

LUGÁN: ARTE, TECNOLOGÍA Y EROTISMO

Aitor Merino Martínez
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 02/05/2022
Fecha de aceptación: 18/02/2023

Resumen

A lo largo de este artículo analizaremos cuáles fueron los elementos que convirtieron a Luis García Núñez —pintor constructivista— en LUGÁN —creador de objetos audio-viso-táctiles—. Una de las principales características de la producción de LUGÁN fue su oposición al régimen ocular-centrista, por lo que a lo largo de su carrera exigió al público emplear no solo la visión en la contemplación de sus creaciones artísticas, sino también el oído, el tacto, e incluso el olfato. Para ello, fue fundamental la incorporación en sus esculturas tanto de elementos tecnológicos como de la electricidad misma. Por otro lado, 20 años antes de que Nicolas Bourriaud expusiese los principios de la estética relacional, los trabajos de LUGÁN buscaban ya la creación de un vínculo no solo con el público, sino también entre el propio público.

Palabras clave: Multisensorialidad, estética relacional, escultura sonora, tecnología.

LUGÁN: ART, TECHNOLOGY AND EROTISM

Abstract

Throughout this paper we will analyze which artistic elements turned Luis García Núñez —constructivist painter— into LUGÁN —creator of audio-visual-tactile objects—. One of the main characteristics of LUGÁN's production was his opposition to the ocular-centric regime, so throughout his career he demanded the public to use not only their vision in the contemplation of his artistic creations, but also their hearing, touch and smell. To that end, the incorporation in his sculptures, of both technological elements and electricity itself, was fundamental. On the other hand, 20 years before Nicolas Bourriaud's relational aesthetics, LUGÁN's works already sought to create a link not only with the public, but also among the public itself.

Keywords: Multisensoriality, Relational aesthetics, Sound sculpture, Technology.

Sumario

1. Introducción.....	71
2. De origen pintor.....	71
3. El cooperativismo y el trabajo grupal.....	73
4. Centro de cálculo.....	73
5. Oído, tacto y olfato.....	75

6. Un arte relacional.....	76
6.1. Los Encuentros de Pamplona.....	78
7. Conclusiones: una concepción erótica.....	79
Agradecimientos.....	80
Referencias bibliográficas.....	81

1. Introducción

Resulta cuanto menos sorprendente la escasa presencia de LUGÁN (Madrid, 1929-2021) en la bibliografía española. Su nombre aparece referenciado en un puñado de catálogos de exposiciones, aunque de manera puntual y sin la pretensión de analizar en profundidad su obra. La única excepción de relevancia académica que podríamos reseñar sería la tesis doctoral defendida por Juan Gallego Garrido en 2004, *Los orígenes de la relación entre el arte y la tecnología en el arte español del siglo XX: Lugán*, dirigida por el pintor José María Cuasante. No ha sido escrita tras ella ninguna otra investigación que aborde el estudio de la producción reciente de LUGÁN, pero tampoco análisis alternativos o relecturas de su trabajo previo.

De no ser por la gran labor de recuperación histórica emprendida por la galería José de la Mano de Madrid,¹ no conoceríamos siquiera su trabajo, puesto que apenas está presente en las colecciones de los museos españoles. Tampoco se le ha dedicado una exposición retrospectiva ni se ha publicado catálogo razonado de su producción. Tanto la obra como la vida de LUGÁN siguen siendo desconocidas, y su reciente fallecimiento pasó desapercibido para la mayoría de medios de comunicación con la única excepción del monográfico que le dedicó el programa de Radio Clásica *Ars Sonora*. En 1975, Ceferino Moreno definía a LUGÁN como «un maestro, una persona que ha de ser un indispensable punto de partida para las investigaciones de muchos» (Moreno 46), un punto de vista que la historiografía artística española ha demostrado no compartir. El objetivo principal del presente estudio es reivindicar su figura y analizar el impacto que tuvo su producción en el incipiente arte sonoro español.

2. De origen pintor

A principios de la década de los 50, Luis García Núñez inició sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, el Círculo de Bellas Artes y el Casón del Buen Retiro. Allí realizaría sus primeras exposiciones colectivas e individuales y entablaría amistad con Elena Asins, Julio Plaza, Onésimo Anciones, Miguel Pinto, Manuel Prior y Víctor Ventura, con quienes crearía en 1962 el colectivo artístico *Castilla 63* (fig. 1). Como sucedía de manera habitual en estos grupos de vanguardia, Castilla 63 no se hubiese podido desarrollar sin el sustento teórico del crítico de arte Carlos Antonio Areán y el impulso económico de Luis Agosti Romero. Al igual que otros colectivos coetáneos como Equipo Realidad o Grupo Hondo, Castilla 63 proponía una estética alejada del informalismo predominante en el arte español. No obstante, se trataba de un grupo muy heterogéneo, cuya producción no parecía guardar ninguna similitud más allá de un uso expresivo del color: mientras Onésimo Anciones desarrollaba un trabajo figurativo que bebía de la herencia goyesca y solanesca, Manuel Prior proponía una pintura naïf de fuerte carácter decorativista; por su parte, Miguel Pintó se especializó en el paisajismo fovista, y

¹ La galería José de la Mano de Madrid se ha caracterizado por la recuperación de figuras y propuestas artísticas olvidadas por la historiografía hegemónica. En 2015 dedicó una exposición individual a las esculturas presentadas por LUGÁN en la Bienal de São Paulo de 1973, mientras que en 2019 dedicó otra exposición a su producción pictórica. También es habitual la presencia de obras de LUGÁN en el stand que la galería presenta cada año en la feria de arte contemporáneo ARCO.

García Núñez y Julio Plaza desarrollaron una amplia producción cercana al cubismo. Si algo unía a sus integrantes era su deseo de irrumpir en la escena artística madrileña, y para ello era necesaria una carta de presentación. Castilla 63 fue la nomenclatura bajo la cual estos siete jóvenes artistas se parapetaron para exponer en la Sala Amadís, el Ateneo o la Galería Biosca, a las cuales siguieron otras muestras en Barcelona, Oviedo, Algeciras y Segovia. No obstante, dadas sus diferencias de criterio, Castilla 63 se disolvió apenas tres años después.



Fig. 1. De izquierda a derecha: Víctor Ventura, Manuel Prior, Luis García Núñez, Elena Asins, Julio Plaza y Miguel Pinto. Fotografía tomada el 4 de septiembre de 1963. Colección de Isabel Pinto.

En 1966, Luis García Núñez viajó hasta La Haya para ver la gran exposición retrospectiva de Piet Mondrian organizada por el Gemeentemuseum. Si analizamos su producción, comprobaremos cómo las composiciones cubistas dan paso a obras más austeras creadas a partir de retículas monocromáticas. Al igual que Mondrian, Luis García Núñez introdujo formas de tonos azules, rojos o amarillos que contrastaban con el fondo grisáceo y aportaban a la obra cierta luminosidad en estas composiciones de los años 60.

A principios de 2020, la galería José de la Mano recuperó 14 obras realizadas por Luis García Núñez en la década de 1960. En cinco de ellas resultaba llamativa la forma en la que los pigmentos se disponían sobre el lienzo, con unas degradaciones que sugerían la utilización de un aerógrafo (fig. 2). No obstante, según nos aclaraba el propio autor, estas fueron realizadas con una bomba manual de fumigar plantas, rellena de pintura para conseguir un aspecto menos preciso y más irregular. Todo ello hacía de Luis García Núñez un artista innovador que, en su empeño por renovar la estética española, no dudaría en utilizar artefactos ajenos al campo de la creación artística. Aquellas aparentemente intrascendentes bombas de riego marcaban el inicio de una carrera inconformista e interdisciplinar.

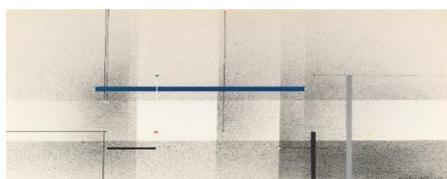


Fig. 2. *Sin título*, 1966, tinta y toques de gouache sobre papel. Cortesía de la Galería José de la Mano.

3. El cooperativismo y el trabajo grupal

Según relataba Ignacio Gómez de Liaño, cuando hacía autostop para llegar a París, se detuvo un Citroën dos caballos en el que viajaban Elena Asins, Julio Plaza y Luis García Núñez. Los cuatro habían coincidido semanas atrás en la Galería Juana Mordó con motivo de la *Exposición Internacional de Poesía Concreta y Semiótica*. Durante aquel viaje se percataron de los intereses comunes que tenían, por lo que en otoño de 1966 decidieron crear conjuntamente la Cooperativa de Producción Artística y Artesana. Al grupo se sumó Eusebio Sempere —al que también habían conocido en aquella exposición de Juana Mordó—, Rafael Leoz, Fernando López-Vera y los hermanos Enrique y Manuel Quejido (Gómez de Liaño, “La mano” 66).

Liaño, que ya había tenido varias experiencias colectivas decepcionantes, describía, por ejemplo, su colaboración previa con Julio Campal en el colectivo Problemática 63 de manera traumática:

Me separé muy pronto de Campal, seguramente a finales del 66. Por supuesto, había rencillas tremendas; cosas que nunca me perdonaron cuando yo, en realidad, lo que reclamaba era mi libertad. Campal era muy absorbente y le encantaba atribuirse el liderazgo. (Gómez de Liaño, “Palabras” 123)

Por este motivo, la Cooperativa nació como una agrupación horizontal, sin figuras autoritarias, donde pintores, poetas y arquitectos colaboraron para la creación de trabajos interdisciplinares. Los proyectos de sus integrantes se materializaron en exposiciones como *Signo y Forma* (Valladolid, 1967), *Rotor internacional de concordancia de artes* (exposición itinerante, 1967), *Letras Imágenes Texto* (Madrid, 1968) o *I* (Sevilla, 1969). Organizaron igualmente el Seminario de información lírica de vanguardia en la Universidad Complutense de Madrid (1967) y dos ciclos de conferencias en el Instituto Alemán. No obstante, la ausencia de un mecenas, y la denegación de varias subvenciones solicitadas, hizo que la Cooperativa terminase desapareciendo en 1969. En una carta de despedida publicada por el diario *Madrid* el 11 de julio de 1969, Liaño, López-Vera y Francisco Salazar afirmaban: «Al hacer este balance es nuestra opinión que la Cooperativa equivocó su trayectoria cuando decidió seguir adelante sin haber logrado fondos económicos» (Fernando López-Vera *et al.* 10).

No obstante, en aquella acta de defunción, los tres autores insinuaron que, además de los problemas económicos, habían existido ciertas desavenencias internas al afirmar que algunos integrantes se unieron a la Cooperativa «pensando solo en un fantástico beneficio personal» (Fernando López-Vera *et al.* 10). Tal vez, el origen de esos desencuentros estaba en el protagonismo que se dio a la poesía experimental en todas las actividades organizadas por la Cooperativa, en detrimento de las propuestas plásticas, arquitectónicas y musicales. Artistas como Luis García Núñez no encontraron en la Cooperativa el espacio idóneo para la difusión de sus planteamientos artísticos, pero sí se sirvieron de ella para el afianzamiento de ciertas amistades que fueron fundamentales durante el resto de su trayectoria. Además, la convivencia con arquitectos, músicos y escritores le introdujo en una dinámica de trabajo interdisciplinar y multisensorial que influiría en sus sucesivos trabajos.

4. Centro de cálculo

Afirmaba Gómez de Liaño, no sin cierta ironía: «No sé exactamente qué hizo LUGÁN en el Centro de Cálculo» (Díaz Urmeneta 131). Los intereses artísticos de LUGÁN, al menos hasta el momento, giraban en torno a la práctica pictórica, por lo que el propio autor no veía ninguna utilidad a aquel ordenador donado por IBM. Afirmaba: «Acepté la invitación, pero puse como

condición que yo no iba a hacer ningún programa informático» (Aramis, *Del cálculo* 126). El software no despertaba en LUGÁN el más mínimo interés, pero sí el hardware, por lo que él solicitó, por recomendación del técnico de IBM Mario Fernández Barberá, trabajar en el almacén y desguace de ordenadores.

Al entrar en aquella nave diseñada por Miguel Fisac, encontró a un par de jóvenes destruyendo a martillazos las carcasas y los componentes desechados. Como técnico de Telefónica, trabajo que llevaba desempeñando una década, todos aquellos elementos le resultaban inspiradores:

Las máquinas, los motores, todo aquello por lo que transita la electricidad, me produce una sensibilidad al percibir no solamente el calor o el voltaje que tienen cuando están funcionando, sino también el que conservan y desprenden al tocarlos después, haciéndonos pensar que todavía están vivos, que todavía pertenecen al mundo en el que vivimos. Tengo respeto a todo aquello que ha hecho un servicio dentro de la construcción para la que estaba destinado, que conserva, además de su belleza intrínseca como elemento plástico, algún residuo de aquel servicio que estaba prestando. (Aramis, *Del cálculo* 126)

Por este motivo, desde 1967 LUGÁN centró sus esfuerzos en prolongar la vida útil de toda clase de componentes electrónicos, funcionasen o no. Por ejemplo, a lo largo de 1970 construyó numerosos collages bidimensionales ensamblando componentes desechados que recordaban lejanamente a sus composiciones pictóricas constructivistas inspiradas en la obra de Mondrian (fig. 3).

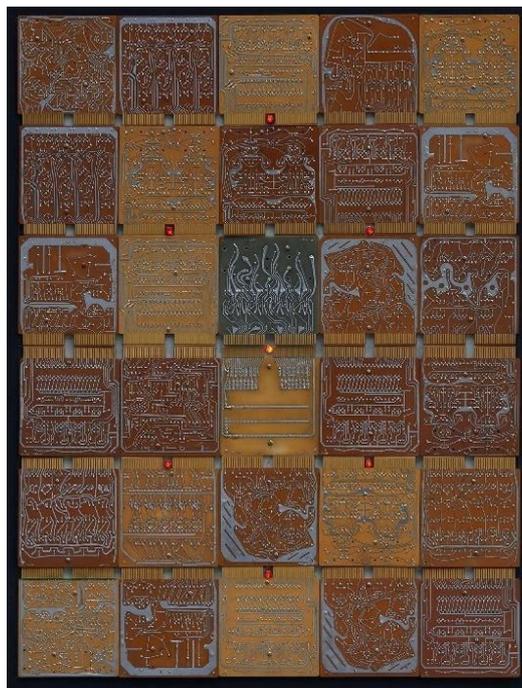


Fig. 3. *Circuitos computador*, 1970, ensamblaje de bombillas, material eléctrico y placas base sobre tabla. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

En otras ocasiones, como sucede en la *Computadora de desguace sensible al tacto humano* (1969), hoy en la colección permanente del Museo Reina Sofía, utiliza componentes inoperativos para crear una figura totémica que, tal y como afirmaba en la cita previa, despertaba en él mayor emoción que cualquier artefacto creado con pretensiones artísticas. Al

ser manipulada por el público, aquella torre emitía unos «gruñidos indescriptibles» que le dotaban de una apariencia cuasi humana (Castaños s/p). No obstante, para que esta funcionase era necesario introducir la electricidad en su producción artística. A partir de este momento la luz y el sonido se convertirán en recursos recurrentes de su producción posterior, lo que exigía un nuevo perfil de espectador dispuesto a implicar en la contemplación de sus obras más que la vista.

Respondiendo a Gómez de Liaño, podríamos concluir que en el Centro de Cálculo Luis García Núñez se convirtió en LUGÁN. Abandonó su producción pictórica para introducir en su obra tanto los componentes tecnológicos como la electricidad misma, lo que derivó en piezas multisensoriales que estimulaban otros sentidos más allá de la visión.

5. Oído, tacto y olfato

Para la Bienal de São Paulo de 1973, LUGÁN creó, con el apoyo de la Galería Vandrés, seis piezas que continuaban los experimentos iniciados en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense. Los títulos de estas piezas eran, por sí mismos, auténticas poesías futuristas: *Ritmo luz-sonido sobre una esfera*, *Seis grifos sonoros*, *Ocho variaciones tacto sonido*, *Cantos aleatorios de una máquina*, *Variaciones esféricas tacto-temperatura* y *Simbiosis luz-sonido* (Aramis, LUGÁN 4). No debería sorprendernos este interés literario de LUGÁN habiendo integrado desde 1962 numerosos colectivos interdisciplinarios con una fuerte presencia literaria, tal y como vimos previamente en la Cooperativa. Estas esculturas parecían trasladar a la tridimensionalidad sus composiciones pictóricas constructivistas, en tanto en cuanto se creaban mediante una sucesión de sencillos volúmenes cúbicos y esféricos.

En *Seis grifos sonoros* (fig. 4), posiblemente la pieza más conocida de aquella bienal, LUGÁN recreó un grifo doméstico que, al girar la manija que funcionaba como llave de paso, comenzaba a «cantar», o al menos así lo describía el propio LUGÁN (Iglesias 35). Según se abría o cerraba la manija variaba la altura y la intensidad del sonido, dotando a aquellos ruidos artificiales pregrabados de cierta naturalidad. En *Ocho variaciones tacto sonido* dispuso ocho cubos, cada uno de ellos con cuatro esferas que el público podía manipular libremente. Según si se acariciaban las esferas con mayor o menor fuerza variaba la intensidad y la altura de los sonidos, por lo que la obra se encontraba en una permanente reconfiguración. Mucho más complejo resultaba el mecanismo de *Variaciones esféricas tacto-temperatura*, donde el público podía manipular 15 esferas de cuatro tamaños y materiales distintos cuya temperatura oscilaba entre la temperatura ambiente y un máximo de 70°C. En estas piezas LUGÁN utilizó toda clase de componentes electrónicos para incorporar a su escultura el sonido, la luz y la temperatura, pero para que cobrasen sentido resultaba fundamental que el público abandonase su rol de mero observador y utilizase también el oído y el tacto. Afirmaba LUGÁN a este respecto: «La obra de participación es una obra inacabada y es la integración con ésta y la imaginación creativa del espectador la que dará en cada momento una obra distinta y con la personalidad del que interviene en el juego» (Orquesta del Caos s/p).



Fig. 4. *Cinco grifos sonoros*, 1973, inoxidable y circuitos electrónicos. Cortesía de la Galería José de la Mano.

En su búsqueda de piezas que contuviesen una dimensión sonora, LUGÁN llegó a colaborar con compositores de vanguardia como Agustín González Acilu o Tomás Marco, con quienes creó piezas como *Simbiosis* o *Rosa Rosae*, respectivamente. Aunque *Rosa Rosae* fue estrenada en el Teatro Tívoli de Lisboa en octubre de 1969, las estructuras que creó LUGÁN no estarían preparadas hasta su estreno en España en noviembre del mismo año. En *Rosa Rosae*, Tomás Marco quiso combinar sonido, movimiento, luz, forma y color, para lo cual LUGÁN ideó unas esculturas tituladas *Estructuras Cinéticas* que convertían los sonidos de la flauta, el clarinete, el violín y el violonchelo en formas-colores geométrico-cinéticos. Las esculturas estaban formadas por cuatro paneles de 2 x 1,20 metros que reaccionaban a la música de Tomás Marco proyectando sobre las paredes de la sala círculos luminosos.

Por su parte, el curso de arte en la civilización contemporánea que el compositor Agustín Acilu había realizado en la Universidad de Roma despertó en él un gran interés por las artes plásticas. Conoció a LUGÁN en 1968, durante el transcurso de la exposición *Obra Abierta* que la galería Seiquer le había dedicado.² Fue precisamente allí donde nació *Simbiosis*, aunque no se estrenó hasta 1970. Ambos artistas quisieron entrelazar el material sonoro de una orquesta tradicional, los sonidos y efectos lumínicos producidos por cinco esculturas diseñadas específicamente por LUGÁN y los juegos fonéticos característicos de la producción musical de Acilu.

Años más tarde, en un intento de implicar también el sentido del olfato, elaboró piezas como *Jardín de perfumes* (1972)³ o *Aromas mecánicos* (1990), en las cuales introdujo olores industriales de gasolinas o betunes contrapuestos a olores naturales de flores. LUGÁN, en su búsqueda de una Gesamtkunstwerk que no implicase todas las artes, sino todos los sentidos, exploró todo el potencial de los componentes tecnológicos utilizándolos con unas pretensiones artísticas muy alejadas del uso con el que originariamente habían sido creados.

6. Un arte relacional

A lo largo de los puntos precedentes hemos pretendido analizar cómo, sin sus inicios como pintor constructivista, sus experiencias colectivas interdisciplinares y su paso por Telefónica y el Centro de Cálculo, Luis García Núñez no habría llegado a ser LUGÁN. No obstante, esta evolución también hubiese resultado imposible de no haber contado con la predisposición del público. En todos los esquemas que elaboró LUGÁN para la construcción de cada una de sus

² La exposición *Obra Abierta* pudo verse en la Galería Seiquer entre el 16 y el 29 de octubre de 1968. El título de la exposición hacía referencia al texto homónimo de Umberto Eco. Decía Cirilo Popovici en el folleto de la exposición: «Lugán nos invita a participar. [...] Toquemos, oigamos, veamos cómo se transmutan estas obras». Unos meses antes, en mayo de 1968, Manuel Calvo había expuesto en la misma galería su *Artilugio*, una torre de espejos y bombillas construida sobre un viejo motor comprado en el rastro madrileño que se accionaba mediante una serie de mandos a distancia. Con ambas exposiciones la Galería Seiquer se posicionaba como un referente español en la difusión tanto del arte sonoro como del arte participativo.

³ Fue presentada en el pabellón español de la Bienal de Venecia de 1972, comisariado por Ceferino Moreno. Durante la década precedente Luis González Robles fue el responsable de comisariar los pabellones españoles presentados en las bienales de Alejandría, São Paulo y Venecia. En todas ellas apostó por el expresionismo figurativo y por el informalismo, estéticas que Ceferino Moreno marginó en beneficio del racionalismo y la abstracción geométrica. En la Bienal de São Paulo de 1971 Ceferino eligió como representantes del arte español a artistas como José Luis Alexanco, Amador Rodríguez o Agustín de Celis, mezclados aun con artistas como Juana Francés, Juan Barjola o Rafael Canogar. En la Bienal de Venecia de 1972 Ceferino optó ya por convertir la abstracción geométrica en la nueva seña de identidad del arte español, eligiendo como representantes a Amador, José María Iglesias, José María de Labra, Salvador Victoria, José Luis Gómez Perales, Jordi Pericot, Joaquín Mouliáa, Francisco Echaz y LUGÁN.

piezas había una palabra que se repetía insistentemente: participación (fig. 5). El público era una pieza clave en la construcción de sus obras, y sin él estas perdían parte de su potencial.

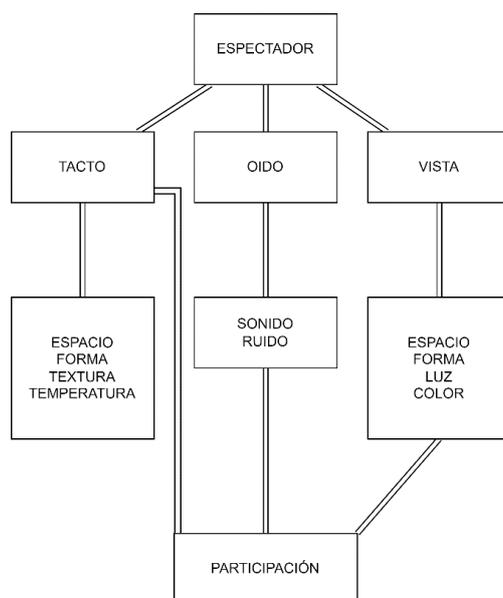


Fig. 5. Transcripción propia de un esquema reproducido en el catálogo que la Galería Vandrés editó con motivo de la Bienal de São Paulo de 1973.

El teórico y crítico de arte Nicolas Bourriaud circunscribe lo que ha denominado como «estética relacional» a la década de los 90. Según su autor, el nuevo contexto sociopolítico, el auge de la informática y la propia evolución del arte a lo largo de la segunda mitad del siglo XX ha derivado en una serie de propuestas artísticas que reivindican el encuentro social como una forma de resistencia. Para Bourriaud, el arte de los años 90 se caracteriza por una permanente desmaterialización que, en lugar de crear objetos con volumen y extensión, crea eventos con duración en los que se indaga en nuevos modos de interrelación «más allá de la familia, el gueto técnico o las relaciones de amigos» (Bourriaud 73). Para ello, es fundamental que el público, hastiado de su aislamiento y rol de consumidor pasivo, adquiera conciencia de su situación y se implique activamente. Estas propuestas artísticas relacionales se situarían en un «intersticio», es decir, al margen de las dinámicas capitalistas: espacios libres, con ritmos lentos y donde predomina la comunicación e interrelación sobre la producción y consumición (Bourriaud 16).

Es obvio que todo ello podemos encontrarlo en las reuniones gastronómicas organizadas por Tiravanija, las sesiones abiertas de gimnasia de Christine Hill, las mallas volantes transitables de Tomás Saraceno, la discoteca que Ana Laura Aláez abrió dentro del Museo Reina Sofía, la sala de lectura que Dominique González-Foerster creó dentro del Palacio de Cristal o la jaima que Federico Guzmán instaló en el mismo Palacio para acoger recitales de poesía, conciertos, proyecciones o sesiones de té. Todo ello eran grietas a través de las cuales escapar del individualismo, el aislamiento y la velocidad frenética del sistema capitalista. No obstante, las propuestas artísticas desarrolladas por LUGÁN en la década de los 70 podríamos considerarlas un claro antecedente de todo aquello. A pesar de que LUGÁN materializa sus propuestas artísticas en piezas escultóricas, muchas de ellas no parecen perseguir su contemplación estética, sino servir de pretexto para originar un evento.

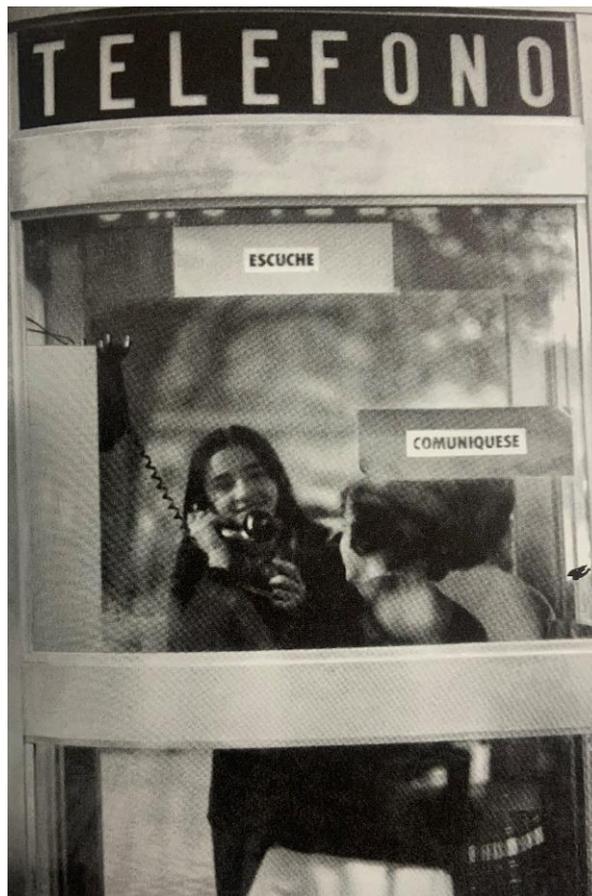


Fig. 6. *Teléfonos aleatorios*, 1972, instalación.
Colección de Antoni Muntadas.

En 1972, con motivo de los Encuentros de Pamplona, LUGÁN llevó a cabo una de sus obras más ambiciosas: *Teléfonos aleatorios* (fig. 6). Para ello distribuyó los 100 teléfonos y las 10 cabinas que había cedido Telefónica por toda la ciudad. Cinco cabinas estaban conectadas en directo con eventos culturales, mientras que las cinco restantes estaban conectadas con bares, colegios, talleres y locales de prostitución. En 40 teléfonos se escuchaban mensajes y piezas musicales pregrabadas, mientras que los 60 restantes se conectaban entre sí. Un ciudadano podía, descolgando uno de estos teléfonos, charlar distendidamente con otro ciudadano situado en la otra punta de la ciudad. Como decíamos previamente, LUGÁN no busca una contemplación estética, sino el evento, el «intersticio» a través del cual crear nuevos vínculos. En una España franquista de conexiones limitadas y controladas, LUGÁN logra con esta obra desarrollar el medio idóneo para evadir la censura y fortalecer los vínculos sociales.

6.1. *Los Encuentros de Pamplona*

Aunque hayamos centrado la atención en LUGÁN, fueron muchas las propuestas presentadas en los Encuentros de Pamplona que podríamos igualmente considerar prefiguraciones de la estética relacional. Aunque Bourriaud la defina como una oposición a las dinámicas capitalistas y a la sociedad del espectáculo, la coyuntura política vivida en España también llevó a numerosos artistas a buscar estos «intersticios» en los que poder trabajar al margen de la censura. Por este motivo, fueron muchos los eventos que se desarrollaron durante los Encuentros de Pamplona que buscaban el encuentro social como un acto de resistencia,

empezando por su propia inauguración, en la que tras un discurso de Luis de Pablo y Javier Rouzaut se jugaron dos partidos de pelota vasca. Los compositores Antonio Agúndez y Francisco Guerrero interpretaron sus obras *Promenade sur un parc* y *Zyklón-B*, respectivamente, desfilando por un Paseo Sarasate repleto de sorprendidos viandantes. En el mismo paseo Isidoro Valcárcel Medina instaló una serie de estructuras tubulares industriales que, aunque inicialmente fueron entendidas como una obra escultórica, terminaron convertidas en lugar de encuentro social una vez que fueron tomadas por los vecinos. Florencio Martínez lo narró en *La Gaceta del Norte* de la siguiente manera:

Telegráficamente, las cosas sucedieron así: nueve de la noche, el paseo abarrotado de público. Nadie sabe qué hacer con las dichas estructuras. Nueve y cinco de la noche: alguien coloca una colchoneta sobre los tubos. Nueve y diez: tras un tira y afloja la gente toma posesión de las estructuras, tumbándose y saltando sobre ellas. [...] En ese momento José Luis Alexanco se me acerca: ¿has visto —me dice— lo imprevisible de las reacciones? (Martínez 6)

Joan Gardy Artigas pintó la calzada de la calle San Miguel, mientras Carlos Ginzburg recorría la ciudad con un cartel en el que podía leerse «yo estoy señalizando una ciudad» y animaba a los vecinos a unirse al evento (Díaz Cuyás, *Encuentros* 164). El centro neurálgico de los Encuentros fueron las cúpulas neumáticas construidas por el arquitecto Prada Poole, donde cerca de un centenar de artistas realizaron toda clase de intervenciones plásticas, musicales, poéticas y performativas. También estas cúpulas fueron el lugar elegido para la celebración de los numerosos coloquios programados en los que el público y los artistas pudieron intercambiar percepciones. No obstante, el día 30 de junio una parte del público organizó un coloquio no autorizado que tenía por título «arte y sociedad», al que se fue sumando gente hasta alcanzar las 250 personas. Los participantes hablaron abiertamente de la falta de comunicación: la obra programada de Dionisio Blanco había sido retirada sin dar explicación alguna, se había negado a los artistas vascos proponer la organización de una bienal propia y, sobre todo, existía un persistente control policial (Díaz Cuyás, *Encuentros* 330). Aunque aquel coloquio descontrolado aceleró la clausura de los Encuentros de Pamplona, se convirtió al mismo tiempo en un suceso trascendental para la cultura española: el público abandonó su rol de contemplador pasivo, ocupó el espacio artístico y se adueñó de la programación. Si todos los eventos desarrollados en los Encuentros de Pamplona apelaban insistentemente al público buscando su colaboración, es decir, su participación en el *evento relacional*, aquel coloquio improvisado era un óptimo resultado. Por todo lo relatado previamente, consideramos estos trabajos una clara prefiguración de lo que Bourriaud denominará posteriormente la «estética relacional». Una obra interdisciplinar, multisensorial y participativa que priorizaba la creación de vínculos por encima de la contemplación estética.

7. Conclusiones: una concepción erótica

Los complejos artefactos construidos por LUGÁN generaban situaciones no controladas por el artista que, hasta cierto punto, podríamos equiparar con una relación sexual —en tanto en cuanto ambos se tratan de momentos de conexión, implicación corporal y desbordamiento de los sentidos—. El propio LUGÁN afirmaba a este respecto: «la mía es una obra lúdica, erótica, científica, tecnológica o simplemente experimental» (Orquesta del Caos s/p). No debería por ello sorprendernos que en 1992 presentase en la Galería Seiquer la pieza *Las masturbaciones de Duchamp y los gozos de Mona Lisa*, donde unas figuras metálicas con formas de falo y pezones podían ser manipuladas por el público, produciendo sonidos cercanos al orgasmo. También en 1974 presentó con motivo de la IX Feria Española de Arte en Metal de Valencia

la pieza *La música del cuerpo* (fig. 7). En ella, dos intérpretes se situaron sobre unas planchas metálicas conectadas a la electricidad. Las caricias, besos y roces de ambos intérpretes cerraban el circuito produciendo una gran diversidad de sonidos variables (Vanrell 44). Esta modesta obra, lejana a sus monumentales propuestas escultóricas, sintetiza perfectamente aquella búsqueda de conexión, implicación corporal y apelación de los sentidos que LUGÁN persiguió a lo largo de toda su trayectoria.



Fig. 7. *La música del cuerpo*, 1975, instalación.
Colección de Ignacio Gómez de Liaño.

En definitiva, la obra de LUGÁN fue clave para el desarrollo de gran parte del arte sonoro español. No solo incorporó la electricidad como material artístico, sino que también se opuso al régimen ocular-centrista con piezas que apelaban directamente a la experimentación háptica. En un contexto político que limitaba los vínculos sociales, la obra de LUGÁN fue el pretexto idóneo para el fortalecimiento del asociacionismo. LUGÁN convirtió la tecnología en el intersticio idóneo para trabajar al margen de censuras políticas o dinámicas artísticas hegemónicas.

Agradecimientos

Queremos agradecer a la Galería José de la Mano tanto la cesión de los catálogos editados con motivo de las dos exposiciones dedicadas a LUGÁN como algunas de las imágenes que ilustran este artículo. Queremos agradecer igualmente a Isabel Pinto, hija del pintor Miguel Pinto, tanto los datos facilitados del colectivo Castilla 63 como la imagen que acompaña al texto. Por último, queremos agradecer al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Antoni Muntadas e Ignacio Gómez de Liaño la cesión del resto de imágenes.

Referencias

- Aramis, Juan, ed. *Del cálculo numérico a la creatividad abierta: el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1965-1982)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- Aramis, Juan. *LUGÁN y la Bienal de São Paulo de 1973*. Madrid: Galería José de la Mano, 2015.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Castaños Alés, Enrique. “Lugán o la integración de las artes y el despliegue de los sentidos”. <https://www.enriquecastanos.com/lugan1.htm>. Acceso 20 noviembre 2022.
- De la Mano, José. *LUGÁN antes de LUGÁN*. Madrid: Galería José de la Mano, 2019.
- Díaz Cuyás, José. *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: MNCARS, 2009.
- Díaz Urmeneta, Juan Bosco. “Entrevista a Ignacio Gómez de Liaño”. *Modelos, Estructuras, Formas. España 1957-79*, comisariado Juan Bosco Díaz Urmeneta, et al., Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2005, pp. 129-153.
- Gallego Garrido, Juan. “Los orígenes de la relación entre el arte y la tecnología en el arte español del siglo XX. Lugán”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- Gómez de Liaño, Ignacio. “Palabras con Ignacio Gómez de Liaño”. *Perdura*, n.º 15, 1979, pp. 121-125.
- Gómez de Liaño, Ignacio. “La mano de LUGÁN”. *Arte y Parte*, n.º 118, 2015, pp. 64-83.
- Iglesias, José María. “Lugán, vanguardia tecnológica, vanguardia artística”. *Fundesco: Boletín de la Fundación para el Desarrollo de la Función Social de las Comunicaciones*, n.º 35, 1984, p. 35.
- López-Vera, Fernando, et al. “Enfermedades de la cultura española”. *Madrid*, n.º 9.297, 11 de julio de 1969, p. 10.
- LUGÁN, Luis. *Lugán*. Madrid: Galería Vandrés, 1973.
- Martínez, Florencio. “Segunda jornada de los Encuentros-72 de Pamplona”. *La Gaceta del Norte*, 28 de junio de 1972, p. 6.
- Moreno, Ceferino. “El arte total de LUGÁN”. *Bellas Artes*, n.º 46, 1975, pp. 45-46.
- Orquesta del Caos. *LUGÁN. Exploraciones táctiles con respuestas sonoras y visuales 1965-2000*. Barcelona: Festival Zeppelin/Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2001.
- Vanrell Velloso, Arianne. “Objetivos de conservación para una obra sonora de Lugán: emular para exponer, restaurar para recuperar”. *Conservación de Arte Contemporáneo*, n.º 22, 2021, pp. 35-52.

