbano, de la vivienda, pero también del entorno mediático y político, estudiaron la ideología y las consecuencias socioeconómicas y políticas del capitalismo entre 1967 y 1978. En un artículo publicado en 1969, Hubert Tonka, uno de sus integrantes, consideró la ciudad como un espacio represivo donde se hace más evidente la lucha de clases. Su interés no era tanto valorar el entorno físico, sino incidir en el fenómeno de la alienación, la represión y la integración de la vida urbana.²⁶ En este sentido, entronca con un trabajo de casi una década más tarde: *Mínimos y máximos*.

El cost de la vida (1977-1979) es un ejemplo de intervención artística en un entorno ajeno, una intervención social directa. El cartel, que mide más de quince metros de largada, se presentó en varios contextos; quizá el más relevante fue en el exterior de la fábrica de electrodomésticos Lavis de Barcelona en mayo de 1980, con motivo de una huelga de trabaja-

dores. Se concibió como un *quadrillage*, en el sentido que le dio Foucault en su histórico ensayo *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975) para denominar una cartografía, una red de conexiones de control espacio-temporales. *El cost de la vida* es una narrativa comparada de tres situaciones socioeconómicas y sus consiguientes formas de represión: la llamada sociedad protocapitalista (España, Italia y Francia), la poscapitalista (Alemania) y la precapitalista (Tercer Mundo). En el protocapitalismo o capitalismo discontinuo las formas de persuasión son la familia, la escuela, los medios de comunicación, la Iglesia y los partidos parlamentarios. El aparato represivo está en manos del ejército, la policía, el tribunal, la cárcel y la intervención extranjera. Los grupos no productivos, marginados o lumpen aúnan a mujeres, niños y viejos con locos, enfermos, parados, homosexuales, alcohólicos y drogadictos. Las multinacionales conviven con los llamados males necesarios que sustentan el equilibrio del terror y la contaminación. En la vida cotidiana destacan la base económica familiar y la integración ideológica que determina la escuela. El poscapitalismo es el modelo de sociedad más avanzado económica y tecnológicamente, en la que la represión se ejerce de forma sutil a través de sus leyes e instituciones. La tecnología industrial y militar ha sido domesticada por la sociedad de consumo. Por último, el precapitalismo corresponde al subdesarrollo, a los países superpoblados con un alto índice de analfabetismo y de dependencia de otros países de economía más avanzada. El modelo de represión actúa con una violencia manifiesta que se ha excluido en los modelos anteriores: campos de concentración, torturas y ejecuciones públicas. La economista María Carmen Valdeolmillos²⁷ analizaba *El cost de la vida* en relación con la difusión seductora y persuasiva de los valores del sistema y su finalidad (insatisfacción, agotamiento, destrucción y muerte), ante los que tal vez solo cabía la revolución de la vida cotidiana. La comparativa de las tres situaciones muestra formas más o menos sofisticadas de un mismo modelo.

Todos frente al espectáculo de un teatro de marionetas²⁸

En 1979 el presidente de los Estados Unidos, Jimmy Carter, solicitó al Congreso un incremento del presupuesto de defensa del 9,4% respecto al año anterior. Uno de sus objetivos electorales había sido la defensa de los derechos humanos, y en el ejercicio de su cargo firmó los acuerdos SALT II (Strategic Arms Limitation Talks). Sin embargo, aumentó el gasto militar de su país. En el cartel *Desarmament - Desenvolupament* (1979), a la fotografía del apretón de manos que sella los acuerdos de paz firmados por los dirigentes de los países desarrollados, se yuxtaponen imágenes del Tercer Mundo y los titulares periodísticos sobre las cifras de inversión en defensa: «Carter ha solicitado 125.600.000.000 dólares para defensa este año 79», «Es un 9,4% más que el de 78». El cartel muestra las contradicciones entre los acuerdos gubernamentales y el trasfondo de las decisiones políticas: un juego de contradicciones del que somos meros títeres.

La inserción «Todos frente al espectáculo de un teatro de marionetas» (1978) en la revista *Nueva Lente* trata de los excesos y las carencias de nuestra sociedad. *Orden público* (1978), por su parte, plantea los mecanismos utilizados por el poder para mantener el orden social. Contraponen el control enmascarado ejercido por los medios de comunicación, la familia y la escuela a la violencia explícita y descarada de las formas *legítimas* del ejercicio de la fuerza por parte de la policía, el ejército o la tecnología. «Es verdad que estamos entrando en sociedades de *control* que ya no son exactamente disciplinarias.»²⁹ Foucault fue uno de los primeros en detectarlo. La seguridad se considera necesaria para hacer perdurar el orden y legítima las medidas persuasorias o coactivas utilizadas. Al apelar a la responsabilidad social y a la convivencia bajo unas normas, cualquier línea de disensión o cuestionamiento, todo lo que se mantenga al margen del «orden», debe ser refutado o abolido. Las pautas de comportamiento que persigue el poder vienen eficazmente marcadas por los medios de comunicación, pero también por las leyes y los espacios de convivencia cotidiana.

Al comenzar este texto aludíamos a los soportes empleados por Eulàlia, quien define su trabajo como *pinturas*. Son retratos que traspasan los límites conceptuales de la obra de arte, pero también los ideológicos. Entre el 2 y el 9 de julio de 1978 tuvo lugar la Semana de Presença Libertária en Lisboa y alrededores. Entre las actividades que se programaron se organizó un debate sobre la prisión en el que intervinieron Serge Livrozet y Eulàlia Grau. Livrozet es un escritor francés interesado en el fenómeno de la delincuencia desde el punto de vista político y económico, que en 1973 había colaborado en la fundación del diario *Libération*. Implicado en diversas luchas sociales, fue encarcelado hasta 1972 y posteriormente escribió el libro *De la prison à la révolte*, con prefacio de su amigo Michel Foucault (Livrozet y Foucault habían fundado en 1972 el CAP o Comité d'Action des Prisonniers, tras la disolución del GIP, Groupe d'Information sur les Prisons).

En este ensayo Livrozet parte de un rechazo del derecho y su vinculación al poder; apela al derecho del delincuente a hablar de la ley. La reflexión que plantea sobre la ley precisamente está ligada al rechazo que le causa. Concibe la lucha antijudicial y contra el sistema penitenciario como una lucha contra el poder. Por otra parte, también cabe tener en cuenta la relación de Eulàlia con grupos anarquistas y libertarios. Sin militar en la CNT, en los años setenta participó en los debates promovidos por grupos afines. Conoció a Albert Meltzer, un anarcocomunista inglés que desde Londres ayudaba a los presos políticos de Franco. Fue él quien le presentó a Stuart Christie, que había atentado contra Franco en 1964 y que fue encarcelado hasta 1967, año en que consiguió ser liberado tras una fuerte campaña de presión internacional promovida por Meltzer. Ambos fundaron la Anarchist Black Cross (Cruz Negra Anarquista), una asociación contraria a la institución penitenciaria que trabajaba en solidaridad con los presos anarquistas. Impulsaron también el periódico anarquista *Black Flag. Organ of the Anarchist Black Cross*, al que invitaron a Eulàlia en 1979 a realizar dos intervenciones; una fue *Public Order*³⁰ y la otra, *Discriminació de la dona*.³¹ Albert Meltzer le pidió posterior-

mente que participara en dos exposiciones en Londres y en Edimburgo, en las que presentó la obra *The Price of Life (El cost de la vida)*.

Lubricidad acompañada de crueldad refinada³²

En 1979 la galería Remont de Varsovia organizó *Other Child Book*, a partir de una idea del cineasta y editor Henryk Gajewski. En el proyecto varios artistas debían realizar tres trabajos en forma de libro que contribuyeran al proceso de creación de nuevos valores desde la perspectiva mental de la infancia.³³ Eulàlia presentó *Per què?* (1979), un libro para niños con fragmentos de cómics y tebeos infantiles, en los que destacaba la presencia de temas como la guerra, la violencia, el dinero, así como referencias al poder, a la riqueza y al sexo, a la identificación del dinero con la felicidad y a la exageración de los estereotipos como el del hombre valiente y la mujer abnegada. Incluía también una serie de preguntas manuscritas formuladas por los niños a los mayores, en las que su falta de prejuicios e ingenuidad sorprendía e incomodaba: ¿Por qué hay guerras? ¿Por qué solo hay pobres en las prisiones? ¿Para qué sirve el dinero?

Las publicaciones infantiles eran parte del sistema de transmisión de valores y estaban dirigidas a fomentar unos roles determinados. El ocio infantil servía para transmitir valores que sublimasen la agresividad de los chicos y el papel secundario de las niñas, tanto a través de los juguetes como de los cuentos pensados para ellos. Su entorno estaba concebido para encauzar comportamientos, para dirigirles. Recordemos los *Juguetes educativos* de Esther Ferrer, en los que subvierte el significado de los juguetes bélicos masculinos al manipularlos e incorporarles penes. En relación con la educación infantil, Foucault consideraba que la pedagogía se articulaba en base a las adaptaciones de los niños a las tareas escolares.³⁴ Y lo entendía como una forma política de adaptación al poder.³⁵ La escuela es una de las arterias vitales de la sociedad, uno de los medios que el sistema utiliza para transmitir una disciplina ideológica, que encubre los estereotipos

discriminatorios, que perpetúa las desigualdades, que «domestica» y normaliza a los futuros ciudadanos con métodos sancionadores. En la escuela se reproduce una jerarquía que vigila y que la convierte en un espacio de sometimiento. En este sentido Mariarosa dalla Costa ya había insistido en la misión adoctrinadora de la escuela y la consideraba el primer sistema productivo: aquel que, a través de instituciones organizadas y controladas,³⁶ disciplinaba y educaba a los niños de los explotados. La escuela era el fruto de sociedades estratificadas, una estrategia política de integración y de control social.

Eulàlia había iniciado en 1978 un proyecto de investigación sobre las instituciones que no llegó a finalizar: se trataba de una inserción en la publicación *Skira Annual 78*. Desde una visión cultural contrahegemónica analizaba la universidad, los coloquios, las revistas y los libros como cadenas que inmovilizan a las clases más desfavorecidas. Y concluía que la cultura posibilita, sanciona y, en ciertos casos, también excluye. Sin embargo, la sanción no actúa únicamente en el aspecto cultural. Ya hemos visto que tiene consecuencias en otros ámbitos de la sociedad. Pero la sanción como medida de seguridad, de prevención y de protección para la población es aquella que se aplica a los comportamientos que se apartan de la norma ideológica o de la convivencia: concretamente a la delincuencia. El caso de Jacques Mesrine fue muy llamativo en su momento. Se trataba de un delincuente que logró huir de la policía francesa durante mucho tiempo mientras proseguía con sus actividades delictivas. Como es de suponer, Mesrine se convirtió en un problema para la policía, que finalmente logró acorralarle con un gran despliegue de medios tras una intensa persecución. Fue acribillado a balazos y posteriormente se mostró su cadáver como escarnio. *Flic-Story. Historia de detectives* (1979) es un cartel que recoge la captura del llamado «enemi public número un», un personaje controvertido por su enfrentamiento al sistema.

Mínima inversión, máximo rendimiento³⁷

Tal como mostraba *El cost de la vida*, el ejercicio del poder genera la aparición de las jerarquías administrativas, la pirámide burocrática y la policía.³⁸ En una serie de conferencias que dio Michel Foucault en Río de Janeiro en mayo de 1973 bajo el título «La verdad y las formas jurídicas», el autor aludía a la sociedad panóptica de Jeremy Bentham como la base programática y definitoria del poder. El panóptico es la forma de vigilancia que ejerce quien ostenta un poder (llámese maestro de escuela, jefe de oficina, médico, psiquiatra o director de prisión). Foucault considera que las relaciones de poder de nuestra sociedad se basan en la vigilancia, el control y la corrección. Pero matiza que no se realizan mediante la exclusión, sino a través de la fijación del individuo por medio de las instituciones *totales* o de control como la escuela, la fábrica, el psiquiátrico, el hospital, el cuartel y la prisión. Todas ellas utilizan una tecnología disciplinaria cuyo objetivo es «vincular al individuo al proceso de producción, formación o corrección de productores», entendiéndolas como variantes de secuestro.

La publicidad y el consumo también sirven para controlar el tiempo en los países desarrollados; en este sentido se entienden *El cost de la vida* o las *Etnografías*. La exigencia de una universalidad punitiva desarrolla técnicas de vigilancia, de identificación de los individuos, de tipificación de sus gestos y de su actividad; es decir, una tecnología de poder sobre las personas. En la prisión «el poder ni se esconde ni se enmascara, se muestra cínicamente justificado, dentro de una moral que enmarca su ejercicio.»³⁹ Sin embargo, el ejercicio que propone Foucault no se circunscribe al contexto penitenciario únicamente, sino que plantea analizar términos como *dominar, dirigir, gobernar, poder, aparato de estado*, etc., que competen al ejercicio de control. El marco de acción política implica la resistencia institucional y la disidencia moral o insumisión.

Foucault analiza el sistema punitivo en el citado ensayo, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), donde estudia las transformaciones del sistema penal en el periodo moderno,

a través del suplicio, el castigo, la disciplina y la prisión. La cárcel es un castigo universal donde el aislamiento del condenado tiene muchas semejanzas con el de la mujer en el trabajo doméstico. Es el espacio de reclusión legitimado por la aplicación igualitaria de la ley, en una sociedad desigual.⁴⁰ El estudio de los medios de persuasión y de las formas de punición aparece en el trabajo de Eulàlia desde sus inicios. La definición de la delincuencia, y su aplicación diferenciada según quien sea la persona condenada, no solo estaba directamente tratada en ... *Inventemos también nosotros...* En las *Etnografías* ya se planteaba este tema a través de la tensión, por ejemplo, entre un grupo de mises y uno de delinquentes; o en *La cultura de la mort*, que reflexiona sobre el límite entre la aceptación de las diferentes formas de violencia y el rechazo selectivo según convenciones ideológicas o morales. Eulàlia analiza esa sociedad panóptica que asegura la posición hegemónica del poder y de la autoridad, y que se basa en la disciplina y la vigilancia. «Solo la ficción puede hacer creer que las leyes están hechas para ser respetadas y que la policía y los tribunales están destinados a hacerlas respetar. [...] Todo el mundo sabe que las leyes han sido hechas por unos e impuestas por otros.»⁴¹

En 1981 Eulàlia consiguió una beca del Ministerio de Cultura para realizar un estudio sobre la cárcel. El 29 de enero de 1983 escribió una carta desde Berlín a Marisa Díez de la Fuente, fundadora y directora de la Galería Ciento, en la que hacía referencia a este proyecto e indicaba que lo había empezado en 1977. Su trabajo partía de la premisa de que entender la cárcel era un buen modo de entender la sociedad actual, y así «desenmascarar la violencia en la que vive y prospera una sociedad clasista.» Victor Hugo afirmaba que no se podía conocer bien una sociedad sin haber vivido en sus cárceles. Eulàlia planteaba una aproximación a la cárcel como institución total, desde una perspectiva metodológica, científica y política. La metodología consistía en recopilar información muy detallada y en el contacto con personas relacionadas con la cárcel: ex presos, sociólogos, etc. Y optaba por un esquema de trabajo muy similar al *quadrillage* de *El cost de la vida*. La revista alemana *Doc(k)s* publicó parte de esta reflexión

sobre las prisiones en un trabajo que nuevamente utilizaba la contraposición de imágenes. El sistema carcelario actual establece un castigo generalizado, una suspensión de los derechos basados en un entramado jurídico complejo y articulado científicamente, en aras de una pretendida eficiencia social.

Ni son ángeles, ni son dorados

«Las relaciones de poder son tales que expone un problema y veinte años después sigue siendo algo terrible.»⁴²

Las «pinturas» de Eulàlia son retratos de época. Nos obligan a reflexionar sobre cuáles son los mecanismos en los que se asienta nuestra sociedad, de dónde proceden los valores imperantes y cómo se articulan los sistemas de poder. Desde sus primeras obras han transcurrido cuarenta años y sin embargo buena parte de las situaciones que denuncia siguen vigentes. Un rasgo común de su trabajo es el empeño en desenmascarar la obscenidad de las diferencias que empañan nuestro entorno, la violencia estructural que impregna no solo lo cotidiano, sino también el macrosistema en el que nos hallamos inmersos. Su obra denuncia la instrumentalización de nuestras vidas y de la política, marcadas por los intereses del capital y del mercado. La necesidad de abordar el conflicto social no solo se produce en los primeros años de su trabajo en el contexto dictatorial; se mantiene en la confusa etapa de la transición y de creación de estructuras democráticas; y también en el momento actual en el que es muy patente la desideologización, la indiferencia y la pérdida de valores que han creado un abismo entre la práctica política y las necesidades sociales. La concepción del arte, más allá de las definiciones formales esteticistas, se asimila a una actividad de regeneración crítica, de intervención social y de revulsivo político. La artista cuestiona la noción misma de representación, pues entiende la práctica artística como una práctica relacional, socializadora, que rompe las competencias que tradicionalmente se le atribuían. Enuncia y denuncia la realidad, toma

fragmentos extraídos de los medios de comunicación que «nos la cuentan», y construye redes significantes ante las que no se puede permanecer impasible.

La obra de Eulàlia nos sitúa en la paradoja de tener que «ver» aquello que nos rodea, que estamos mirando pero que no queremos o no podemos percibir. Sus trabajos se insertan en la representación de lo real partiendo de un medio artístico, que hace de transmisor crítico para devolvernos a esa misma realidad de la que partíamos, desenmascarando no solo lo visible sino lo que permanece oculto. El arte se ocupa de la sociedad, pero también la ocupa, y lleva a las últimas consecuencias su capacidad de discernimiento crítico, como instrumento de conocimiento que es. El arte se convierte en un sujeto activo en la práctica política, una forma de activación de la conciencia crítica frente a la precariedad, la injusticia, la desigualdad, el consumismo desenfrenado, el canibalismo financiero. En el contexto de crisis de valores, de crisis social, de fractura económica, de cuestionamiento ideológico como el que estamos viviendo en 2012, resulta especialmente relevante destacar la enorme actualidad del trabajo de Eulàlia y la vigencia de las cuestiones que plantea. La ideologización de su práctica artística se produce por la necesidad de respuesta ante el *quadrillage*, el complejo entramado de formas de persuasión, de represión y de activación del poder establecido. Sus trabajos conllevan un proceso minucioso de investigación, y en ellos se hace visible el conflicto subyacente a las contradicciones del sistema frente a la necesidad de *normalización* que el propio sistema precisa para subsistir. Paraphraseando la memoria de una conocida revista de agitación cultural, el trabajo de Eulàlia nace en 1973 *con inquietud y por necesidad*.

¹ *Data*, núm. 30 (enero-febrero de 1978), pp. 8-19. Participaron junto a Eulàlia Grau, Carlos Alcolea, Nacho Criado, Juan Hidalgo, Julia Varela, Eva Lootz, Santiago Serrano, Fernando Uria. El texto aparece titulado como *Il regime capitalista crea ogni giorno situazioni come questa sulla classe operaia* (El régimen capitalista crea cada días situaciones como esta en la clase obrera), 1976. Sin embargo, Eulàlia afirma (2 de octubre de 2012) que tal título no corresponde a ese texto sino a otro trabajo.

² Durante los años setenta y parte de los ochenta Eulàlia desarrolla una gran parte de sus trabajos. A mediados de esa década, tras una larga temporada en Alemania, decide trasladarse a Japón y a China, donde vive durante varios años. A su regreso, a finales de los noventa, no retoma inmediatamente su actividad artística y no es hasta unos años después cuando se decide a reanudarla. Su trabajo utiliza ya la fotografía digital y se centra en el uso de programas informáticos que le permiten manipularla.

³ Subtítulo de la serie televisiva *Mad Men*, que se emite desde 2007 y que en 2012 está en su quinta temporada.

⁴ Alter ego del escritor Manuel Vázquez Montalbán y autor de irónicas crónicas sobre los gustos burgueses y el consumismo para la revista *Hogares Modernos* entre 1969 y 1971.

⁵ Jack el Decorador: «Las andanzas de Jack el Decorador. Jack se apodera de *Hogares Modernos*», *Hogares Modernos*, núm. 35 (1969).

⁶ Marshall McLuhan: *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*. Boston: Beacon Press, 1967 (1951), p. 21.

⁷ El proyecto consistía en una exposición y publicación (Nueva York: Cooper-Hewitt National Museum of Design, Smithsonian Institute, Princeton Architectural Press, 1993).

⁸ Marshall McLuhan: *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, p. 7.

⁹ Eulàlia Grau, *Imagen y Sonido*, núm. 130 (abril de 1974), p. 10.

¹⁰ Alessandro Mendini: «Idee in letargo», *Casabella. Rivista di urbanistica, architettura e disegno industriale*, núm. 403 (julio de 1975), pp. 4-5.

¹¹ Texto de presentación de la exposición *Etnografía (Pinturas 73)* en la Sala Vinçon de Barcelona, 8-22 de enero de 1974. Con motivo de la presentación de las *Etnografías* en la Galería Buades se publicó un catálogo en formato de periódico, diseñado por Carlos Serrano, que mezclaba los contenidos habituales de los rotativos con artículos y noticias sobre los trabajos expuestos: «Alrededor del arte comprometido», de Alexandre Cirici; «En torno a los montajes», de José María Carandell; «Una conferencia titulada "Kitsch Colle"», de Carlos Serrano, mezcla de ironía, ficción y realidad, sobre la aportación de Eulàlia a la poética del kitsch y la técnica del collage. También se incluían algunas imágenes de las obras y *Crossuord puzzles*.

¹² Título procedente de *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*, exposición (de la que hay un catálogo) organizada por la Generalitat Valenciana en 2003.

¹³ Jack el Decorador, op. cit.

¹⁴ Eulàlia Grau: *Fuera de formato*. Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983.

- ¹⁵ En un programa de TVE (primavera de 1969) se aludió a Matesa como empresa ejemplar.
- ¹⁶ Texto de la tarjeta de la invitación de la exposición ... *Inventemos también nosotros...*, Sala Tres, Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, Sabadell, del 1 al 17 de enero de 1977.
- ¹⁷ Citas extraídas del informe «Mínimos y máximos», *Arquitectura. Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid*, núm. 204-205, 1977, p. 65.
- ¹⁸ Mariarosa dalla Costa: «Donne e sovversione sociale», *Potere femminile e sovversione sociale*. Padua: Marsilio Editori, 1972. Edición en castellano: «El poder de la mujer», *Las mujeres y la subversión de la comunidad*. Madrid: Siglo XXI, 1975.
- ¹⁹ Gilles Deleuze y Michel Foucault: «Un diálogo sobre el poder», *El Viejo Topo*, núm. 6 (marzo de 1977), p. 23. Edición en francés: «Les intellectuels et le pouvoir», *L'Arc*, núm. 49 (monográfico sobre Deleuze, segundo trimestre de 1972), pp. 3-10.
- ²⁰ Precisamente un número de la revista *Canigó* dedicado al divorcio publicaba imágenes de varios trabajos de Eulàlia Grau. Xon Pagès: «Enquesta sobre el divorci», *Canigó*, núm. 737 (21 de noviembre de 1981). Incluye la serigrafía *El régimen capitalista...* editada por la Galería G, algunas *Etnografies* y una de las serigrafías de *Discriminació de la dona*.
- ²¹ Maria Aurèlia Capmany: «Safari fotogràfic o simplement gràfic per la selva de les imatges», texto escrito para la exposición *Discriminació de la dona*, Galería Ciento (diciembre de 1979).
- ²² Debido a la represión macartista, Selma James lo publicó bajo el pseudónimo de Marie Brandt y Ellen Santori.
- ²³ Isabelle Auricoste y Charles Goldblum: «De la participation des putains. Nature et Culture aux agissements du maquereau capitaliste pour perpétuer la servitude des femmes», *Utopie. Sociologie de l'urbain*, núm. 2-3 (mayo de 1969). La revista *Utopie* nace en 1967 en el momento de eclosión de las pequeñas publicaciones alternativas en los sesenta y setenta, surgidas de la necesidad de crear canales alternativos de comunicación y gracias a la economía de impresión que ofrece el offset. Fueron vehículos esenciales de diseminación de pensamiento al margen de las instituciones oficiales. En este sentido, algunas publicaciones del Estado español como *El Viejo Topo* trataron desde mediados de los setenta las problemáticas relativas al feminismo y la despenalización del aborto. También se hicieron eco de las reivindicaciones de los presos y el movimiento de la antipsiquiatría.
- ²⁴ Cartel de presentación de *Discriminació de la dona* en la Galería Ciento en Barcelona del 17 de diciembre de 1979 al 5 de enero de 1980.
- ²⁵ Entre ellos se cuentan: Jean Aubert, Isabelle Auricoste, Jean Baudrillard, Catherine Cot, Charles Goldblum, Jean-Paul Jungmann, Henri Lefebvre, René Lourau, Antoine Stinco y Hubert Tonka.
- ²⁶ Hubert Tonka: «Critique de l'idéologie urbaine», *Utopie. Sociologie de l'urbain*, núm. 2-3 (mayo de 1969; escrito en julio de 1968).
- ²⁷ María Carmen Valdeolmillos: *El coste de la vida*. Reus: Sala de Lectura, 1980.
- ²⁸ «Todos frente al espectáculo de un teatro de marionetas», inserción de Eulàlia Grau en la revista *Nueva Lente*, núm. 84 (abril de 1979), p. 53.
- ²⁹ Conversación entre Toni Negri y Gilles Deleuze en 1990. En Gilles Deleuze: *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos, 1995, p. 13. El original se publicó en *Futur antérieur* (primavera de 1990).
- ³⁰ *Black Flag. Organ of the Anarchist Black Cross*, núm. 8 (mayo de 1979).
- ³¹ *Ibid.*, núm. 12 (diciembre de 1979).
- ³² Una de las definiciones de *Crossword puzzle 16*, Casa de Damas, Sevilla, 1975.
- ³³ Exposición en el Palacio de Cultura y Ciencias de Varsovia (mayo de 1979), en la que participaron más de 250 artistas de 29 países, entre los cuales se cita a Francesc Abad, Eugènia Balcells, Isidoro Valcárcel Medina, Jon Hendricks, Dick Higgins, Robert Filliou y Alison Knowles.
- ³⁴ Michel Foucault: *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1980 (1973) [quinta conferencia].
- ³⁵ Sobre este tema puede consultarse Valentín Galván: «La influencia de Foucault en el ámbito educativo español», *Cuaderno de materiales*, Madrid, 2011.
- ³⁶ Mariarosa dalla Costa, op. cit.
- ³⁷ «Trabajo carcelario: mínima inversión, máximo rendimiento» en Francesc Simó, Pilar Viladegut: «La desolación de los comunes», *El Viejo Topo*, núm. 13 (octubre de 1977), p. 40.
- ³⁸ Michel Foucault: «De los suplicios a las celdas», *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta, 1985.
- ³⁹ Entrevista de Michel Foucault con Gilles Deleuze. «Les intellectuels et le pouvoir», *L'Arc*, núm. 49 (monográfico sobre Deleuze, segundo trimestre de 1972), pp. 3-10.
- ⁴⁰ La revista *El Viejo Topo* trató en diversos números el tema y hay una extensa bibliografía sobre las luchas carcelarias. En España, tras la muerte de Franco se produjo el indulto de los presos políticos, mientras que los presos comunes denunciaron un trato diferencial e iniciaron luchas reivindicativas, como es el caso de la COPEL.
- ⁴¹ Michel Foucault: *Saber y verdad*, op. cit., p. 87.
- ⁴² Declaraciones de la periodista Katherine Boo con motivo de la publicación de su libro *Un maravilloso porvenir*, en *El País semanal*, núm. 1.879 (30 de septiembre de 2012).