



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Colectividad y construcción del espacio social.

**Algunas disidencias e intersecciones entre las prácticas
artística y arquitectónica en el tardocapitalismo.**

Tesis doctoral presentada por Carmen Molina Vázquez
Dirigida por el Dr. D. Pablo Sedeño Pacios

Octubre de 2015

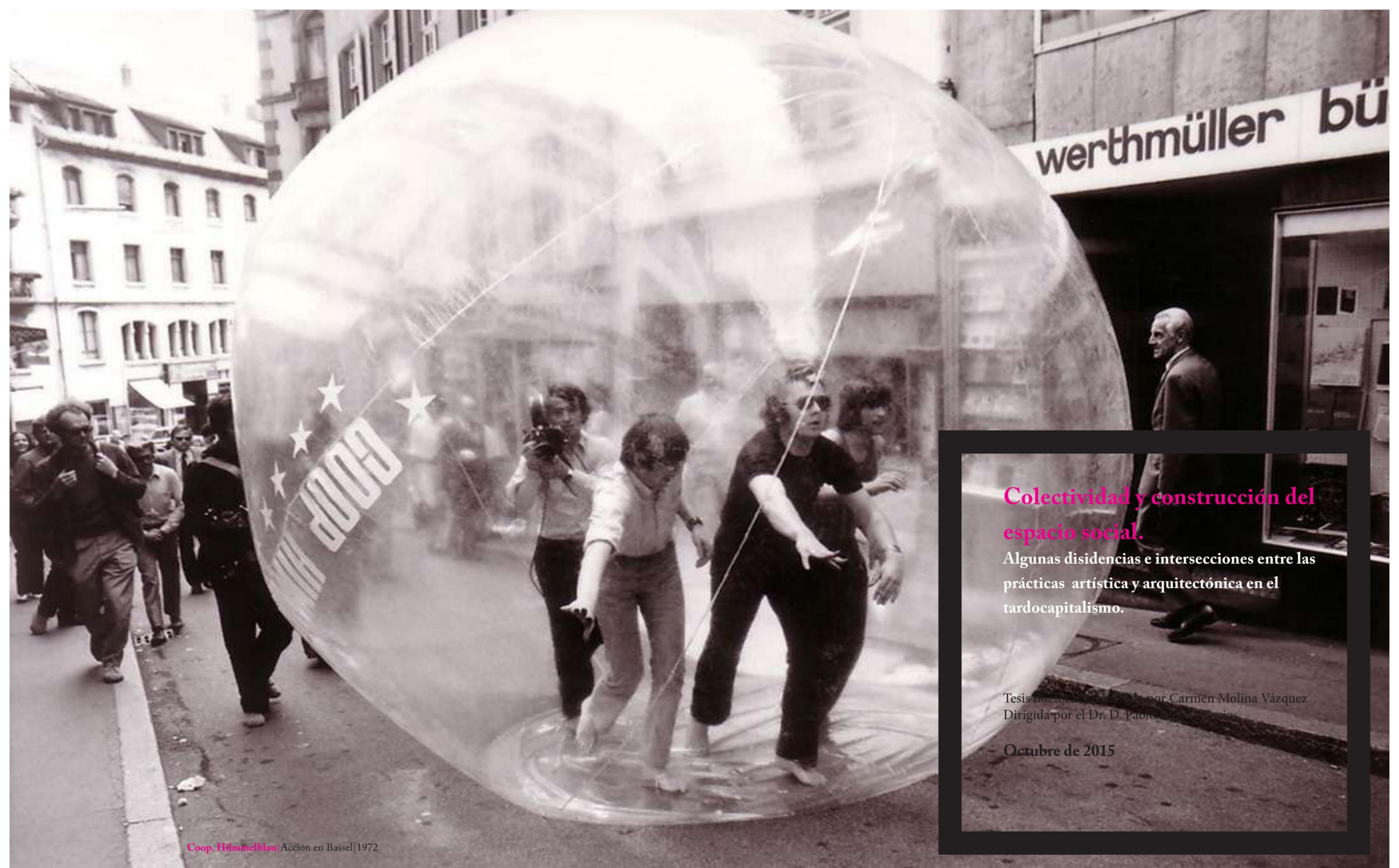


FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



DCADHA

DPTO. DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE



Colectividad y construcción del espacio social.

Algunas disidencias e intersecciones entre las prácticas artística y arquitectónica en el tardocapitalismo.

Tesis doctoral presentada por Carmen Molina Vázquez
Dirigida por el Dr. D. Pablo Sánchez Pajares

Octubre de 2015

A mis padres y hermanos

Agradecimientos

No es fácil resumir en breves líneas el agradecimiento a todas aquellas personas, agencias e instituciones que de un modo directo o indirecto han participado de este tránsito. Considerando el eje vertebrador de esta investigación y siendo íntegros con ella, hay que reconocer que esta fase en la vida de una persona no es posible sin la colaboración de multitud de personas, archivos, fuentes, relatos directos e indirectos que lo han hecho posible. Por ello, dar las gracias a todas aquellas personas que han creído en la colectividad y en los procesos participativos como una de las formas posibles de construir nuevos espacios urbanos.

Agradecer a la Universidad Politécnica de Valencia, en especial a las personas que la forman, la oportunidad de haberme formado y la apertura al conocimiento que me ha brindado. Agradecer muy especialmente a Pablo Sedeño su labor impenitente y pertinaz de dirección, tutoría y acompañamiento antes, durante y después de la tesis. Sin *él*, sin su apoyo incondicional en momentos difíciles, no habría sido posible mostrar estos microrrelatos y experiencias de vida dentro de las prácticas artísticas. Un agradecimiento muy especial a Jana Cazalla por su apoyo en la investigación y en los momentos de deriva. Por supuesto, agradecer la paciencia por el coste personal, familiar debido a las horas de alejamiento y aislamiento de los incondicionales: mi familia. A las amigas y amigos que han soportado los sempiternos monólogos monotemáticos. A todos los sin nombre, sin identidad específica, mimetizados en la lucha y resistencia por recuperar el espacio democrático de nuestras ciudades contemporáneas, gracias.

Índice

Resumen	11
Synopsis	12
Resum	13
Palabras Clave	13
Introducción: Motivación, Objeto, Hipótesis y Estructura de la investigación	14
Capítulo 01. PREVIOS	31
01.1 Antecedentes o la gestación de una nueva poética insurgente. Productivismo. Futurismo. Dadá.....	32
01.2 Tiempo de carácter irreversible tras la segunda postguerra. El accionismo. Las enunciaciones del 68: I.S. Fluxus Gutai AccionismoVienés.....	43
01.3 Aproximaciones a los otros circuitos. EEUU y el paradigma de lo social. El descentramiento chicano. El activismo.....	63
01.4 Hacia los procesos colaborativos. La participación. Arte y comunidad. Post'68 UK y Escandinavia.....	78
Capítulo 02. INTERLUDIOS DE CONTINGENCIAS POLÍTICAS. [Especificidades de la América de los 60 a los 90]	113
02.1 Radicalización política como campo de acción artística. Micro-experiencias de la América Latina de los 60 y los 70.....	114
02.2 Micropolíticas: Atravesando aspectos concretos de la identidad. El SIDA, lo transfronterizo y los nuevos lugares de enunciación política. Cuando lo personal devino político y colectivo.....	137
02.3 Activismo político y tácticas intervencionistas de los 90.....	163
Capítulo 03. CONFLICTO Y POSTCONFLICTO	171
03.1 Prácticas biopolíticas y contrapoder. Resignificación de imaginarios políticos en el arte de la América Latina de los 80 y los 90.....	172
03.2 Cartografías del desplazamiento. Disidencias entre arte y arquitectura.....	193
03.3 Contienda e Intersecciones.....	206
03.4 La ciudad postconflicto y las arqueologías de producción contemporáneas. El espacio social.....	212
03.5 Otros lugares de enunciación colectiva. [Países del Este: de los 70 a los 90]	231
Capítulo 04. PERIFERIAS ARTÍSTICAS. LA ZONA CERO Y LAS PRÁCTICAS INSTITUYENTES.....	237
04.1 Movimientos colectivos. Entropía y desterritorialización en las prácticas espaciales de resistencia.....	238
04.2 La contestación. Un entramado común.....	264
04.3 Poéticas de lo transitorio. Proyectos de coalición temporal. [Critical Art Ensemble, @™Ark, ExArgentina].....	274
04.4 El archivo socialmente comprometido como una nueva práctica instituyente. Espacio generador de dinámicas de producción colectiva.....	282
Capítulo 05. INTERSTICIOS: PRÁCTICAS COLABORATIVAS DE AYER Y HOY EN LA ESFERA NACIONAL. Algunas Situaciones de Ruptura desde los 70 a la actualidad.....	297
05.1 España y el tardofranquismo. Lo transicional de «la transición». Desmontando el paradigma del silencio.....	298
05.2 De-generadas y cyberpuestas. De la domesticidad a las tecno-pornologías del yo mujer.....	330
05.3 Máquinas de guerra micropolíticas vs máquinas de amor global. Dispositivos artísticos de enunciación colectiva.....	350
05.4 Disidencias y nuevas formas de producción dentro la ciudad postpolítica. Aproximación contemporánea a las prácticas de resistencia espacial en el Estado español.....	364
Conclusiones	390
Bibliografía	396
Índice de imágenes	413

Resumen

Esta investigación presenta una reflexión sobre la diversificación de las prácticas artísticas colectivas que han estado impregnadas por el activismo político y el compromiso social desde la década de los 90, en la llamada era de la globalización y cómo a partir del nuevo milenio se han producido intersecciones y desplazamientos entre práctica artística, práctica arquitectónica y activismo, desdibujando sus límites.

El estudio muestra los momentos en el que el trabajo colaborativo, transdisciplinar, de carácter contestatario y activista adquiere sentido debido al creciente orden capitalista mundial, encontrando en estas prácticas el recuerdo ineludible de las vanguardias por anexionar arte y vida cotidiana.

Observando contextos diferentes, hemos trazado una ruta por el activismo desde la década de los 60 hasta la década de *impasse* de los 80, en la que se ralentiza el carácter político de las prácticas políticas, mostrando prácticas de resistencia en latitudes alejadas de los centros de arte hegemónicos, como América Latina, que se han extendido a las prácticas contemporáneas. Se ha focalizado parte de la investigación en observar esas nuevas estrategias de acción y formas de promover la construcción del espacio social desde el arte participativo y comunitario, los circuitos alternativos, las relaciones sociales, las intervenciones directas, la experiencia afectiva, actitudes producidas y reproducidas a escala antropométrica, centrando la última parte en lo acontecido en el Estado español.

Hemos presentado el resurgimiento de colectivos transdisciplinares formados desde el arte, la arquitectura, la sociología, la antropología, la filosofía, la pedagogía, la cartografía, el derecho –entre otras tantas disciplinas– que junto al conjunto de la ciudadanía, han participado de un objetivo común: hacer ciudad y participar de ella. El trabajo recoge las reformulaciones del activismo artístico y la crítica institucional o la aproximación a los movimientos sociales en la ciudad *mainstream*, entendida ésta como un espacio de lucha y resistencia frente al laboratorio neoliberalizador en el que los poderes financieros han convertido a las ciudades de los siglos XX y XXI.

Synopsis

This research presents a reflection on the diversification of those collective artistic practices from the 90s heavily influenced by political activism and social engagement movements; and how, since the beginning of the new millennium there have been displacements and intersections between artistic and architectural practices and activism blurring its boundaries.

The study shows the moments in which collaborative and transdisciplinary work of a rebellious and activist character attains meaning due to the increasing global capitalist order, finding the inescapable memory of the avant-garde by combining art and every day life.

By looking at different contexts, we chart an initial route through activism from the 60s to the 80s, showing resistance practices in latitudes away from the hegemonic art centres, such as Latin America, and its importance in contemporary practice. Part of the research has been focused on observing these new strategies of action and ways of promoting the construction of social space on an anthropometric scale, that is, from participatory and community practices, alternative circuits, social relations, direct interventions and affective experience, with the last section focusing on the experience in Spain.

We present the resurgence of cross-disciplinary groups formed from art, architecture, sociology, anthropology, philosophy, pedagogy, mapping, law, among other disciplines that together with all citizens, share a common objective: making and taking part in the city. The work covers the reformulation of artistic activism, institutional critique and a social movement approach in the 'mainstream' city, understood as a space of struggle and resistance against the neoliberalising laboratory in which financial powers have turned cities in XX and XXI centuries.

Resum

Aquesta recerca presenta una reflexió sobre la diversificació de les pràctiques artístiques col·lectives que han estat impregnades per l'activisme polític i el compromís social des de la dècada dels 90, en la trucada era de la globalització i com a partir del nou mil·lenni s'han produït interseccions i desplaçaments entre pràctica artística, pràctica arquitectònica i activisme, desdibuixant els seus límits.

L'estudi mostra els moments en el qual el treball col·laboratiu, transdisciplinar, de caràcter contestatari i activista adquireix sentit a causa del creixent ordre capitalista mundial, trobant en aquestes pràctiques el record ineludible de les avantguardes per annexonar art i vida quotidiana.

Observant contextos diferents, hem traçat una ruta per l'activisme des de la dècada dels 60 fins a la dècada d'impasse dels 80, en la qual es ralenteix el caràcter polític de les pràctiques polítiques, mostrant pràctiques de resistència en latituds allunyades dels centres d'art hegemònics, com Amèrica Llatina, i que s'han estès a les pràctiques contemporànies. S'ha focalitzat part de la recerca a observar aqueixes noves estratègies d'acció i formes de promoure la construcció de l'espai social des de l'art participatiu i comunitari, els circuits alternatius, les relacions socials, les intervencions directes, l'experiència afectiva, actituds produïdes i reproduïdes a escala antropomètrica, centrant l'última part en l'esdeveniment en l'Estat espanyol.

Hem presentat el ressorgiment de col·lectius transdisciplinars formats des de l'art, l'arquitectura, la sociologia, l'antropologia, la filosofia, la pedagogia, la cartografia, el dret entre d'altres disciplines, que al costat del conjunt de la ciutadania, han participat d'un objectiu comú: fer ciutat i participar d'ella. Aquest treball recull les re-formulacions de l'activisme artístic, la crítica institucional i l'aproximació als moviments socials en la ciutat mainstream, entesa aquesta com un espai de lluita i resistència enfront del laboratori neoliberal en el qual els poders financers han convertit a les ciutats dels segles XX i XXI.

Palabras Clave

Colectividad | Resistencia | Participación | Transdisciplinariedad | Desplazamiento

Introducción.

Motivación, objeto, hipótesis y estructura de la investigación.

«Toda la obra de Proust gira en torno a la idea de que es imposible autonomizar esferas, como la de la música, la de las artes plásticas, la de la literatura, de los conjuntos arquitectónicos o de la vida micro-social en los salones»¹.

El presente trabajo de investigación surge de la necesidad de adoptar un posicionamiento tanto personal como profesional ante nuestro espacio circundante y el interés que nos suscita el ámbito urbano desde la experiencia artística y humana. Nos mueve la toma de conciencia de dicho espacio entendido como público, considerándolo como un lugar donde existe la posibilidad de construir un entorno democrático: abierto, libre, compartido. Al mismo tiempo lo consideramos como un espacio consensuado y constituido por múltiples esferas públicas, que no es neutro porque existen relaciones de poder que ocasionan situaciones que dan lugar a la diferencia, la disidencia y el conflicto. Esta multiplicidad de esferas fueron aportaciones que ya las pensadoras feministas nos plantearon en la década de los 80 y los 90 al cuestionar la dicotomía entre público-privado en las sociedades neoliberales, acercándonos a un espacio que iba más allá de su dimensión física, que está en construcción permanente y que se fundamenta a partir de las relaciones, desacuerdos y fricciones que establecen las personas que practican dicho espacio.

El origen de nuestro interés por adentrarnos, descubrir y desvelar los entresijos de la trama urbana desde una visión próxima al arte, comienza a aparecer en los primeros años de formación universitaria, mediados de la década de los noventa. En aquellos años de ebullición del denominado arte público, fueron decisivas encontrarnos con las aportaciones teóricas y reflexiones de los teóricos de la Escuela de Frankfurt, como Walter Benjamin en *Sobre la obra de arte en la*

¹ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006, p.27

*época de su reproductibilidad técnica*², donde atribuía el reconocimiento de lo estético fuera de los límites del arte, marcado por la pérdida del aura. Para Benjamin la imposibilidad de que una obra de arte reproducible fuera aurática propiciaba otras formas subjetivas de relacionarse con la obra, lo que favorecía nuevos vínculos sociales productores de colectividad. Benjamin nos abrió la puerta con su posicionamiento radical sobre la politización del arte frente a la estetización de la política que propugnaba el nazismo, y cuyo totalitarismo había convertido al Estado en su *Gesamtkunstwerk* u «Obra de Arte Total». Benjamin proponía ver el cambio en la concepción del arte como un medio de revolución política, así como la transformación de la imagen del artista despojado de su genialidad para ser un mero productor en *El autor como productor*³. Estos encuentros teóricos nos permitieron comenzar a enfocar la mirada hacia un arte comprometido críticamente con su época. La aproximación a *La dimensión estética*⁴ de Herbert Marcuse y su defensa del poder subversivo del arte; Jürgen Habermas y la búsqueda de otros modelos que permitieran sustraer la espectacularización de la política y por ende su estetización; o descubrir la figura de Joseph Beuys con su concepción de la práctica artística como proceso de implicación social que, junto a tantas otras reflexiones paralelas y modos de hacer fuera del ámbito de la institución artística fuimos encontrando en el camino y que iremos desvelando en el presente trabajo de investigación, nos ayudaron a adoptar un juicio ante el proceso creativo próximo al ámbito de lo público, a valorar la inmediatez de un entorno convulso y cambiante, así como establecer un posicionamiento político desde el arte. La puerta que comenzaba a abrirse ante nuestros ojos ayudaba a inclinarnos con más seguridad hacia lo que intuíamos iba a significar el encuentro con el aprendizaje del arte, al menos con lo que esperábamos, aunque todavía no encontrábamos modo de verbalizar. Sabíamos que el desarrollo de la conciencia sobre el momento en el que nos tocaba vivir iba a ser el motor de nuestras necesidades de búsqueda. Intuíamos que bajo las señas del arte se podía adoptar una actitud exigente como

² BENJAMIN, Walter [1936]. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982, pp.15-57

³ BENJAMIN, Walter [1934]. «El autor como productor». En: *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1990, pp. 117-120.

⁴ Marcuse creía que la aproximación al arte contenía un gran potencial revolucionario y emancipatorio, que ayudaría a una sociedad más libre y menos represiva. MARCUSE, Herbert. *La dimensión estética: Crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1976.

parte de la ciudadanía y por lo tanto que se podría participar de la configuración democrática y entender el arte como uno de los agentes dentro de la compleja red social, que podían propiciar transformaciones, reformulando los significados establecidos y proponiendo otros alternativos.

Todas estas utopías se acrecentaban y hacían incrementar nuestra toma de conciencia, que nos aproximaría a un arte público crítico. Éste era un tema sobre el que se hablaba bastante en aquella época, sin embargo, aunque en la actualidad nos desborde, no había suficiente material traducido al castellano. Fuimos encontrando interés en aquellos modos de hacer que iban más allá de los circuitos habituales del mercado. De este modo, descubrir la irrupción de intervenciones en el espacio urbano y su contextualización, cuyos orígenes se remontaban a la década de los 60, y el distanciamiento paulatino que se producía de la concepción clásica del arte, hizo reafirmar nuestro posicionamiento.

Para la comunidad artística posterior a los sesenta, la ciudad se convertía en una herramienta de trabajo sobre la que expresarse. Además del marco estrictamente físico que ofrecía la configuración urbana, la ciudad aparecía ante estos artistas como una herramienta de reflexión «sobre la que desvelar las incomodidades, insatisfacciones y discriminaciones del sistema democrático»⁵; cuestiones aparecidas tras la Segunda Guerra Mundial. Hay un cuestionamiento de las normativas, la pérdida de memoria histórica de las ciudades o la distribución de la información. Las incertidumbres y carencias del sistema, que contradecían las políticas autoritarias y proteccionistas del poder, se ponían de manifiesto ante la opinión pública. Las reflexiones sobre la ciudad, junto a la localización de situaciones concretas y el malestar derivado de las prácticas tardocapitalistas, allanaron el camino en el surgimiento de la colectividad social, momento en el que aparece la figura del artista como trabajador social dentro de los colectivos de ciudadanos, trastornando el orden de la institución artística.

Como nos apuntaría más tarde Paul Ardenne, emergerían prácticas y formas artísticas desconocidas hasta el momento: arte de intervención, arte com-

⁵ Véase, la tesis doctoral de Blanca Fernández Quesada, *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1999

prometido de carácter activista, arte que invadiría el espacio urbano o el entorno, estéticas participativas y activas en los campos de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo, pues «[...] saliendo del museo, la obra de arte ya no está expresamente concebida para él y puede adherirse al mundo, a sus sobresaltos, ocupar los lugares más diversos, ofreciendo al espectador una experiencia sensible original»⁶.

Hipótesis

¿Se han producido desplazamientos o desbordamientos disciplinares entre práctica artística, arquitectónica y activismo dentro de las ciudades producto del capitalismo postfordista?

Nuestra hipótesis de trabajo parte de intentar identificar los desplazamientos en la práctica artística colectiva de carácter eminentemente político llevados a cabo desde los 90, vinculados al estudio de los colectivos transdisciplinares y las contaminaciones o desbordamientos que en especial creemos que se producen entre el arte y la práctica arquitectónica a partir de un momento determinado. Intentaremos sostener que este tipo de desplazamientos surgen en los bordes, la frontera, lo impreciso de las ciudades contemporáneas, entendiendo por desplazamiento el salir del área de confort de la propia profesión y abordar situaciones más complejas al abrigo de otras enseñanzas, situaciones o disciplinas.

Nuestras tesis sostiene que, a partir del nuevo milenio, la aproximación que se produce desde determinadas prácticas arquitectónicas contemporáneas hacia la práctica artística, nos hace identificarlas como prácticas de resistencia. Consideramos que esto ha provocado la disolución disciplinar, identificándose cada vez más con lo político, así como con procesos y formas de hacer conjuntas. Asimismo consideramos que estas prácticas hacen uso de métodos subversivos para

⁶ Al respecto consultar el texto de Ardenne, donde plantea que desde el comienzo del siglo XX, el artista abandona las formas clásicas de representación sumergiéndose en la realidad, interesándose por las cosas concretas e implicándose activamente en los procesos socio-políticos. Para el autor, el arte se convierte en una práctica contextual. ARDENNE, Paul. *Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CEN-DEAC, 2006, p.22

dar respuestas sociales específicas. Nuestra hipótesis orbita en torno a la identificación de formas de operar y producir colectivamente. Formas que originadas en la Europa del Este desde los años 20, fueron desarrolladas en el continente americano y en el Oeste europeo durante las décadas de los sesenta y setenta, siendo recuperadas para su reactivación a partir de la década de los noventa.

Nuestra hipótesis se sustenta en que existe un momento de diversificación de la práctica artística en el que hay una voluntad por desarrollar prácticas de articulación colectiva entre el arte crítico o político, la política de movimientos, el activismo social y posteriormente en las aproximaciones al ámbito de la arquitectura. Para sostenerlo analizaremos a aquellos colectivos que surgen desde la década de los noventa, en lo que llamamos la era de la globalización, tardocapitalismo o postfordismo. Justificaremos la entidad que creemos adquiere la transdisciplinariedad en las prácticas artísticas desde los noventa, lo cual supondrá adentrarnos en una época en la que aumenta la presencia cómplice de colectivos formados por arquitectos, artistas, sociólogos, antropólogos, filósofos o educadores, entre otras disciplinas, y que junto a la implicación ciudadana participarán del deseo democrático de hacer ciudad conjuntamente.

Mantenemos que la puesta en valor de algunos de estos grupos se produce mediante el cuestionamiento de la realidad y que, convertidos en actores sociales, verán en contextos específicos, plagados de perturbaciones y antagonismos, formas germinales de operar colectivamente.

Para completar nuestra hipótesis, la fase final de nuestra investigación se centrará en lo ocurrido en el contexto español desde el nuevo milenio. Pues nuestra tesis apoya que en nuestro territorio se han producido nuevos procesos de trabajo colaborativo desde el arte o la arquitectura. Que las necesidades de dichos colectivos por intercambiar experiencias responden a la necesidad de hacer frente a las situaciones de conflicto que se encuentran en las ciudades contemporáneas. Intentaremos argumentar si es cierto que la práctica arquitectónica se ha visto afectada por este desbordamiento y si se ha constituido como una práctica de resistencia al margen de la visión tradicional de la arquitectura construida y si se ha producido una nueva posición de la práctica arquitectónica desde la periferia. In-

tentaremos identificar si a partir del nuevo milenio existen prácticas de resistencia espacial en el Estado español; formas de operar que se han ido aproximando al campo de la práctica artística y cuyo marco creemos detectar que está vinculado a la crisis económica global.

Objetivos

A través de nuestra investigación vemos necesario identificar lo ocurrido en el contexto urbano de las ciudades contemporáneas, desarrollar una mirada amplia y transversal que nos posibilite la visualización de los procesos urbanos y humanos reales. Creemos que la observación de determinados procesos relacionales y afectivos, nos ayudará a identificar otros espacios políticos en el arte, estrategias de resistencia y el reconocimiento de las intersecciones producidas entre la práctica artística, la práctica arquitectónica, el activismo y los movimientos sociales.

Pretendemos identificar que existen determinadas herramientas de trabajo, entre las que encontraremos las acciones directas, las situaciones concretas, la cartografía o la investigación participativa, que tendrán como objetivo la detección y el desarrollo de estrategias de visibilización de las problemáticas socio-espaciales, su relación con el poder y sus formas de contestación y resistencia. Intentaremos demostrar que dichas estrategias, que en muchas ocasiones surgirán del reconocimiento de los deseos y las necesidades de la ciudadanía, facilitarán la identificación de territorios intersticiales, conformando nuevos lugares para la acción participativa. Mostraremos cómo se desarrollarán los procesos por la incorporación legítima de dichos lugares al espacio público, y que por lo tanto, dibujarán nuevos usos en el contexto urbano.

La tendencia del arte finisecular hacia la experimentación, a través de acciones concretas, nos hará recorrer inevitablemente algunas iniciativas llevadas a cabo en los años 60 y comienzos de los 70 en Estados Unidos, Europa y América Latina. Intentaremos justificar, que en su evolución y adaptabilidad al contexto contemporáneo estas nuevas prácticas quedarán desprovistas del trasfondo utopista y revolucionario que aquellas contenían.

Parte de nuestra tesis intentará identificar que la intención de recuperar el espacio público para la ciudadanía desde diferentes disciplinas, se originará en el cuestionamiento de la realidad y en el deseo de cambio de la estructura capitalista postfordista. Para llevar a cabo este diagnóstico será fundamental entender la colaboración de numerosos agentes y el surgimiento de colectivos transdisciplinarios que explorarán el ámbito urbano, convirtiéndolo en centro de operaciones, experimentación e intervención. Entendemos que ante estos nuevos paradigmas se nos presentan situaciones que requerirán de una profunda reflexión. Somos conscientes de adentrarnos en un ámbito de estudio y actuación cambiantes, debido al constante devenir transformador del aspecto formal y funcional de la ciudad, pues la entendemos como una fisonomía viva que va moldeándose a través de procesos sociales, políticos y económicos concretos. Ante estos procesos de cambio rápido, reflejo glocal⁷ característico de nuestro tiempo y la inmediatez de los procesos sociales, únicamente podremos aportar una mirada veloz, dirigida a una selección de actuaciones urbanas. Para ello nos apoyaremos en los desplazamientos, contaminaciones o aproximaciones, que creemos encontrar con más evidencia en los últimos tiempos, entre la práctica artística, la arquitectónica, el activismo, los movimientos sociales y por extensión a otras disciplinas que favorecerán y complementarán su desarrollo.

Esta investigación pretende mostrar que tanto la práctica artística como la arquitectónica, y su aproximación a los movimientos sociales urbanos, han adoptado conceptos de otras disciplinas, como lo urbano, lo público, lo privado, lo colectivo, la acción, la situación, la localización, lo contextual, lo relacional, el acontecimiento, la participación, el dispositivo, el agenciamiento, el rizoma, la red, la distopía, la heterotopía, la biopolítica, el tercer espacio, [...], con el objetivo de ayudar a visibilizar y comprender muchos de los hechos políticos, económicos y sociales acontecidos en las sociedades contemporáneas.

⁷ El término glocal, es el adjetivo de la palabra glocalización; un híbrido que proviene del neologismo inglés *glocalisation*, suma de los términos globalización y localización. Uno de los primeros en utilizarlos es el sociólogo inglés Roland Robertson. Para Robertson la glocalización implica la creación e incorporación de la localidad en las formas de vida, proceso que, a su vez, configura la comprensión del mundo como un todo. El autor nos dice: «piensa globalmente, actúa localmente». El origen del término proviene del japonés «dochakuka»: «principio agrario de adaptar las técnicas de la finca que uno posee a las condiciones locales, pero que también ha sido adoptado en el ámbito japonés de los negocios para la localización global, una visión global adaptada a las condiciones locales». ROBERTSON, Roland, «Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad». En Juan Carlos Monedero [ed.]. Cansancio del Leviatán. Problemas políticos en la mundialización. Madrid: Trotta, 2003, p. 236-284.

Desvelar las metodologías del trabajo transdisciplinar y de cada una de las áreas implicadas que participarán en la construcción de un proyecto colectivo. Mostrar que lo colectivo se identifica con procesos de autogestión, y que a menudo se enfrenta a las actuaciones preestablecidas de las instituciones artísticas. Trataremos de desvelar los mecanismos que intenta utilizar la institución para justificar acciones de carácter empresarial y/o político. Esta situación puede inducir a que nos encontremos en esta investigación con las contradicciones lógicas de los movimientos o grupos que pretendiendo actuar al margen de lo establecido, puedan haberse visto inmersos en la cooptación y normativización de dichas prácticas por parte de los circuitos oficiales.

Finalmente pretendemos cartografiar una especie de genealogía de la prácticas artísticas colectivas que vaya dirigiéndose a lo acontecido en el territorio español desde el tardofranquismo a la actualidad. Lo haremos a través del estudio y recopilación historiográficos, documentos, material de archivo y trabajo de campo, prestando especial atención al momento de ruptura producido a partir de los noventa y las derivas extradisciplinares próximas a la disolución de las disciplinas en el nuevo milenio.

Estructura

La acotación temporal que centra la gran parte de esta investigación, los setenta, los noventa y el nuevo milenio, nos la ha propiciado el estudio de los contextos socio-políticos investigados que partían de reformulaciones de un arte comprometido políticamente con el marco en el que se desarrollaron. Para ello hemos planteado una genealogía de la prácticas artísticas colectivas que hemos identificado en cinco períodos diferenciados: Vanguardias, Neovanguardias, los setenta, los noventa y el nuevo milenio.

La acotación espacial de nuestra investigación, ha transitado en contextos donde se han dado situaciones de emergencia, donde la colectividad se ha incorporado en la práctica artística políticamente comprometida. Posteriormente se ha mostrado en contextos en los que se han producido desplazamientos con la esfera arquitectónica, para finalizar con el análisis de la prácticas artísticas colectivas y de las prácticas de resistencia acontecidas en el territorio espa-

ñol desde el tardofranquismo hasta la contemporaneidad. Es decir, su evolución orbita sincrónicamente, en la correspondencia y simultaneidad de determinados acontecimientos socio-políticos que tuvieron lugar en diferentes latitudes y la transferencia que esto tuvo en el acercamiento al espacio social producido desde los intereses procomunes entre arte y arquitectura. Esta determinación temporal y contextual fue producto de la investigación previa a este planteamiento de tesis, efectuada en el DEA y que nos abrió el camino para continuar con esta investigación.

Dentro de esta estructura se ha mostrado el inicio de lo colectivo transdisciplinar, y su evolución hacia otros campos tradicionalmente considerados fuera de los límites del arte, para poder afrontar una realidad más compleja. Por ello, el trabajo lo hemos estructurado en 5 capítulos diferenciados pero transversalmente conectados.

En el Capítulo 01 hemos tratado los previos; una introducción histórica de los inicios de la prácticas artísticas colectivas y la atención específica a ciertas prácticas que han atravesado las Vanguardias y las Neovanguardias. Del mismo modo, hemos observado cómo desde los años setenta se abordó la complejidad de los inicios de la práctica artística activista en Estados Unidos, así como algunos paradigmas europeos donde se legitimaron los procesos colaborativos y participativos, con el objetivo de comenzar a comprender el sentido que se les otorgó a estas nuevas maneras de diversificación de la práctica artística. Este recorrido nos ha ayudado a comprender el origen, la evolución o la transición lógica hacia la radicalización de determinadas prácticas y su cuestionamiento del ámbito público.

En el Capítulo 02 hemos mostrado los interludios de carácter político, centrándonos en lo acontecido en algunos episodios de la América de los sesenta a los noventa, como las micro-experiencias de la América Latina de los sesenta y los setenta, donde surgieron prácticas colectivas cuyo campo de acción artística estuvo marcado por la radicalización política o en los ochenta de EEUU, donde la prácticas artísticas colectivas atravesaron aspectos concretos vinculados a la identidad y que supusieron nuevos lugares de enunciación política como la crisis del SIDA, los feminismos o lo transfronterizo, prácticas que evolucionaron hacia el activismo político y las tácticas intervencionistas de los noventa.

En el Capítulo 03 hemos abordado situaciones de conflicto y postconflicto en diferentes latitudes para visibilizar cómo las prácticas colectivas han mantenido una importancia fundamental en la configuración de marcos de resistencia frente a prácticas biopolíticas, como las analizadas en la América Latina desde los ochenta, Oriente Medio o la Europa postcomunista. Asimismo hemos mostrado las nuevas formas que ha encontrado tanto la práctica artística como la arquitectónica en el uso de la cartografía, entendiéndola como una herramienta política y de resistencia, sumamente eficaz en la visibilización de conflictos. Finalizamos mostrando las teorías y propuestas espaciales que surgen de la necesidad de volver a reconfigurar transdisciplinariamente el espacio social dentro de la ciudad postconflicto.

En el Capítulo 04 se han mostrado las diferentes relaciones ocasionadas entre los ámbitos del arte y la arquitectura a partir del desmantelamiento de la sociedad del bienestar postfordista, de la explosión y calle sin salida en la que se vio el arte tras la postmodernidad, las nuevas prácticas espaciales que se instituyeron como reacción a esta situación de bloqueo, así como la importancia de nuevas formas de operar frente al exceso, como la contestación o los proyectos de coalición temporal, para finalizar mostrando el archivo como un nuevo espacio periférico y colectivo donde testimoniar y generar nuevas prácticas instituyentes.

En el Capítulo 05 se ha trazado un recorrido por las prácticas que emergieron en el contexto español y que desde los 70 supusieron situaciones de ruptura. El trazado recorre prácticas políticas en el marco del final de la dictadura, de la transición a la democracia, de los feminismos y transfeminismos o las nuevas formas de practicar el activismo artístico vinculado a los procesos sociales mediante «máquinas de guerra micropolíticas», para finalizar con una aproximación a las disidencias contemporáneas y las nuevas formas de producción transdisciplinar dentro la ciudad postpolítica, como las prácticas de resistencia espacial colectiva, que han establecido nuevos espacios relacionales y nuevos lugares de solidaridad.

La estructura planteada ha puesto de manifiesto algunos aspectos de los orígenes del arte público crítico, a través de las propuestas colectivas de artistas y arquitectos que trabajan en el espacio urbano con fines democráticos. Se han presentado trabajos de colaboración entre artistas y arquitectos que trabajan en

grupos activistas como modos de generar nuevas miradas micropolíticas. Se ha abordado la importancia del compromiso con los colectivos y los movimientos sociales. Se ha evidenciado la disolución de las tradicionales fronteras de las esferas artística y arquitectónica. En definitiva, se ha mostrado el interés de determinados colectivos por plantear una desjerarquización del arte o la arquitectura. Son nuevas formas de plantear las estructuras organizativas que se dirigen hacia una construcción rizomática de las relaciones, -en el sentido deleuziano del término-, dando lugar a células colaborativas donde «un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales»⁸.

Ante la necesidad de poder entender la aparente simplificación de la mirada de las prácticas contemporáneas, que se dirigen hacia un modo de percepción del mundo sensible, a los cambios estructurales y una participación activa de la sociedad, hemos dirigido nuestra búsqueda a los inicios del siglo XX y como apuntábamos anteriormente, al intento de las primeras vanguardias por diluir la frontera entre arte y vida, así como su evolución hacia el accionismo europeo y estadounidense de los años cincuenta, sesenta y setenta. Hemos transitado la Internacional Situacionista, cuyo culmen lo alcanzó en el París de *Mayo del 68* para profundizar en dicha experiencia y comprender su importancia germinal en posteriores modos de actuar en la ciudad desde el arte, la filosofía, el urbanismo y la arquitectura.

Este intermitente trayecto ha sido posible gracias a las abundantes fuentes encontradas sobre los temas a tratar, permitiéndonos trazar una precisa descripción del desarrollo y evolución del arte colectivo. La elección del recorrido histórico-artístico elegido, nos ha ayudado a focalizar en los momentos puntuales y hacer las paradas necesarias en el arte de los siglos XX y XXI, vinculadas a los procesos sociales y políticos, prácticas en las que hemos detectado que se producían el activismo, la acción- participación, la colaboración, el desplazamiento y la disolución de fronteras disciplinares.

⁸ DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, «Introducción: Rizoma». En: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix [1980], *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004, p.13.

Todo este discurso que nos ha aproximado a lo social como campo de acción cultural, ha justificado el uso de herramientas tan necesarias para nuestra investigación como son la sociología del arte, la filosofía, la antropología o la psicología social.

El tema desarrollado se encuentra impregnado del contexto o trama sociocultural que conforma esta fase denominada tardocapitalismo, globalización, post-capitalismo o postfordismo, donde el espacio ya no es una configuración estática, sino que es continuamente alimentado y modificado por la acción de sus habitantes y cuya máxima representación se identifica en los movimientos sociales urbanos⁹.

Podríamos decir que nos movemos en un momento de cambios de paradigmas en el que la importancia de las redes o las estrategias colaborativas y desverticalizadoras comienzan a dar respuesta a nuevas encrucijadas que crean y producen otro modo de entender el espacio público, transformando la lógica de producción del espacio capitalista. Con todo ello creemos que este trabajo se inserta dentro de los estudios actuales del arte y sus derivas periféricas, pretendiendo ser un paso hacia futuras investigaciones.

Para estructurar y cartografiar la génesis de los procesos colaborativos y transdisciplinares a los que nos hemos aproximado, se han utilizado algunos antecedentes teóricos que nos han ayudado a fundamentar el eje vertebral de la investigación y de los que pasamos a enumerar los más importantes, aunque no los únicos. Entre las fuentes que nos han facilitado la comprensión y el posicionamiento ante los antecedentes vinculantes entre arte y arquitectura hemos encontrado a Javier Maderuelo: *El espacio raptado; La pérdida del pedestal; La idea de espacio en arte y arquitectura; El espacio en arquitectura* de Cornelis Van de Ven. Como gran referencia de las nuevas prácticas contextuales y relacionales aparecidas desde el nuevo milenio: Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte,

⁹ Manuel Castells define como «movimientos sociales urbanos» a todas aquellas acciones colectivas que, partiendo de contradicciones urbanas, transforman la lógica dominante de producción del espacio y de organización de los procesos urbanos. Consultar al respecto: CASTELLS, Manuel. *La ciudad y las masas: Sociología de los movimientos sociales urbanos*. Madrid: Alianza Editorial, 1986, pp. 73-87.

Marcelo Expósito: *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*; Para comprender el origen colaborativo en arte y el soporte institucional que se produjo en el caso de Estados Unidos desde la década de los sesenta a los noventa, hemos encontrado la tesis doctoral de Blanca Fernández Quesada, *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*. También hemos tenido en cuenta otras tesis que tratan las prácticas artísticas colectivas desde una mirada general y que acaban focalizando su interés en prácticas locales, como las que plantea la tesis Andrés Luis Mesquita, *Insurgencias poéticas. Arte activista y acción colectiva* y la observación de lo ocurrido en Brasil o la tesis de Txaro Arrazola-Oñate *Creación Colectiva. Teoría sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*, que trata sobre los colectivos del País Vasco o la tesis de Teresa Marín García con las prácticas colectivas en la Comunidad Valenciana *La creación colectiva en las artes visuales. Análisis comparado de los equipos de artes visuales en la Comunidad Valenciana*. Entre las referencias indispensables en la Teoría y Crítica del Arte que hemos tenido en cuenta para entender las nuevas derivas del arte destacamos: Nicolas Bourriaud y su aportación sobre la «estética relacional» como marco conceptual para comprender las manifestaciones artísticas aparecidas desde los 90; Lars Bang Larsen desde la «estética social» y su interés por conectar las prácticas escandinavas de carácter participativo contemporáneas, con aquellas aparecidas en la década de los sesenta; Herbert Marcuse y su esperanza sobre el poder subversivo del arte como medio para transformar la realidad del hombre; Jacques Rancière planteándonos un nuevo régimen de las artes, una estética del disenso en las prácticas contemporáneas, a un espectador emancipado y la necesidad de establecer vínculos entre arte y política; Michel de Certeau, y su visión sobre el experimentar las ciudades mediante tácticas y estrategias a través del espacio y el tiempo, configurando el lugar practicado de nuestras ciudades contemporáneas; sociólogos como: Manuel Castells y su definición de los movimientos sociales urbanos como acciones colectivas que ponen en valor la reconquista urbana, facilitando operaciones de rehabilitación urbanas; Richard Sennet con su análisis de la evolución de las civilizaciones y las formas de existencia urbana; Saskia Sassen planteando la complejidad de la ciudad global, las nuevas formas de poder corporativo así como nuevos actores y las nuevas formas de conversión del espacio pú-

blico en armamento; en cuanto a la producción del espacio social nos hemos apoyado en la teoría del *espacio como producción social*, planteada por Henri Lefebvre en la década de los sesenta, a través de la cual nos ha mostrado que toda práctica social además de practicar o utilizar el espacio, lo produce y lo organiza; o la relectura contemporánea que hace de éste David Harvey encontrando los «espacios de esperanza» en la revolución de la vida cotidiana para construir alternativas a la globalización y a la política del exceso de la mercantilización; o la lectura que desde el urbanismo hace el geógrafo Edward Soja del «tercer espacio» de Homi Bhabha, quien lo entendía como el lugar donde se enunciaba la «diferencia»; Mike Davis con su alerta sobre el control que se ejerce hacia el medio urbano y la apropiación del espacio público desde las estructuras de poder a través de la «ecología del miedo» y la simulación o su análisis de las realidades urbanas contemporáneas como las «ciudades miseria», producto de las políticas neoliberales a escala planetaria; antropólogos como: Marc Augé y su crítica a los «no lugares», espacios sin historia ni identidad, que nos ha acompañado hacia la reflexión crítica de esos espacios que no son pensados para la relación, característicos de la sobremodernidad; Manuel Delgado, quien a través de las relaciones diagramáticas que se establecen en el ámbito urbano y la ideologización del espacio público, nos ha permitido completar visiones sobre la toma de conciencia del papel activo que las morfologías urbanas juegan en el desarrollo de los acontecimientos de las ciudades o entender el espacio urbano como algo que sucede, que es vivo y dinámico, frente a lo estático e inerte de lo meramente tectónico u objetivo; Reinaldo Laddaga y su concepto de «ecología cultural», en relación a las prácticas artísticas vinculadas a contextos sociales específicos y en situaciones de emergencia; psicólogos de lo social como Tomás Villasante y la confirmación de la existencia de la creatividad social como construcción colectiva. Referencias que nos han ayudado a reafirmar nuestras hipótesis de trabajo, dando cuerpo teórico y significado a los planteamientos mostrados y estableciendo las conexiones oportunas para la comprensión de esta rizomática extensión del arte al territorio de lo social y su relación con el mundo, sustentando nuestras hipótesis en determinados marcos teóricos como los encontrados en Gilles Deleuze y Félix Guattari, que junto con Michel Foucault nos han aportado importantes cuestiones acerca de las diferencias, la necesidad de heterogénesis en todas sus dimensiones y sus otros modos de conceptualización; Deleuze y Guattari con los espacios de subjetividad, los agenciamientos, los rizomas, las cartografías, las máquinas de guerra y lo mi-

ropolítico; las máquinas ecosóficas, así como la relación del arte con lo ético, expresamente en Guattari; Foucault desde la heterotopía, la genealogía del poder, las sociedades disciplinarias y el pensamiento del afuera; desde una visión post-munanista: Bruno Latour con las TAR [Teorías del Actor Red] que ha aportado otra forma de entender la sociología como un sistema de relaciones entre Ciencia y Tecnología o Donna Haraway, que al cuestionar la existencia de dos sexos biológicos que estuvieran separados de lo científico-técnico, ha producido una visión diferente del cuerpo a través del *cyborg*; en otro orden, el del lenguaje, Ludwig Wittgenstein, sobre la importancia de encontrar eslabones conectantes que articulan las conexiones; Jean François Lyotard con su definición de *La Condición Posmoderna* así como de las diferencias en su texto *La Diferencia*, nos ha abierto el paso de resistencia a las luchas del lenguaje, rechazando las explicaciones universales y el universo único, abogando por la pluralidad y su posterior configuración de la zona, como espacio de silencio; Roland Barthes a través de sus estudios sobre lo intertextual, nos ha acompañado en nuestro empeño por buscar el descenramiento y la importancia de esos otros lugares para el estudio y la reflexión que propiciarán la contaminación y la disolución de los límites de las diferentes disciplinas, tema fundamental de nuestra investigación. Esta fase de análisis teóricos se complementado con las reflexiones desde el activismo desarrolladas tanto por críticos como por colectivos, entre los que destacamos a.f.r.i.k.a gruppe, Claire Bishop, Colectivo Situaciones, Critical Art Ensemble, DAAR, Mark Dery, Rosalyn Deutsche, Marcelo Expósito, Nina Felshin, Boris Groys, Brian Holmes, Shannon Jackson, Grant H. Kester, La Fiambrera, Liam Gillick, Lucy Lippard, Ne pas Plier, Precarias a la Deriva, Gerald Raunig, Gregoy Sholette, Blake Stimson o Nato Thompson, entre otras muchas referencias, que han supuesto reflexiones imprescindibles para ubicar las prácticas transdisciplinares, las prácticas de resistencia o la transversalidad de las prácticas colectivas y activistas contemporáneas, cuya disolución de límites o difusa catalogación deseamos justificar con nuestra tesis doctoral.

Capítulo 01

PREVIOS

El capítulo que inicia esta investigación pretende ser un breve recorrido por los antecedentes a las prácticas artísticas colectivas, experiencias seminales cuyo deseo de aunar arte y vida cotidiana constituyeron, a posteriori, la posibilidad de considerar la producción artística como una actitud de resistencia ante situaciones de urgencia, lo que les constituyó como prácticas con capacidad política, formas de hacer con posibilidad de ejercer influencia y facilitar los cambios sociales.

01.1 Antecedentes o la gestación de una nueva poética insurgente. Productivismo. Futurismo. Dadá.

Las primeras intervenciones artísticas, cuyo objetivo era producir el cambio social para anexionar arte y vida, las encontramos en la radicalización política de las vanguardias soviéticas, con iniciativas como el productivismo y el interés de la revolución rusa por insertar al artista al servicio de los medios de producción industrial y de masas. En 1917, con el cambio de régimen en Rusia se fue introduciendo un arte que por primera vez buscaba influenciar sobre la conciencia de la gente y sobre sus condiciones de vida a través del activismo y la agitación. Esto supuso un nuevo relato para la historiografía del arte, pues la necesidad de expandir este nuevo modelo sociocultural y hacer partícipe al pueblo a través de la colectivización de los medios y los procesos de producción, fue una de las características fundamentales de las prácticas rusas del período de entreguerras.



Fig1. Revolución Rusa 1917|Discurso de Lenin|Moscú

Con este cambio de paradigma social y cultural, lo que fundamentalmente se consiguió fue democratizar el acceso de la población al arte de vanguardia. Esto pudo producirse porque se llevó a cabo un proceso de unificación de los nuevos medios de reproducción mecánica junto a la difusión propagandística [como el uso del cartelismo y el cine]. Podríamos decir que se creó un nuevo modelo de espectador o espectadora y un nuevo modo de comunicación, lo que produjo un desbordamiento más extenso del arte hacia el territorio de lo social. El acto de crear arte para el pueblo, cuyo objetivo era la configuración de una nueva sociedad, hizo del constructivismo ruso un medio de comunicación social de gran relevancia:



Fig.2 Aleksandr Rodchenko + Vladimir Mayakovsky|Box for Our Industry caramels|1923
Fig.3 Varvara Stepanova|Designs for sports clothes|1923

«El arte está llamado a acompañar al ser humano por todas partes donde discurre y se agita la vida infatigable: en el taller, en la oficina, en el trabajo, en el reposo y el tiempo libre; los días laborables y los festivos, en la casa y en la carretera para que la llama de la vida no se extinga en él»¹⁰

La crítica al capitalismo tardío de posguerra y la necesidad de generar nuevas corrientes, donde las prácticas de resistencia multidisciplinares significasen la exploración hacia nuevos territorios creativos, llevó a algunos artistas a identificar en las vanguardias artísticas como el constructivismo, cubismo, futurismo, dadaísmo y surrealismo, nuevas vías hacia la experimentación. Las rupturas y transgresiones del arte de vanguardia supusieron una aproximación a esa nueva audiencia en particular y a la vida cotidiana en general. Las intervenciones en el espacio público fueron dejando atrás las exaltaciones de legitimación identitarias para exhibir el cuestionamiento de su presente, proyectar una visión de futuro común y romper con los estigmas de épocas anteriores. Tal es el caso de la energía transgresora y la vitalidad del futurismo, caracterizado por su creencia en el progreso y la técnica, el sueño del porvenir y el *antipassatismo* o ruptura con el pasado. Fue un movimiento que dotó de un sentido nuevo a las palabras y propuso nuevas formas de expresión. Este alejamiento de las tradiciones pretendía suprimir la división característica de las artes, dotándoles de un sentido unitario, provocando la fusión de las artes y su confluencia en el concepto de arte total o «Gesamtkunstwerk»¹¹.

10 VV.AA. *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*. Madrid: Turner|Fundación F. Orbe-gozo, 1979, p.269

11 El concepto alemán «Gesamtkunstwerk», traducido al castellano como «obra de arte total» se le atribuye al compositor Richard Wagner, quien lo acuñó para referirse a un tipo de obra de arte que integraba la música, el teatro y las artes visuales. Wagner identificaba en la tragedia griega la mejor forma en la que se fusionaban todos estos elementos, y que fue posteriormente a la Grecia Clásica cuando se divorciaron convirtiéndose en distintas formas de arte independientes. Wagner criticaba a la ópera de su tiempo y concedía gran importancia a los elementos ambientales, tales como la iluminación, sonido o la disposición de los asientos, elementos que centraban la atención del espectador en el escenario, su inmersión en el drama. Además de Wagner, lo utilizaron: Gropius en la escuela de la Bauhaus o los constructivistas rusos, entre otros, para integrar simultáneamente cualquier forma de manifestación artística en su totalidad: danza, teatro, poesía, pintura, escultura, música...



Fig.4 Cartel Grande Serata futurista.

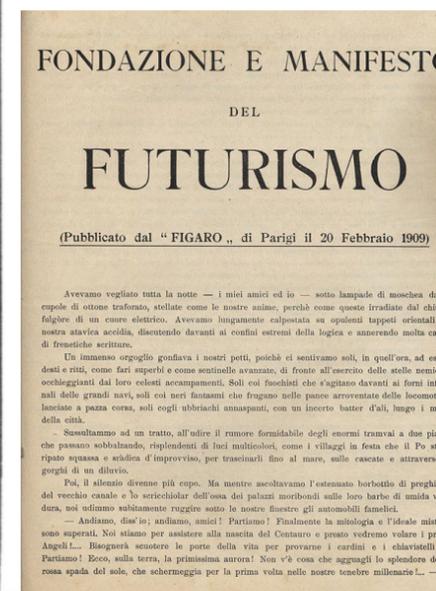


Fig.5 Manifiesto futurista|Publicado en Le Figaro |París|1909

Las manifestaciones artísticas futuristas, imbuidas del anhelo de la velocidad y la simultaneidad, confluirán en sus inicios en la *serata* futurista y la velada dadaísta. Formas de insurgencia de la vanguardia europea que nos interesan destacar por sus aportaciones posteriores al concepto de participación que desarrollaremos en la presente tesis doctoral. La *serata* era una velada nocturna que se presentaba como una experiencia global donde el público tenía la oportunidad de conocer en un mismo espacio, en ocasiones simultáneamente, la pintura, la danza, el teatro, la poesía o las consignas del movimiento futurista. El desarrollo de esta expresión proviene de los presupuestos originales futuristas, implícitos ya en el primer Manifiesto Futurista, desarrollado por Filippo Tommaso Marinetti y publicado en Le Figaro en 1909. En su Manifiesto, Marinetti mostraba interés por integrar en un mismo espacio las diferentes disciplinas artísticas contenía mensajes de carácter ideológico. Simultáneamente, la *serata* desarrollaba un nivel de expresión y estimulación que inducía a la audiencia a la posibilidad de partici-

par de la acción misma¹². El público no era un objeto pasivo que intervenía únicamente a través de la observación, sino que además participaba activamente en la comunicación. Se producía una ruptura de los límites permitidos entre emisor y receptor. El individuo era conducido a confundirse entre la masa lo que provocaba la ruptura del tradicional distanciamiento entre actor y espectador. Tal como apunta Llanos Gómez la *serata* es considerada una acción de gran contenido primitivista, asociados a las fiestas populares -de las que los futuristas se alimentaban- lo que convertía a estas acciones en experimentos de un alto componente dionisiaco¹³. La explosión de vitalidad y exaltación colectiva que desprendían hacía que desaparecieran los límites de la individualidad. Dichas veladas pueden ser consideradas como actos iniciales de colectivización y participación frente a la realidad autoritaria del momento en la que se instaba a la aceptación absoluta del poder. La *serata* se consagró como la manifestación artística futurista por excelencia. Se asocia a Alfred Jarry y la Patafísica¹⁴ como los antecedentes más directos de estas *seratas* o veladas alborotadoras, provocadoras e irreverentes, cuyo objetivo era llegar al público e interactuar con él instándoles a un cambio de mentalidad crítica, abierta y libre.

12 MARINETTI, F.T. El 20 de febrero de 1909 publica en Le Figaro de París, el texto «Fondazione e Manifesto del Futurismo» [«Fundación y manifiesto del Futurismo»], considerado el documento fundacional del movimiento: «... queremos exaltar el movimiento agresivo, el febril insomnio, el paso gimnástico, el salto peligroso, el bofetón y el desafío a las estrellas».

13 GÓMEZ, Llanos. La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti: El discurso artístico de la modernidad. Madrid: Academia del hispanismo, 2008.

14 Alfred Jarry, escritor, [1873]. En 1898 inventa la Patafísica, en su obra *Gestos y opiniones del Dr. Faustroll, patafísico*: «ciencia de las soluciones imaginarias que otorga simbólicamente a las delineaciones de los cuerpos las propiedades de los objetos descritas por su virtualidad». Algunos seguidores de la «Patafísica» han sido: Boris Vian, Eugène Ionesco, Max Ernst, Raymond Queneau, Jacques Prévert, Man Ray, Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, Joan Miró, Marcel Duchamp, Italo Calvino, Georges Perec.

Anteriormente a esto, el 11 de diciembre de 1896, Alfred Jarry propone una iniciática performance cuando comenzó su representación de Ubu Roi [Ubú rey] en el Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poë. Durante la obra Ubú pronunció el comienzo del texto, una única palabra: «Merdre». Estalló un griterío infernal. Incluso con una «r» añadida, pues la palabra «mierda» era tabú en la esfera pública; cada vez que Ubú usaba la palabra, la respuesta del público era violenta. A medida que el Padre Ubú hacía una carnicería en su camino al trono de Polonia, en el patio de butacas comenzaba la pelea, y los manifestantes aplaudían y silbaban divididos entre apoyo y repulsa. Con sólo dos representaciones de Ubu Roi, el Théâtre de l'Oeuvre se había hecho famoso. Para consultar la obra ver: JARRY, Alfred [1900]. *Ubú Rey*. Madrid: Cátedra, 2005



Fig.6. Alfred Jarry | *El verdadero retrato de Ubú Rey* | 1896

Como ocurrirá con otros movimientos artísticos posteriores, lo veremos con la Internacional Situacionista, su finalidad artística se vio relegada a un segundo plano debido a la aproximación política de sus componentes y en el caso futurista, por el marcado carácter proselitista de los encuentros. La Italia del momento vivía un clima de gran agitación política y social. Las principales ciudades italianas apoyaban la idea de intervenir militarmente a su vecina Austria¹⁵. Éste fue un ambiente y un contexto idóneo que sirvió de caldo de cultivo para desarrollar la actividad propagandística de Marinetti¹⁶.

15 «[...] se dirigieron a Trieste, la ciudad fronteriza fundamental en el conflicto austro-italiano, y representaron la primera velada [serata] futurista de esa ciudad el 12 de enero de 1910 en el Teatro Rosetti. Marinetti protestó furiosamente contra el culto a la tradición y la comercialización del arte, cantando las alabanzas del militarismo y la guerra patrióticos, en tanto que el corpulento Armando Mazza dio a conocer al público provinciano el manifiesto futurista. La policía austríaca o “urinarios ambulantes”, como se les llamaba insultantemente, tomó nota de los procedimientos: la fama de los futuristas como alborotadores ya estaba creada. El consulado austríaco entregó al gobierno italiano una queja oficial, y las siguientes veladas futuristas estuvieron estrechamente vigiladas por grandes batallones de policía». GOLDBERG, Rose Lee. *Performance art: Desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Dustin, 1996, p.13

16 Durante aquel período Marinetti conoció a los pintores Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo y Gino Severini, que junto a otros seguidores del movimiento, le acompañaron en la celebración de la primera de las seratas. Con esta manifestación pusieron de manifiesto su oposición a la mercantilización y tradición del arte y llamaban la atención sobre la necesidad de prestar atención a la simultaneidad de las emociones, concibiendo la acción como modo de expresión. Hubo una segunda serata que se celebró en el Teatro Lírico de Milán el 15 de febrero de 1910 y se sentaron las bases del Manifiesto de los pintores futuristas. La tercera serata se llevó a cabo el 8 de marzo de 1910 en el Teatro Politeama Chiarella de Turín donde se hizo público el Manifiesto de los pintores futuristas. El 11 de abril del mismo año, firman el Manifiesto técnico de la pintura futurista. La que llamaron Grande Serata se realizó el 9 de marzo de 1913 en el Teatro Costanzi de Roma.

En 1913, la apertura de la *Galleria Futurista Permanente*, asesorada por Luciano Folgore, servirá de punto de encuentro a los movimientos de vanguardia para posicionarse frente al arte oficial. En 1914 se inauguraría la *Casa Balla*, residencia del pintor Giacomo Balla, que se convertirá en lugar de encuentro, taller y escenario para las distintas manifestaciones artísticas del grupo. Ambos espacios como lugar de encuentro y escenificación, junto con las *seratas* como medio de expresión y divulgación, anticipaban las acciones dadaístas que se desarrollarían en el Cabaret Voltaire de Zurich. La versatilidad de las *seratas* junto con otro tipo de actuaciones llevadas a cabo por los futuristas, son consideradas para algunos autores como los antecedentes o el origen de la *performance*. Marinetti y sus seguidores proclamaban su rechazo absoluto al decadentismo de épocas anteriores y establecieron conexiones en los movimientos de vanguardia posteriores como el dadaísmo y el surrealismo, consolidando sus aspiraciones futuribles y su deseo de aproximar el arte a la vida.

Los intentos de Marinetti por mantener cohesionado al grupo se diluyeron. Los enfrentamientos internos hicieron que cada cual comenzara a trazar su andadura particular, provocando la disolución del grupo. Tal fue así, que en los primeros meses de la Guerra Mundial muchos de ellos se incorporaron a la campaña a favor de la intervención italiana en la Guerra y elaboraron manifiestos que aproximaron al futurismo a los movimientos prefascistas. Algunos futuristas, como Marinetti o Balla, junto a Benito Mussolini, fueron detenidos en el desarrollo de las manifestaciones a favor de la participación de Italia en la guerra. Su enrolamiento en el frente podría considerarse como uno de los últimos actos conjuntos del grupo.

Mientras en Italia se producían las incursiones de los futuristas en los movimientos pro-bélicos y prefascistas, en Zurich, ciudad neutral, entre los años 1916-1922, un grupo de jóvenes europeos intelectuales que huían de la Guerra y con un gran espíritu de protesta se reunían al abrigo del mítico Cabaret Voltaire. Sus fundadores, el poeta y filósofo Hugo Ball y la poetisa Emmy Hennings, abrazaron a este grupo de artistas e intelectuales entre los que se encontraban: Tristan Tzara, Richard Hulsenbeck, Marcel Janco, Hans Arp. Designaron al azar el término «dada», que les conformaría como grupo. Estaban en contra de todo

lo reglamentario, de manera que defendían lo anárquico, lo aleatorio y lo espontáneo. Editaron una publicación propia, *Cabaret Voltaire*, una colección literaria y artística, que más tarde desembocaría en la revista *Dadá*. El Cabaret Voltaire se convirtió en el lugar de reunión de las célebres veladas dadaístas, encuentros espontáneos donde plasmaban su intento de desacralización del arte rompiendo con la dualidad arte|no arte y desarrollando la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*, en las que se exponían *ready-mades*, recitaban poemas simultáneos, interpretaban música... Se llevaban a cabo encuentros escandalosos donde leían manifiestos irreverentes que desembocaban en enfrentamientos y que ocasionalmente acababan con intervenciones policiales.

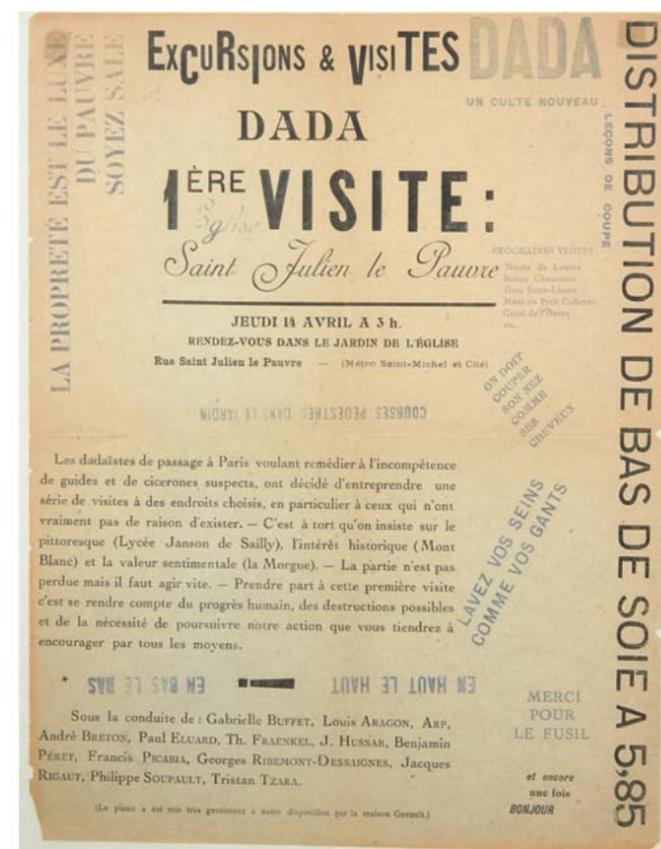


Fig. 7 Cartel de la primera excursión y visita Dadá|Iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre|París|14 de abril de 1921.



Fig.8 Man Ray|
Dada Group| 1922

El intento de los dadaístas de promover una revolución ideológica, que no artística, en contra del racionalismo y convencionalismo burgués, les llevaba a utilizar el escándalo y la irritación para provocar efectos sobre la realidad cotidiana. Utilizaban los recursos futuristas de integrar diferentes disciplinas en un mismo espacio y de fomentar la interacción con el público a través de la provocación, la improvisación y el absurdo. Dadá, recurría a la innovación a través de métodos futuristas, como la poesía visual, la poesía fonética, la edición de revistas o las veladas. Sin embargo, en sus proclamas renunciaban del futurismo y auguraban su muerte gracias a Dadá. Planteaban visitas y excursiones a modo de incursiones urbanas en lugares triviales de la ciudad. Éstas fueron consideradas como operaciones estéticas conscientes, basadas en la acción y en la banalización; era una puesta en valor del habitar la ciudad frente a su representación. Sus excursiones supusieron las primeras incursiones en el espacio público que consideraron el acto de caminar como práctica artística y como gesto simbólico. Atribuyeron por vez primera connotaciones estéticas al espacio y al sujeto produciendo un desplazamiento del objeto. Esta práctica del deambular urbano la retomarían los surrealistas desprendiéndose de la negación dadaísta e introduciendo el sentido del tránsito por los territorios del inconsciente. Al igual que los futuristas, los dadaístas modificaron el estatus del objeto artístico, ya que al reducirlo a puro acontecimiento, éste desaparecía. Reivindicaron el nihilismo y la duda sistemática. El uso del juego, el azar y la descontextualización de los elementos de su entorno más inmediato, se convirtieron en sus armas intelectuales y estrategias de provocación para transformar la realidad.



Fig.9 Man Ray|Rose Selavy alias Marcel Duchamp 1921

Paralelamente y de forma independiente al movimiento de Zurich en Nueva York, Marcel Duchamp y Francis Picabia, que huían de la Guerra en Europa, formaron grupo con Arthur Cravan, John Cover, Man Ray y el fotógrafo y galerista Alfred Stieglitz. El rechazo a la Guerra y la decepción producida por el alejamiento del arte con la realidad social, movía el mismo espíritu iconoclasta, nihilista y sentimiento de desencanto que al grupo de Zurich. Lo expresaban poniendo en evidencia los valores anteriores, desmitificando la figura del artista y exaltando los valores antiartísticos a través de la rebeldía y la subversión, herencia que legarán a los surrealistas. «La irreverencia del surrealismo para con los valores culturales tradicionales, ésa que, según Benjamin le permitió a la humanidad «abandonar su pasado con alegría», se volvió una característica general de la sociedad moderna»¹⁷.

La importancia del *ready made* iniciado por Duchamp es indiscutible para los dadaístas. Cuando éste llegó a Nueva York ya había comenzado a realizarlos. Constituyeron una manipulación de la realidad y del objeto. La desautorización de su uso y función tradicionales elevaba a los objetos cotidianos a la categoría de objetos artísticos.

¹⁷ BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor, 1995, p. 283.



Fig.10 Man Ray | Surrealism Group | 1933

Duchamp, que dudaba de la naturaleza de la obra de arte, invitó a ver la obra como un cuestionamiento, alejada de la fisicidad del objeto. Entendía la creación artística como una forma perfectamente legítima de especulación, una constante actividad de formular preguntas. En el transcurso, Dadá se extendió por distintas ciudades europeas como París, Berlín, Barcelona, Hannover, Colonia o Budapest. Al acabar la Guerra muchos de ellos regresaron a sus países donde intentaron poner en marcha los planteamientos dadaístas, bien a través de lo visual o escribiendo exaltados textos, libros y artículos. Con Dadá se abrió el camino al surrealismo y la intención compartida por ambos de cambiar la realidad social mediante la revolución del pensamiento.



Fig.11 Marcel Duchamp | Bicycle Wheel | 1913

01.2 Tiempo de carácter irreversible tras la segunda postguerra. El accionismo. Las enunciaciones del 68: [I.S|Fluxus|Gutai|Accionismo Vienés]

La irreversibilidad histórica depositada en las prácticas artísticas posteriores a la segunda posguerra mundial, proporcionó situaciones hasta el momento desconocidas. Tanto artista, espectador como la propia producción artística, se verían inmersos en procesos de subjetivación singulares entre los que destacamos el reconocimiento de una pluralidad de sujetos y prácticas subversivas de carácter político. Entre dichas prácticas de ruptura se encuentra el accionismo o arte de acción, cuya aportación fue el reconocimiento de todas aquellas manifestaciones artísticas cuya durabilidad era limitada. Su carácter efímero, su comportamiento como un acontecimiento o como un acto de apropiación de la realidad, hizo que la actividad artística ya no se centrara en la elaboración de objetos artísticos sino en adoptar situaciones en las que el espectador se convertía en una parte fundamental. Esta característica participativa, que suscitaba la empatía entre el espectador y los acontecimientos, hizo por vez primera, que el artista se convirtiera en el mediador o facilitador entre el espacio físico en el que se desarrolla la acción y el espectador.

Los antecedentes del accionismo los encontramos en el constructivismo ruso, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. Sin embargo, hasta la década de los 60 no comienza a considerarse el arte de acción tal como lo entendemos hoy y a catalogarlo como *happenings*, *performances* o acciones. Tiene un vínculo directo con el teatro, aunque se diferencia de éste por la no existencia de contenido narrativo, la esencialidad y la brevedad en su desarrollo. Si bien es cierto, que figuras como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski o Peter Brook, entre otros, marcarían un punto de inflexión en el desarrollo del teatro que se aproximaría más a las prácticas performativas vinculadas a lo real.

Los acontecimientos que rodearon Mayo del 68 y el intento de ruptura con una generación anterior de corte marcadamente formalista y conservador, hizo que el arte conceptual se reafirmase en su crítica y cuestionara el objeto



Fig.12 Man Ray | Antonin Artaud | Jerzy Grotowski | Peter Brook

artístico como valor mercantilista. Las reivindicaciones de estos jóvenes se caracterizaron por una época de revueltas estudiantiles en la que las exigencias de derechos y de participación en la vida política comenzaron a tomar fuerza. Se vivía una clima de revoluciones y cambios sociales que en el ámbito artístico se tradujo en la ruptura con el formalismo, la veneración al objeto artístico y las tendencias estilísticas. Esta necesidad de desaparición de lo objetual, justificó que la acción fuera el medio que utilizaran algunos artistas para aproximar la experiencia artística a la realidad.



Fig.13 Carteles Mayo del 68

La acción fue elevada a la categoría de arte con el objetivo de liberarla del empuje del mercado y evitar cualquier transacción comercial. Al no dejar rastro se producía la disolución del objeto. En origen, la acción no podía ser vendida, sin embargo, esta condición de no mercadeo la veríamos rápidamente superada a través de la necesidad del registro documental de este tipo de prácticas y el uso que, de este material de difusión, harían las instituciones para producir su incursión en el circuito de museos y galerías. En principio, el sueño de derribar las fronteras

entre arte y vida de la vanguardia artística parecían tener su culmen en estas prácticas. La propia obra se convertía en vivencia compartida y experimentada, de tal modo que la autoría de la obra se diluía en la propia experiencia colectiva. Ciertamente, esta indiscernibilidad de las prácticas artísticas supuso un problema tanto para la crítica como para la estructura museística. Sin embargo, otorgaba al arte la libertad de la no autodefinición. Ante esta carencia de límites o identificación con cualquier istmo, cobró vital importancia el valor del contexto, cuyo origen lo encontramos en los *site-specifics* y que desembocarían en acciones, intervenciones o diseminaciones.

El arte de acción supuso una contribución significativa en el desarrollo que condujo posteriormente al activismo. Originalmente fue concebido como un proceso catártico, pulsional y como una liberación con lo convencional, pero pronto cambió su deriva y reconoció en las injusticias sociales la causa de muchos de los problemas individuales y psicológicos. Los *happenings* y las *performances* comenzaron a desarrollarse en la década de los sesenta y desde nuestra investigación los entendemos como los primeros modelos de intervención social y participación, que plantearon un cambio de realidad. Los *happenings*, entendidos como experiencias colectivas en las que se diluye la autoría, eran la extensión de un *environment* o ambiente artístico, es decir, una obra contextual integrada en un espacio, que no era un objeto, sino la recreación de un ambiente, la apropiación creativa de un espacio que envolvía al espectador, formando parte de él y cuyo objetivo no era el de perdurar ni en el espacio ni en el tiempo, sino el de satisfacer intenciones momentáneas. Pioneros de los *environments* fueron Allan Kaprov, Jim Dine y Claes Oldenburg. El origen del término *happening* proviene del verbo inglés *to happen*: suceder, ocurrir,... Sus acepciones están relacionadas con el transcurso temporal y el azar. El componente azaroso y la improvisación caracterizó a esta práctica casi ascética, donde primaba el transcurso vital de la misma y cuya estructura abierta permitió por vez primera la participación del público. Los artistas que lo practicaron, rechazaban el estatus monolítico del arte utilizando recursos propios de la danza, la música, el teatro, simultáneamente con la pintura o la escultura. El término se le atribuye al estadounidense Allan Kaprov [1927], quien lo utilizó por primera vez en 1958 para designar una serie



Fig.14 Jim Dine. *Car Crash* | Nueva York|1960| +
Claes Oldenburg | *Carrying Street Sign* | Nueva York| 1960

de acciones improvisadas. Ese mismo año publicó un texto sobre Pollock, «El legado de Pollock», en el que disintió de la forma tradicional de la pintura, anticipándose a su muerte y al nacimiento de una nueva manifestación artística. En el texto, Kaprov advertía que la participación con el público, los sentidos y el uso de todo tipo de materiales se verían involucrados en este desarrollo y que Pollock desde el expresionismo abstracto había contribuido a ello a través de la experimentación pictórica y la espontaneidad corporal del *Action Painting*, entendida ésta como acontecimiento. Esta vía de experimentación abrió paso a nuevas personalidades como Kaprov quien evolucionó al *happening* a través de la pintura de acción y los *assemblages*, prácticas que le permitirían crear sus *environments* o ambientes a los que definía como: «ensamblaje de acontecimientos actuados o percibidos en más de un lugar y más de una vez». Kaprov comenzaba a transitar hacia el accionismo generando atmósferas espaciales que interaccionaban con los objetos creados y cuyo objetivo final era la provocación de estados psicológicos y emocionales en los espectadores. En 1959, en la Galería Reuben de Nueva York, Kaprov presentó sus *18 Happenings in 6 Parts*. Dividió la sala en tres escenarios diferenciados mediante la ambientación de cada uno de ellos, donde se desarrollaron simultáneamente las acciones. La participación de los espectadores fue fundamental para el desarrollo. Kaprov orquestó a un público previamente seleccionado al que dio una serie de directrices en cuanto a comportamiento y tempos marcados para el inicio y fin de cada serie de happenings.

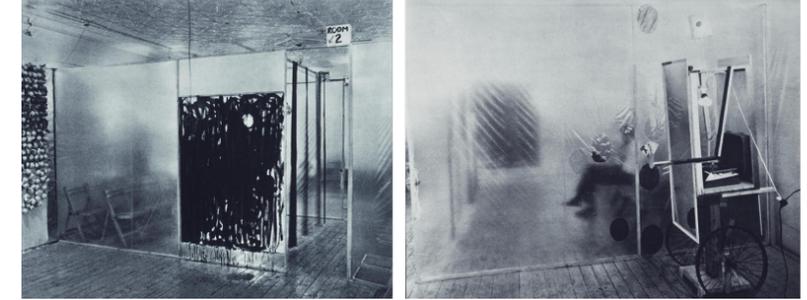


Fig.15 Allan Kaprov |
18 Happenings in 6 Parts | Nueva York|1959

18 Happenings in 6 Parts es considerada como la confluencia de las enseñanzas de Jackson Pollock, John Cage y el surrealismo, marcando el inicio del *happening* americano. Pioneros del *happening* en Nueva York, junto a Kaprov, fueron, Jim Dine, Claes Oldenburg y Robert Whitman. De entre ellos, destacar a Jim Dine, que en 1960 fiel a su afirmación de que sus acciones eran una extensión de la vida cotidiana, mostró su conocido *happening Car Crash*. Contrastaba las pequeñas cosas de la cotidianidad con la historia universal como un acto de definición y puesta en valor de lo humano, lo local e individual. No obstante, no podemos olvidar la figura de John Cage [1912- 1992] y la influencia que sus enseñanzas produjeron en toda una generación de artistas, fruto de los cursos de música experimental que impartió en Nueva York entre 1956 y 1960. Cage que asumió la tradición dadaísta, se convirtió en compositor, creador de la música aleatoria y del arte experimental. La experimentación artística le llevó a interaccionar entre azar e improvisación música, danza y pintura.



Fig.16 John Cage | John Cage | Partitura Original 4'33" | Nueva York | 1952



Fig.17 Merce Cunningham y John Cage | *How to Pass, Kick, Fall, and Run* | Nueva York | 1971

*Untitled Event*¹⁸ de Cage, realizada en 1952 en el Black Mountain College, es considerada como el primer *happening*, en el que participaron, entre otros, Robert Rauschenberg y Merce Cunningham. Para llevarlo a cabo, Cage no asignó ninguna función a los participantes y se produjeron niveles de lectura simultáneos producidos por la acumulación de las acciones. La corriente artística liderada por John Cage quedaba marcada por el discurso performativo, que comenzaba a tomar fuerza, frente al predominante discurso narrativo de las artes¹⁹. En palabras de Goldberg:

«La historia de la performance art en el siglo XX es la historia de un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas de arte más establecidas, y decidieron llevar su arte directamente al público. Por esta razón su base ha sido siempre anárquica. Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas. Cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia performance»²⁰.

18 El acto era desarrollado por una serie de artistas [el pianista David Tudor, el compositor Jay Watts, el pintor Robert Rauschenberg, el bailarín Merce Cunningham y los poetas Charles Olsen y Mary Caroline Richard] que, con escasa preparación conjunta, recibían una partitura con los tiempos dedicados a cada una de las acciones que debían desarrollar: poner discos antiguos, diapositivas o fragmentos de películas, ensayar en un piano, echar agua de una jarra a otra, leer poesía, bailar, componer en diferentes instrumentos. El evento tuvo lugar en la sala del comedor y sobre cada silla se había colocado una taza vacía, ante la que el espectador debía actuar de manera espontánea. Cage, a modo de director de orquesta, ataviado con traje negro y corbata, leía un texto sobre la relación entre música y Zen y fragmentos de las obras completas de Eckharts. GOLDBERG, Rose Lee. *Op.cit.*

19 Décadas más tarde, Lyotard [1979] fundamentaba la práctica del discurso performativo en unos rasgos formales fuertemente marcados por la tradición, entre los que destacaba el ritmo. Para Lyotard las formas conservadas a través de los siglos mediante ritmos, movimientos y gestos perfectamente cifrados, eran las que garantizaban la pervivencia del discurso performativo. LYOTARD, Jean-François. *La Condición Postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1998.

20 *Op. cit.*, 1996, p.9.

Sobre los orígenes de la acción, apuntar que Susan Sontag²¹, ya señalaba la importancia del *Teatro de la Crueldad*²² de Antonin Artaud [1896-1948], en el nacimiento de las acciones artísticas. Asimismo era una de las lecturas obligadas en los cursos que impartía Cage. Artaud concebía la cultura como un componente esencial e indisoluble de la vida.

«Protesta contra la idea de una cultura separada de la vida, como si la cultura se diera por un lado y la vida por otro; y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado de comprender y ejercer la vida»²³.

Una de las manifestaciones o extensiones del happening será la performance. A diferencia de aquel, la performance tiene un carácter más pasivo, ya que el espectador generalmente no interviene en su desarrollo y posee una estructura más reglada. Se utilizan diversos medios: música experimental, vídeos, proyecciones, el movimiento de los cuerpos, en ocasiones dejándose llevar por la improvisación. Sus fuentes provienen del happening, del body art, la danza, el teatro, los medios tecnológicos y las artes plásticas. Su precursor fue John Cage, que ya desde 1937 reivindicaba el ruido como música. En 1952, desarrolló una trágica y provocadora performance-concierto titulada 4'33" ²⁴, donde invitaba a escuchar el silencio. Se convirtió en una de las obras musicales más sorprendentes de la música occidental, abriendo paso a un gran número de artistas hacia

21 SONTAG, Susan. [1961] «Los happenings: Una yuxtaposición radical» En: *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996

22 «Shakespeare y sus imitadores nos han insinuado gradualmente una idea del arte por el arte, con el arte por un lado y la vida por otro, y podíamos conformarnos con esta idea ineficaz y perezosa mientras, afuera, continuaba la vida. Pero demasiados signos muestran ya que todo lo que nos hacía vivir ya no nos hace vivir... Esta idea de un arte ajeno a la vida, de una poesía encantamiento que sólo existe para encantar ocios, es una idea decadente, y muestra de sobra nuestra capacidad de castración». ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978, p. 88.

23 *Ibidem*, p.12

24 La performance-concierto 4'33" de Cage, consistió en una partitura para piano de cuatro minutos y treinta y tres segundos de ausencia de música, durante la cual el pianista, una vez levantada la tapa del instrumento, permanecía inmóvil, limitándose a pasar sus páginas, convirtiendo en música el silencio y todos los sonidos originados en la sala, incluyendo como parte de la misma, los sonidos que emitía el público durante el transcurso [suspiros, respiraciones, gruñidos...]

un nuevo modo de concebir la creación. Udo Kultermann, en su libro *Art & Life*,²⁵ cita una serie de referencias relacionadas con los rituales contemporáneos, donde la multidimensionalidad y la experimentación están referenciadas desde épocas primitivas: danza africana, magia, ocultismo, filosofía zen, alquimia, rituales eróticos y sexuales, de muerte y renacimiento. Apunta las aproximaciones del performance al teatro de L. Pirandello, B. Brecht, A. Artaud y O. Schlemmer y a la danza de I. Duncan, L. Fuller, R. St. Denis, M. Wigman, M. Cunningham, P. Taylor, M. Wood. Además, Kultermann hace referencia a la importancia del cine en el desarrollo del performance: Méliès, Griffith, Drenger, Murnau, Eisenstein o Pudovkin, los trabajos de Dalí con Buñuel, e incluso los dibujos animados, Chaplin, Keaton, Walt Disney o los hermanos Marx. Asimismo, Kultermann añade el valor y la influencia de Paik, Les Levine o Warhol y sus propuestas multimedia; las composiciones musicales de J. Cage y el teatro laboratorio de J. Grotowski; los experimentos grupales americanos como The Living Theater, La Mama Troup, Performance Group y el japonés Tetsumi Kudo. Referencias, todas ellas, de una época que posibilitaron la configuración de nuevas formas de expresión. Este alejamiento del arte de la élite burguesa y de una minoría culta, ya propiciado por las vanguardias, permitió eliminar los límites entre arte y sociedad, lo que aproximaría al arte a un espacio participativo y construido colectivamente.

De entre los movimientos que retoman parte de los presupuestos de las primeras vanguardias destaca la Internacional Situacionista [I.S.], que es el movimiento crítico que mejor podrá aproximarnos al vínculo existente entre arte, urbanismo, arquitectura, filosofía y política. Nuestro interés por mostrar lo colectivo desde la necesidad de interferir en la vida cotidiana mediante la contaminación transdisciplinar está vinculado a la comprensión de la realidad y a los acontecimientos sociales. Para ello, debemos entender que tras la 2ª Guerra Mundial, se vive una época de dominación social a la que Guy Debord describiría como «un montaje de fuerzas poderosas y enigmáticas, que conformarían un gobierno del espectáculo»²⁶.

25 KULTERMANN, Udo. *Art & Life*. New York: Preager, 1971, pp. 33-35.

26 DÉBORD, Guy [1967]. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1999



Fig.18 Proclamas situacionistas|París|1968

En este contexto, en la Francia de 1952, surgió un movimiento que provenía del exilio bélico, dándose a conocer con el nombre de Internacional Situacionista. La respuesta para provocar la transformación de esta situación de dominio la encontraron en el arte, en el que creían ver una herramienta relacional con los fenómenos políticos. La Internacional Situacionista estaba compuesta por numerosas personalidades que provenían de diversos campos del conocimiento, a los que les unía su oposición a un sistema capitalista que avanzaba a pasos de gigante y el deseo de cambiar las estructuras sociales y urbanas predominantes. Pretendían denunciar la situación del pasado y luchar para conseguir un futuro alejado de las ataduras de los regímenes totalitarios de décadas anteriores. Entre sus propuestas más significativas de cambio social se encontraba la recuperación de la dimensión subversiva de un arte de carácter nihilista y el alejamiento de las actividades artísticas tradicionales. Los situacionistas identificaron en la economía y en la política del momento un modo de generar espectáculo hacia la esfera pública y reaccionaron frente a esta situación tomando el espacio público y rescatando la figura del *homo ludens*, que había sido especialmente vindicada por los movimientos de vanguardia. Para los situacionistas, la ciudad se convertiría en un marco lúdico, una herramienta comunicativa y un campo de acción constante y mutable.

Son tiempos de revueltas estudiantiles y al abrigo de Mayo del 68, se incrementaba la lucha continuada por los derechos civiles y la consolidación de los movimientos feministas. El 68 o denominado «año de las barricadas»²⁷, se convirtió en un laboratorio, un lugar de encuentro y de discusión política que provocaba revueltas y duras críticas de la sociedad civil a los conflictos abiertos²⁸. Fue un momento en el que comenzaban a producirse cambios y alianzas que iban desde el campo psiquiátrico al resto de las instituciones del Estado. Predominaba el cuestionamiento general de los valores tradicionales y de la autoridad, la economía o la cultura. Este cambio de actitud que generó en la sociedad interés por la política se vio ineludiblemente reflejado en los trabajos situacionistas, que como apuntábamos anteriormente, en los sesenta fueron abandonando su interés por la máquina artística para dirigirse hacia la máquina política, es decir, sembrando la necesidad de aproximarse hacia la teoría política y la acción revolucionaria. Se estaban produciendo procesos de subjetivación colectiva.

Los orígenes de la Internacional Situacionista los encontramos en Dadá, el surrealismo, el lettrismo, el grupo COBRA o el movimiento por una Bauhaus Imaginista. Precisamente surgió fruto de la fusión del movimiento por una Bauhaus Imaginista, de la Internacional Lettrista y del Comité Psicogeográfico de Londres. Guy Debord se convirtió en uno de sus máximos exponentes. Las acciones de la Internacional Situacionista se vincularían al poder de lo urbano, de la ciudad y de la ciudadanía, acciones que influenciadas por los textos de Henri Lefebvre -unos de sus componentes- cuestionarían los cimientos sobre los que se originaba la ciudad, la arquitectura y el urbanismo. Entre sus prácticas lúdicas propusieron el *détournement*, desvío o tergiversación, es decir apropiaciones de trabajos existentes a los que proporcionaron significados diferentes. Propusieron una desviación hacia elementos estéticos prefabricados para provocar la pérdida de los derechos de autor y el sentido original, es decir, buscaron alternativas al gesto post- Duchampiano.

27 CAUTE, David. *The Year of the Barricades*. New York: Harper and Row, 1988.

28 En el 68 además de las revueltas estudiantiles, tienen lugar la primavera de Praga, la intensificación del movimiento contra la guerra de Vietnam, movimientos de lucha anti-colonialista de liberación, movimientos sindicales, el asesinato de Martin Luther King Jr., el auge del movimiento por los derechos civiles de la población afroamericana de EEUU, grupos de minorías étnicas, el auge del feminismo, el movimiento gay, ... innumerables formas de organización en movimientos que ensalzaban identidades culturales, raciales, sexuales y políticas desde la diferencia y que cuestionaban la normatividad de las instituciones de los Estados, de las que se sentían excluidos.

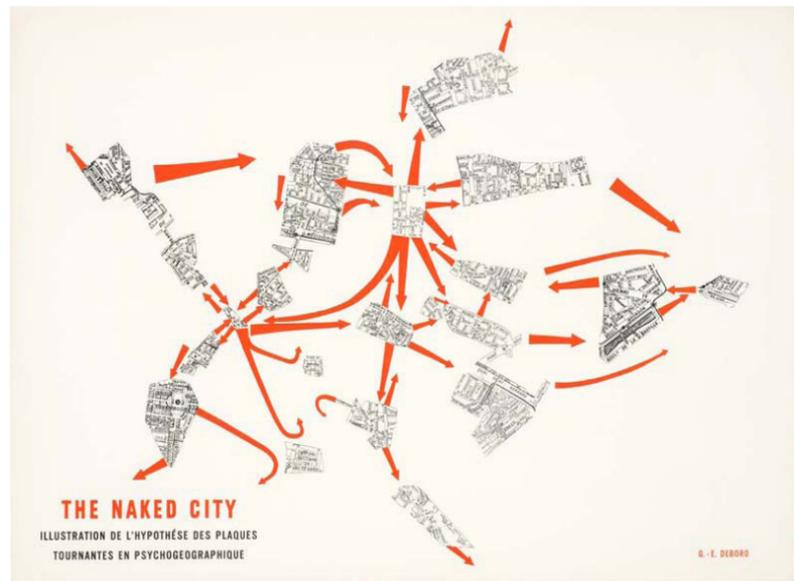


Fig. 19 Guy Debord | *The Naked City* | 1957

Las perspectivas de acción del grupo situacionista confluirán en la *Teoría del urbanismo unitario*, que fue definida como: «teoría del empleo del conjunto de artes y técnicas que concurren en la construcción integral de un medio, en unión dinámica con experiencias de comportamiento».²⁹ Se trataba de un rechazo absoluto al funcionalismo arquitectónico y urbanístico heredados del movimiento moderno, así como al cobijo que éstos proporcionaban a una sociedad burguesa que priorizaba el confort de la casa y del vehículo. En la confluencia de las disciplinas artísticas y técnicas, los situacionistas encontraron una vía para la creación de espacios destinados a la sociabilidad y a las relaciones colectivas. Podríamos decir que para los situacionistas, las relaciones humanas ayudaban a construir el espacio urbano, articulaban ambientes que actuaban como productores de modos integradores de vida, los potenciaban mediante las situaciones, entendidas éstas como ambientes colectivos en los que se creaban experiencias vivenciales de una calidad momentánea pero de una elevada influencia en las formas de vida.

29 VV.AA. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: MACBA, 1997, p.70

«Nuestra idea central es la construcción de situaciones, es decir, la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior. Tenemos que poner a punto una intervención ordenada sobre los factores complejos de dos grandes componentes en perpetua interacción: el marco material de la vida; los comportamientos que entraña y que lo desordenan»³⁰.

El interés de los situacionistas por construir colectivamente un entorno unitario, cuestionando los límites de la ciudad construida, necesitaba de la participación activa de los ciudadanos, dispuestos a establecer un vínculo afectivo directo con el ambiente, construyendo así una verdadera experiencia del espacio social. Cuestión que conectará directamente con nuestro interés por mostrar la evolución de la participación colectiva y el desarrollo de las organizaciones horizontales de un arte vinculado a los movimientos sociales.



Fig. 20 Constant | *New Babylon* [Boceto de sector] | 1961

El proyecto *New Babylon* del arquitecto y pintor holandés Constant, quien finalmente fue expulsado de la Internacional Situacionista, supuso la investigación más prolongada en cuanto a las posibilidades espaciales y existenciales de la deriva y el nuevo urbanismo unitario. Tomó como referencia las instalaciones temporales de las comunidades gitanas de la villa piemontesa de Alba. A través de este análisis concibió un espacio abierto, sin fronteras, para individuos en tránsito permanente y al que definió como «un campo para nómadas a escala planetaria»³¹.

30 Extraído del Documento Fundacional escrito por Guy Debord, 1957. Traducción de Nelo Vilar, publicada en la revista *Fuera de Banda*, nº 4: *Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo*, con el título «Revolución y contra-revolución en la cultura moderna». Valencia, 1997.

31 NIEUWENHUYNS, Constant [1959]: «New Babylon. Una ciudad nómada». En: ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier [eds.]. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: ACTAR, 1996, pp. 154-170.

New Babylon es considerada uno de los principales trabajos de arquitectura crítica y utópica de todos los tiempos, una proliferación espacial de arquitecturas inacabadas e infinitas que sentaba las bases de un futuro fluctuante, placentero y en constante movimiento. Una nueva tipología de ciudad que reflejaba los comportamientos del habitante de las ciudades contemporáneas. *New Babylon* tenía como objetivo construir un espacio social y colectivo, donde la tecnología facilitaría la vida y liberaría de obligaciones al individuo que podría disfrutar de una vida creativa. Al mismo tiempo que desarrollaba la *New Babylon*, Constant elaboraba mapas cognitivos de la ciudad, cartografías confeccionadas a partir de las *derivas* situacionistas y a través de las cuales desvelaba territorios ocultos de gran potencialidad crítica. Constant se estaba anticipando a ejercer una crítica al espacio normativo que las estructuras políticas hegemónicas habían desarrollado antes de que detonara el Mayo del 68 parisino, sentando las bases de una sociedad anarquista y de carácter creativo. El mismo Constant confirmó alejarse de los planteamientos lecorbusianos que se dirigían hacia un ser humano productivo en un entorno funcional, para proponer ideas [an]arquitectónicas en un marco antifuncional y tecnocrático para un ser humano entregado al juego. Esa es la razón por la que Constant apoyaría al joven movimiento contracultural PROVO del cual participó, surgido en los sesenta [1965-1967] en Amsterdam. PROVO estaba compuesto por jóvenes que por un lado provenían del arte de vanguardia y por otro del movimiento anarquista. Fue un grupo heterogéneo al que les unía una conciencia crítica, libre y lúdica del entorno habitado. Esta disposición frente a lo urbano les llevaba a provocar situaciones distintas en la calle con el objetivo de paliar el aburrimiento y la enajenación de la ciudad normativa. Se dieron a conocer con sus tácticas de acción directa como *Las bicicletas blancas* distribuidas por la ciudad de Amsterdam para solucionar el problema del transporte entre la población. Una crítica ecológica y



Fig. 21 Movimiento PROVO | Amsterdam | 1966

anti automovilística donde la bicicleta era el símbolo de transporte público compartido, frente a la propiedad privada representada a través del vehículo.

La tendencia situacionista del deambular urbano y de dibujar mapas cognitivos para provocar la ruptura de la alienación del ser humano, se reanuda con fuerza en la década de los setenta como forma de investigación espacial y conceptual. El deambular tiene sus antecedentes en la literatura del romanticismo y en la figura del *flâneur* descrita por Baudelaire en su relato *El pintor de la vida moderna*, y es considerado como una de las cartas fundacionales de la modernidad, debido a que, a contracorriente de la tradición estética, el *flâneur* lograba convertir lo efímero en una categoría de belleza.³² La transgresora y placentera práctica del deambular urbano propuesta por Baudelaire, supuso un signo de cambio, inconformismo y de contacto con la realidad para los habitantes de las ciudades del siglo XIX. Como hemos visto, esta convicción baudelaيرية y finisecular del transitar la ciudad como práctica estética, reaparecerá en movimientos como Dada o el surrealismo y es recuperada por la I. Situacionista y Fluxus.

32 El término francés *flâneur* designa al paseante urbano en el ambiente metropolitano del París del s. XIX; al observador de la transformación de la ciudad moderna, que transita sus calles sin un destino predeterminado, sintiendo placer por el mero hecho de deambular y aprehender el entorno y las experiencias que surgen a su paso. Es un nómada urbano que deriva por bulevares y galerías sin más deseo que actuar de *voyeur*. Al respecto ver: BAUDELAIRE, Charles. «La modernidad». *El pintor de la vida moderna*. En: Salones y otros escritos sobre arte. Madrid: Visor, 1996



Fig.22 Fluxus|Street Events| 1964

A diferencia de la Internacional Situacionista, Fluxus carecía tanto de discurso político como de la consistencia teórica de aquéllos. Su máximo impulsor fue George Maciunas que, a su vuelta a Alemania, toma el término para provocar el cambio en una serie de acontecimientos artísticos.³³ El uso de diferentes disciplinas artísticas [como música, danza, poesía, artes plásticas], la proclamación del anti arte, la exaltación y el valor del objeto encontrado y la música experimental como modos de incursión directa en la sociedad, les convierte en herederos de Dadá, del ready made duchampiano y de John Cage. Los happenings de Fluxus se aproximaban a la crítica de Guy Débord sobre el espectador pasivo, la reivindicación de las experiencias cotidianas y el uso lúdico del espacio público.³⁴

33 Algunos de los artistas que se incluyeron dentro del movimiento fluxus junto a Maciunas, fueron George Brecht, Wolf Vostell, Nam June Paik, Joseph Beuys, Robert Filliou, Henry Flynt, Dick Higgins, Ichiyanagi, La Monte Young, Jackson MacLow, Richard Maxfield, Ben Vautier, Yoko Ono...

34 DÉBORD, Guy [1967]. La sociedad del espectáculo. Valencia: Pre-textos, 1999.



Fig.23 Fluxus|Street Theater| 1964

A su traslado a Alemania Maciunas organizó junto a Wolf Vostell los *Festivales Fluxus* cuya repercusión por otros países fue rápida, ejerciendo influencia en muchos artistas de su época que se movían entre el body art y el conceptual art.

Joseph Beuys fue otro de los integrantes de Fluxus en los primeros años, pero fue distanciándose del grupo para desarrollar su investigación personal y reflexiva, donde arte, vida y pensamiento formaban un conjunto. Con un desarrollado carácter espiritual, concebían el arte como vehículo y camino hacia la transformación del hombre y su conciencia y por lo tanto como medio de consecución de la libertad. Su vida y obra transcurrieron alrededor del concepto ampliado de arte, alejándolo de la visión académica. Beuys consideraba a toda persona como artista y a la naturaleza como la impulsora para establecer el vínculo entre el ser humano y el medio del que fue apartado debido a la alienación que produjo la industrialización. Las acciones de carácter antropológico que desarrollaba, contribuían a enaltecer su presencia chamánica, convirtiéndolas en rituales en las que el público permanecía expectante.



Fig. 24 Hermann Nitsch | Aktion 12 | 1965

Fluxus deseaba provocar en el público la apertura de sus conciencias, liberándoles de las ataduras y transformando las relaciones sociales. Cuando Beuys comenzó a hablar de la necesidad de un arte social, ya veía en la acción comunitaria y en su potencial simbólico, la transformación social compartida que le llevaría a la construcción de lo que él denominaba *escultura social*.

Otro movimiento artístico tremendamente crítico con su realidad política y social, lo encontramos en el accionismo vienés. Entre los componentes más representativos del grupo encontramos a Günter Brus, Otto Mühl, Herman Nitsch y Rudolf Schwarzkogler. Tuvo lugar entre finales de la década de los 50 hasta inicios de los 70. Apareció en un momento muy específico de la historia, llegándose a convertir en una seña identitaria nacional. La posguerra dejó al pueblo austríaco completamente aislado, de modo que su espíritu de rebelión contra el nacional-socialismo les impulsó a mantener una gran energía vital, convirtiéndose en una característica destacable de sus acciones. Tomaron como referente al cuerpo como depositario del abuso, del dolor y de sus desilusiones. Sus trabajos son considerados como las primeras manifestaciones de arte corporal. En sus inicios, pretendían superar los límites de la representación pictórica, sin embargo, el ambiente opresor y conservador en el que vivían, así como el peso del catolicismo, les llevó a realizar contribuciones en materia de política, sexualidad y derechos sobre las libertades. De hecho, en el momento de las revueltas estudiantiles de Mayo del 68, la Asociación Socialista de Estudiantes Austríacos [S.O.S.], convocó a los accionistas vieneses a participar en un evento en el auditorio de la Universidad de Viena. Leyeron una serie de textos muy reivindicativos y comprometidos, entre ellos



Fig. 25 Saburo Murakami | Passing through | 1956

uno titulado *Posiciones, posibilidades y funciones del arte en la sociedad del tardo-capitalismo*, donde dividían claramente el arte entre oficial -o normativizado-, y revolucionario³⁵. Éste último lo defendían como un arte capaz de crear nuevas formas de comunicación social. En ese encuentro fueron brutales, explícitamente sexuales y violentas con el cuerpo, en un intento de visibilizar el poder implacable y el abuso ejercido por el Estado. La transgresión y provocación del acto produjo la intervención policial, finalizando con el arresto de algunos de sus componentes. El intento de radicalización política del accionismo vienés produjo persecuciones, encierros y un clima de malestar que les obligó a exiliarse, comenzando el ocaso de los accionistas vieneses.

Tras la decepción de la Segunda Guerra Mundial, en las antípodas de la arena artística *mainstream* surgieron grupos accionistas como Gutai³⁶ [1954-1972] en Japón, que actuaban paralelamente a los grupos accionistas originados en Europa y Estados Unidos. Gutai fue creado por Jirō Yoshihara y fue producto del caos y la desolación vivida tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial, la ocupación norteamericana y la pérdida de confianza en los valores tradicionales. Combinaban su cuerpo con elementos híbridos extraídos de la vanguardia occidental y con elementos de la cultura japonesa como la caligrafía y el teatro oriental. Encontraron su campo de acción en la búsqueda de la libertad, sin restricciones de ningún tipo. Son considerados precursores del *Happening*, el *Body Art* y el *Land Art* de los Estados Unidos.

35 Para más información sobre accionismo vienés consultar: SOLÁNS, Piedad. *Accionismo vienés*. Gipuzkoa: Nerea, 2000

36 El origen del término proviene de la construcción japonesa «gu»: herramienta y «tai»: cuerpo. Además de Yoshihara, en él participaron jóvenes artistas como Shōzō Shimamoto, Kazuo Shiraga y Saburō Murakami

«El grupo Gutai es un ejemplo paradigmático de la lucha, [...] sirviéndose del cuerpo como espacio central, para salir del callejón sin salida, cerco cultural en el que quedó sumido Japón tras su derrota»³⁷.

Las propuestas de Gutai –que evolucionaron desde el informalismo y el *action painting*– se alejaron de la producción artística tradicional y pretendían superar la división entre figuración y abstracción, suponiendo una transición al conceptualismo y a Fluxus. Gutai fue el precursor de otros colectivos japoneses que aparecieron en la década de los sesenta y que se alejaron del marco institucional y se aproximaron a la vida cotidiana, como Hi Red Center originado en Tokyo en 1963-1964 bajo la influencia de la idea anarquista de *acción directa* de Kotoku Shusui, de principios del siglo XX. Entre sus proyectos de carácter activista destaca *Cleaning Event*, 1964, una acción directa a modo de crítica social en la que, ataviados con batas blancas y mascarillas limpiaban con sumo cuidado las calles del distrito de Gynza en Tokyo. Otro de los colectivos japoneses de postguerra fue The Play [1964-1966], con propuestas como *Current of Contemporary Art* [1969] para el que construyeron una precaria balsa con forma de flecha para llevar a cabo un viaje fluvial de Kyoto a Osaka un día después de que la nave Apollo 11 llegara a la luna, ironizando sobre el racionalismo científico.

La historiadora y comisaria de arte Reiko Tomii ha estudiado en profundidad el colectivismo en la postguerra de Japón³⁸, e identifica en Hi Red Center, la primera «unidad colaborativa» que se infiltra directamente en la esfera pública, entendiéndola como un lugar de operaciones tras la postguerra. Tomii enfatiza que los artistas reaccionaron con sarcasmo a la idea de «colectivismo arraigado en el conjunto de la sociedad japonesa», lo que potenció la idea de un «colectivismo performativo», de forma que al tiempo que se aceleraba la desmaterialización del objeto artístico estos colectivos se cuestionaban temas relacionados con la identidad nacional³⁹.

37 HAYASHI, Michio, «La subjetividad ocupada: pintura y cuerpo en el Japón posbélico». En: À Rebours: La Rebelión Informalista, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p. 61.

38 Ver el artículo de TOMII, Reiko. «After the Descent to the Everyday's. Japanese Collectivism from Hi Red Center to The Play, 1964–1973». En: STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory [eds.]. *Collectivism after Modernism: the Art os Social Imagination after 1945*. Mineapolis: University of Minesota Press, 2007, pp. 45-76

39 *Ibidem*, p. 54

La herencia devastadora de la Segunda Guerra Mundial supuso una concepción de los usos del espacio público diferente a lo vivido hasta entonces y en un intento de superar ese período se trató de recuperar el espacio urbano como lugar de juego. La Europa de mediados del siglo XX se convirtió en un laboratorio de experimentación de una práctica artística que se posicionaba con mayor o menor intensidad en la radicalización política y el uso lúdico del espacio público. Para ello, la acción o *performance*, el *happening*, la deriva y psicogeografía situacionistas, el evento Fluxus o los provos, establecerían marcos claros de una transición hacia un arte desmaterializado, vivencial, sin obra, anti mercantilista, donde el público constituía total o parcialmente el significado.

01.3 Aproximaciones a los otros circuitos. EEUU y el paradigma de lo social. El descentramiento chicano. El activismo.

Tras la Segunda Guerra Mundial, las teorías de Alfred Barr [primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA, desde 1929] son las que nuclearon alrededor del museo, todo el arte logocéntrico venido de Europa, convirtiendo a Nueva York en la nueva capitalidad artística, y a la institución museística en la estructura dominante. Sin embargo, en EEUU surgieron manifestaciones artísticas desde los colectivos latinos, a los que declaradamente el *mainstream* se opuso. No obstante, estos colectivos no se resistieron y para desarrollar su trabajo utilizaron significantes de la cultura dominante que resemantizaron adaptándolos a la realidad socio-histórica de las comunidades latinoamericanas de EEUU. Este proceso de apropiación y legitimación de las tendencias dominantes, ayudaron posteriormente a configurar un proceso de resistencia donde el mestizaje o sincretismo permitió el restablecimiento de su identidad, abandonada en la época colonial. Como respuesta a este discurso hegemónico, hay que tener en cuenta que en las décadas de los sesenta y los setenta, acompañando al discurso postmodernista, surgen las teorías postcolonialistas que van cobrando fuerza y visibilidad en los años ochenta. Estas nuevas argumentaciones ayudaron a identificar la posibilidad de resistencia dentro de las estructuras dominantes, tratando de dar voz al discurso del oprimido. Apareció un lenguaje silenciado hasta ese momento y al que se le da la posibilidad de obtener presencia pública y ser reconocido. Esto provocó el cuestionamiento de la mirada preponderante, la división

de una cultura central –activa- y una cultura periférica –pasiva-. Este momento de aperturas permitió poner sobre la mesa el debate sobre el multiculturalismo o cuestiones depositadas en la confluencia entre lo global y lo local. Se inició un período en el que se asumió la apropiación de lo internacional y se reconfiguró la visión local o nacional. En este sentido, Homi Bhabha anunciaba un «tercer espacio», como el lugar donde se enunciaría la «diferencia». Bhabha nos advertía que la hibridez era necesaria para evitar el binarismo cultural y articular un discurso político y subversivo que irrumpiría en el discurso del dominador⁴⁰. Según Bhabha el conocimiento cultural ya no podía reducirse a la suma unitaria o al bloqueo de ciertas disciplinas, sino que más bien era un proceso constante y fluido. Para él los signos culturales surgían siempre como constantes reinterpretaciones o contaminaciones entre fronteras, nunca desde la pureza. Situaba al espacio político de la cultura en un espacio híbrido o «tercer espacio». Este «tercer espacio» lo entendía precisamente como un espacio de resistencia. Bhabha diferenciaba entre «diversidad cultural» y «diferencia cultural». Se oponía a la «diversidad cultural» en tanto objeto de conocimiento porque derivaba del multiculturalismo liberal, caracterizado por separar culturas cerradas. Bhabha abogaba por la «diferencia cultural», argumentando que ésta es «un proceso de significación mediante el cual las afirmaciones de la cultura y sobre la cultura diferencian, discriminan y autorizan la producción de campo de fuerza, referencia, aplicabilidad y capacidad»⁴¹. Siguiendo la tesis de Bhabha podemos entender el «tercer espacio» como un elemento articulador de la diferencia pues «[...] la importancia de la hibridación no es que permita trazar dos momentos originales de los que emerge el tercero; por el contrario, la hibridación es el “tercer espacio” que permite que otras posiciones emerjan»⁴².

40 Véase: BHABHA, Homi [1994]. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002

41 *Ibidem*, p. 54

42 Véase: BHABHA, Homi; Rutherford, Jonathan. «The Third Space. Interview with Homi Bhabha». En Rutherford, J., [ed.]. *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990, pp. 207-221

Dentro de las teorías postcolonialistas centradas en el estudio de lo acontecido en América Latina, Néstor García Canclini es uno de los primeros críticos que percibió que existían una serie de agentes populares que confluían en el «borde» y que constituían nuevas formas surgidas desde la complejidad de la mezcla y la fusión. Canclini otorgó legitimidad artística y cultural a las propuestas fronterizas de América Latina y a los sujetos que dialogaban y colaboraban entre sí territorializando la frontera⁴³.

La pérdida en 1848 del mítico territorio azteca de Aztlán⁴⁴, tras la firma del tratado de Guadalupe, trajo consigo la constitución de la frontera entre México y Estados Unidos. Esta línea divisoria conformó una situación de diferencia y marginalidad que arrastró, durante siglos, un sentimiento heredado de ocupación, pérdida y exclusión. Este hecho provocó que generacionalmente se heredara e incrementara el fortalecimiento socio-político de la ideología chicana, situación que propició una política cultural insurgente basada en valores culturales de resistencia y que los mantuvo unidos bajo la utopía de Aztlán. Sus propuestas, a través de lo conceptual, la performance y el multimedia, se caracterizaron por ser irreverentes, poniendo de relieve los procesos del multiculturalismo, el mestizaje y la hibridación.

«El multiculturalismo —un término comodín para designar desde el discurso de las minorías hasta la crítica poscolonial, desde los estudios gays y lésbicos hasta la ficción chicana— se ha convertido en el signo más cargado para describir las contingencias sociales fragmentadas que caracterizan la *Kulturkritik* contemporánea. Lo multicultural es ahora un «significante flotante» cuyo enigma está menos en sí mismo que en sus usos discursivos para señalar procesos sociales en los cuales la diferenciación y la condensación parecen producirse de manera casi sincrónica»⁴⁵.

Todas éstas son características de la evolución de ese otro lugar producido tras el colonialismo donde las experiencias espurias produjeron desplazamientos

43 Ver: GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990

44 MÉNDEZ M., Miguel [1974]. *Peregrinos de Aztlán*. Tucson: Editorial Peregrinos, 1991

45 BHABHA, Homi [1996] «El entremedio de la cultura» En: HALL, Stuart; DU GAY, Paul [comps.]. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores, 2003, p.94-106

que dieron lugar a una continua disrupción de los valores culturales. Se desvelaba un espacio intermedio o intersticial, que como apuntara Homi Bhabha, no era ni lo uno, –el dominador–, ni lo otro, –el oprimido– y que estaba simultáneamente dentro y fuera. La identificación de lo otro y de lo periférico, confería a esos otros espacios la importancia de un nuevo modo de entender el espacio público. Éstos se convertían en lugares de negociación posible en la reconstrucción del espacio democrático y en « [...] nueva atracción de los centros hacia la alteridad, que ha permitido mayor circulación y legitimación del arte de las periferias, sobre todo delimitadas dentro de circuitos específicos. Pero con demasiada frecuencia se ha valorado el arte que manifiesta en explícito la diferencia, o mejor satisface las expectativas de *otredad*»⁴⁶.

Los nuevos espacios intersticiales postcoloniales fueron generados a través del conflicto social y la diferencia, lo que permitió el acuerdo y la articulación de otros significados del espacio público y colectivo. En este sentido, señalar la importancia fundamental de los colectivos chicanos que fueron producto de la diáspora mexicana, cuyos derechos fueron reclamados, como apuntábamos anteriormente, en la reivindicación del territorio Aztlán a partir de la Primera Conferencia de la Nación Chicana celebrada en Denver, Colorado, en 1969.

Para entender la proliferación muralística de esta época, debemos considerar que tras el crack del '29 se produjo un gran apoyo institucional hacia el arte. Las políticas reformistas del presidente Roosevelt conocidas como New Deal, pusieron en marcha programas como el W.P.A. [Work Progress Administration], que entre 1933 y 1943, tuvo entre sus objetivos promocionar el arte. Dentro del W.P.A. destacó el F.A.P. [Federal Art Program], una de las iniciativas culturales más ambiciosas en las que se llegó a contratar a más de 5000 artistas plásticos. Estas medidas protectoras hacia los artistas a los que el Estado pagaba para realizar murales en edificios públicos, pretendían ser una forma de producir estímulo entre aquellos artistas desempleados. De este modo, el mural se conver-

46 MOSQUERA, Gerardo: «Islas infinitas: sobre arte, globalización y cultura». En: JARAUTA, Francisco [ed.]. *Mundialización y Periferia*. San Sebastián: Arteleku, 1997, nº 14, p. 128. Según Mosquera, el multiculturalismo y la apertura posmoderna han conferido mayor pluralidad. Pero nos advierte de un neoxotismo postmoderno en su acercamiento a la otredad. Nos dice que, en general, y sobre todo en los circuitos de élite, ésta ha respondido menos a una conciencia que a una tolerancia paternalista y a lo *political correctness*.



Fig.26 Judith Baca [coord.]. *The Great Wall* [fragmento] | Los Ángeles | 1976-1983

tirá en el modo de representación más habitual de estos colectivos. Los murales comunitarios de finales de los sesenta, a diferencia de los movimientos muralistas anteriores –patrocinados por el gobierno– comenzaron siendo un lugar de lucha; se generaba en él un espacio político a través del redimensionamiento de sus territorios de origen. Por su condición de ciudadanos de segunda clase, estos colectivos comenzaron a reivindicar una serie de derechos sociales y civiles generando una estética que, según Tomás Ybarra-Frausto, se puede explicar a través del «rascuachismo» o movimiento rascuache,⁴⁷ un intento de transposición de la alta y la baja cultura, donde lo irreverente y lo carnavalesco irrumpen en la vida cotidiana para transgredir las jerarquías y elevar lo popular a categoría estética.

La tradición muralista mexicana en EEUU será vital para comprender y confeccionar modelos de arte colaborativo. Entre los artistas chicanos que desarrollan murales podemos destacar a Judith Baca, Los Four, El Congreso de artistas chicanos en Aztlán, Mujeres muralistas en San Francisco, T. Work Progress, Diego Ribera o los Expresionistas abstractos. En este sentido, el mural *The Great Wall*, 741x4 m, Los Ángeles, 1976-1983, fue coordinado por Judith Baca y narra la historia multicultural de California. Baca pretendía reflejar la Historia no

47 YBARRA-FRAUSTO, Tomás, «Rascuachismo: A Chicano Sensibility». En *Chicano Art: Resistance and Affirmation 1965-1985*, [cat. exp.]. Wight Art Gallery. Los Angeles: University of California, 1990.

blanca de Los Ángeles representando las luchas y las aportaciones realizadas por la población indígena, las minorías, los inmigrantes y las mujeres, desde la prehistoria hasta los años 50. Se realizó en colaboración con el vecindario del barrio. Tuvo varios períodos de ejecución que van desde 1976 a 1983. Fue llevado a cabo por cientos de adolescentes de distinto origen cultural. Asimismo, en el proyecto colaboraron políticos locales, ingenieros, profesores, antropólogos o bandas callejeras. En la actualidad continúa considerándose como un símbolo de inclusión y democracia.

Esta evolución de lo acontecido en EEUU de prácticas o manifestaciones artísticas que requieren de lo transdisciplinar o de la producción colectiva, de la participación ciudadana, los movimientos sociales o la implicación de la comunidad, supusieron nuevas formas de emergencia que fueron configurando un sólido momento activista en los años setenta. Como hemos visto, fue debido a un contexto social muy específico, donde comenzaba a vislumbrarse un cambio en favor de los derechos del ciudadano. Estos cambios, iban asociados a una labor de gestión de las ciudades, así como de desarrollo y planificación urbanas, a través de potentes programas federales y estatales que propiciaron el arte en espacios públicos. Hay que tener en cuenta, que el período de bonanza económica en Estados Unidos también tiene relación con su recuperación tras la Guerra, ya que allí no se presenciaron las huellas físicas sobre el territorio que produjo la devastación de la Segunda Guerra Mundial, a diferencia de Europa cuya carga histórica arrastraba una extensa herencia cultural y patrimonial. A esto hay que añadir que entre 1961 y 1969 se ponen en marcha una serie de programas públicos con el convencimiento de prestar ayuda social y promover la cultura. Aparecen importantes instituciones como el *National Endowment for the Arts*, creado en 1965 - homónimo del *Arts Council* británico, creado en 1945. Al mismo tiempo, se producía el rechazo de las teorías de Clement Greenberg, férreo opositor tanto a las teorías postmodernas como al contenido social y político de arte. Hay que entender que el pensamiento *greenbergiano* había dominado la crítica estadounidense del arte de la década anterior, lo que favoreció un arte idealista, romántico y puramente formalista. La ruptura con este modelo hegemónico permitió que la esfera artística se adentrara en una época de rupturas con modelos del pasado. Como apunta Lucy Lippard en *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, desde mediados de los sesenta se inicia un proceso de desmaterialización

del objeto artístico que se traslada de lo visual a lo conceptual, valorando el proceso, la negación del autor, el valor de la recepción y teniendo en consideración a la audiencia⁴⁸. Es una manera de ejemplificar lo que Benjamin apuntaba en su texto *El autor como productor*⁴⁹ sobre la producción cultural y el alejamiento que se producía de una posición burguesa y neutral para aproximarse a un nuevo desborde, apostando por la participación activa y la lucha por provocar un cambio social.

Entre las décadas de los 70 y 80, el paradigma estadounidense de lo social facilitó la aparición de colectivos que se movían entre lo conceptual y el uso multimedia con una clara intención activista. Promovieron acciones vinculadas a sus carencias y desilusiones colectivas, todas ellas derivadas de la crítica subversiva a la estructura tardocapitalista. Usaron el arte como herramienta para el debate político. Es la época en la que surgieron movimientos como el indio-americano, el indigenismo y todas las manifestaciones de la cultura latino-mestizas, representadas en colectivos como ASCO [Los Ángeles, 1972-1987] que, mediante el arte conceptual y la performance, implicaban a la comunidad, reivindicaban a las minorías étnicas y raciales. El colectivo ASCO [sinónimo de náusea] estaba compuesto inicialmente por Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie Herron y Patssi Valdez. Surgió en el contexto del movimiento antibelicista la Moratoria Chicana de Los Ángeles que, desde 1969 hasta 1971, organizó protestas en el Este de Los Ángeles. Desarrollaron acciones que atacaban en el corazón de la intimidación policial y la brutalidad que padecía la comunidad chicana de Los Ángeles. El sincretismo, el humor y la perspicacia de sus acciones murales marcaron los antecedentes del nuevo muralismo chicano con acciones como *Walking Mural* [1972], un mural vivo y andante e *Instant Mural* [1972], en la que Patssi Valdez acababa adherida al muro. ASCO es considerado como el primer grupo activista de arte chicano que atacó las estructuras dominantes desde lo fronterizo. Dentro de este mestizaje surgieron colectivos interdisciplinarios como Royal Chicano Air Force [Sacramento], que desarrollaron murales en todo el país aunque centraron su actividad en el área de California.

48 LIPPARD, Lucy [1973]. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York y London: Praeger Publishers, 1973; segunda edición con una nueva introducción, Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996. Traducido al castellano como: LIPPARD, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.

49 BENJAMIN, Walter. «El autor como productor». En: *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1990, pp. 117-120



Fig.27 ASCO | *Walking Mural*|1972

Fig.28 ASCO | *Instant Mural*| 1972

Fig.29 ASCO | *First Supper After a Major Riot*| 1974

Entre los grupos étnicos que reclamaban mayor acceso a la educación, ayudas agrícolas y participación políticas encontramos a Mexican American Liberation Front [S. Francisco], Teatro Campesino [Valle de S. Joaquín], Toltecas en Aztlan [San Diego]. Estos grupos representaban a una serie de colectivos que utilizaban el arte como espacio político, reclamando la recuperación del mítico *Aztlán*, el territorio del que habían sido desplazados.

Como veníamos apuntando, en Estados Unidos se originó un fuerte vínculo entre arte y activismo político como reivindicación de los sectores marginales y periféricos de la población o como oposición a las políticas gubernamentales, convirtiendo el colectivismo en una de las formas más poderosas para hacer frente a las tendencias conservadoras tanto en el seno del aparato artístico como en el de la propia sociedad estadounidense. Este fuerte vínculo dio lugar a producciones de arte activista como las manifestaciones llevadas a cabo por Guerrilla Art Action Group, cuyo acrónimo GAAG ya les posicionaba en la frontera de la guerrilla semiótica, puesto que lo utilizaban tanto en su sentido más lúdico «broma» como en su sentido más crítico «mordaza».



Fig. 30 GAAG | *Blood Bath*| Nueva York|1969

GAAG fue fundado en 1969 por Jean Toche, Jon Hendricks y Poppy Johnson. Puntualmente participaban Virginia Toche y Joanne Stamerra para formar parte de algunas de sus acciones más reivindicativas, como las llevadas a cabo a finales de los sesenta y principios de los setenta, en las que se posicionaban vehementemente frente a la Guerra del Vietnam. *Blood Bath* [Baño de sangre, 1969] fue una de las acciones antibelicistas del Guerrilla Art Action Group. Consistió

en una pelea llevada a cabo por cuatro personas en el MoMA de Nueva York y que finalizaba sobre un charco de sangre. Con *Blood Bath* el GAAG cuestionó a la institución artística y en particular a la familia Rockefeller que ostentaba la dirección del museo. Evidenciaba los negocios turbios de la familia Rockefeller y exigía su dimisión al considerar que su política cultural era una forma de «disfrazar» el arte para fomentar la fabricación de armamento destinado a la Guerra del Vietnam.

También a finales de los sesenta, otros colectivos como el neoyorquino Art Workers' Coalition [AWC]⁵⁰ hicieron una llamada a la democratización de la cultura. Reclamaron mejorar la situación económica y social en el arte, incluyendo a todo tipo de «trabajadores culturales», sin exclusión racial, sexual o social. Estas formas de manifestación: oposición a la guerra, defensa por los derechos civiles, la no discriminación sexual, acceso igualitario a la cultura, condiciones dignas de trabajo, etc... les convirtió en colectivos activistas precursores de grupos como Gran Fury, Guerrilla Girls o Women's Action Coalition [WAC].



Fig. 31 Feminist Art Workers
This Ain't No Heavy Breathing
Nueva York|1978

Los primeros colectivos activistas dentro de las prácticas artísticas estadounidenses que sentaron precedentes a colectivos posteriores fueron promovidos por los movimientos de mujeres entre la década de los setenta y ochenta WIA, Feminist Art Workers,

Mother Art, Ad Hoc Women's Committee, Sisters of Survival [S.O.S.], The Waitresses, The Women's Building, WAM o WARAL, fueron grupos que además de denunciar la discriminación de la mujer en todas las esferas de la sociedad, intentaron cambiar o redirigir el poder otorgado a lo institucional.

⁵⁰ AWC fue un colectivo pionero en lanzar demandas a museos y centros de arte para visibilizar la exclusión y la precarización constitutivas de las estructuras culturales dominantes. Tras sus protestas frente a los museos de Nueva York, en 1973, el New York Cultural Center programó una exposición íntegramente constituida por trabajos de mujeres artistas. Fue titulada *Women Choses Women* y comisariada por Lucy Lippard. Para más información ver: LIPPARD, Lucy R. «Biting the Hand: Artist and Museums in New York Since 1969». En: AULT, Julie [ed.]. *Alternative Art: New York: 1965-1985*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002, pp.79-120.

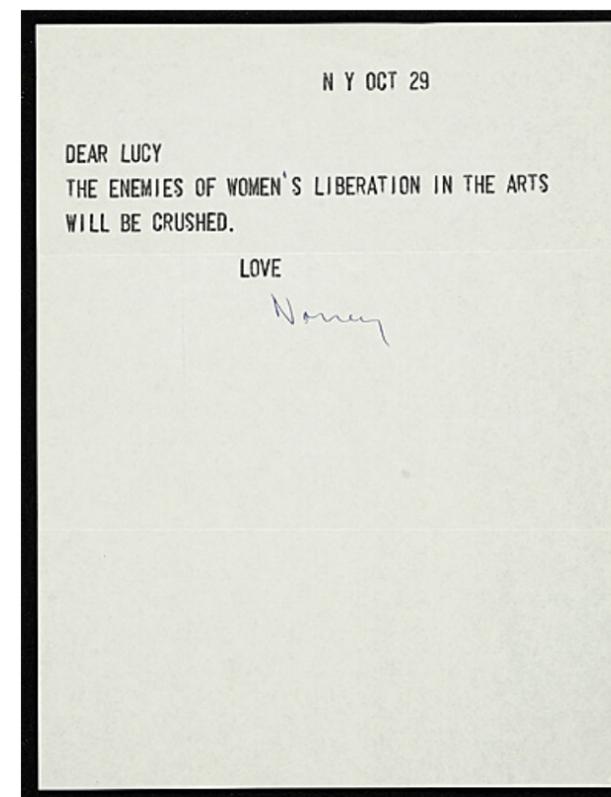


Fig.32 Carta de Nancy Spero a Lucy Lippard|Nueva York|1973

Para ello utilizaron tácticas que provenían de las luchas por los derechos civiles aplicadas al mundo del arte, de tal forma que irrumpían en encuentros artísticos, protestaban contra la censura en el arte, proponían huelga de artistas o denunciaban en el interior de los museos la poca representatividad de las mujeres artistas. WIA [1971] fue el primer colectivo feminista que denunció la discriminación de la mujer artista manifestándose en los museos de Nueva York.



Fig.33 *The Waitresses* | Los Ángeles | 1978



Fig.34 *Sisters of Survival [S.O.S.]* | *End of the Rainbow* | Nueva York | 1981

The Waitresses [1978-1985], eran artistas *performers* que solucionaban su día a día trabajando de camareras en Los Ángeles; se instituyeron como colectivo para intentar explorar las condiciones laborales de las mujeres, declarándose en huelga y exigiendo sueldo y empleo dignos, así como llamar la atención sobre las agresiones sexuales en los entornos laborales. Otros colectivos de artistas feministas, como Mother Art [1973] denunciaba la invisibilidad de la maternidad como una fuerza de trabajo; Feminist Art Workers [1976-1981] incorporaba técnicas co-

laborativas de educación feministas, dentro de la exploración de la *performance* o Sisters of Survival [1981-1985], de carácter más pacifista, denunciaba la fabricación de armas nucleares.

Las manifestaciones experimentales que predominaron entre las décadas de los setenta y ochenta se oponían a los sistemas de poder, reclamaban derechos y reconocimiento identitario. Si hasta ese momento las minorías habían sido negadas e ignoradas, en los setenta aparecieron movimientos de diversa procedencia que dibujaron una nueva cartografía de la diversidad, originados en la diferencia, lo marginal y el mestizaje. Surgieron movimientos en pro de los derechos civiles de las minorías, nuevos movimientos que reclamaban un hueco en la sociedad: liberación de las mujeres, derechos de los homosexuales, reconocimiento del movimiento chicano y la comunidad afroamericana, protestas por la guerra del Vietnam, por el desarrollo armamentístico o por el denominado «imperialismo americano» en áreas como América Latina. En esos años comienzan a desarrollarse en EEUU prácticas artísticas con un marcado carácter social. Algunos artistas, influenciados por los movimientos políticos y sociales ya no pueden permanecer impasibles y se implican desde lo asociativo y el activismo en la reconstrucción de la sociedad mediante propuestas comunitarias, publicaciones o acciones protesta.

Lo que en la actualidad llamamos arte público crítico, tuvo su origen en las *community art* de EEUU, que derivaron en todo tipo de prácticas colaborativas. No obstante, el término arte comunitario ha evolucionado desde los años sesenta hasta nuestros días, encontrándonos con la pérdida actual del sentido revolucionario de aquella década y el sentimiento utópico heredado de la modernidad. Lucy Lippard nos hace reflexionar sobre la idea del arte como herramienta de cambio social, pero centra su mirada en el campo del activismo o lo que denomina «opositional art». Asimismo, Lippard, en *Time Capsule*⁵¹ recuerda que el gran legado del arte de los sesenta tuvo lugar en las décadas siguientes, en el arte comunitario, también llamado dialógico o intervencionista, manifestaciones que según Lippard han contribuido silenciosamente al cambio social y que han desarrollado con un orden asombroso cualquier comunidad posible. Esta situación

51 LIPPARD, Lucy. «Time Capsule». En: BRADLEY, Will; ESCHE, Charles. [eds.]. *Art and Social Change*. London: Tate Publishing in Association with Afterall, 2007, pp.408

que nos describe Lippard, queda reflejada en la aparición de colectivos artísticos en la década de los setenta, caracterizados por la anonimidad de sus componentes, cuestión que por aquel entonces supuso una gran transgresión. Se posicionaban frente a los supuestos individualistas de la tradición artística occidental. Eran fieles opositores a la valoración de la actividad artística centrada en la creación de una obra única, así como a la obra creada como expresión y que magnificara el talento del autor. Hay visiones como la de la historiadora del arte Claire Bishop, que exponen que a finales de los sesenta muchas de estas obras ya planteaban una relación colaborativa entre artista y público o instituciones locales, estableciendo su interacción mediante el diálogo, condición necesaria para completar la obra. Bishop sostiene que estos grupos pasaron de ser considerados como movimientos radicales e ignorados por la crítica del arte en los setenta, a contribuir como herramienta institucional en las políticas sociales y a ser objeto de enseñanza en centros de arte en los noventa⁵². La evolución de su terminología es variada, Susan Lacy en 1995 lo denominó arte público de nuevo género, Nicolas Bourriaud en 1999 arte relacional, Grant Kester en 2004 arte dialógico, Paul Ardenne en 2006 arte contextual. Todas estas acepciones terminológicas se han ido construyendo en base a la necesidad de ampliar las producciones artísticas al terreno de lo político y de lo social. Esta forma de creación de redes, en el sentido de retomar el contacto con las relaciones humanas y su contexto social, está estrechamente vinculada a la creación colectiva, al ejercicio comunitario para la construcción de la realidad. Podríamos decir, en el sentido de Foucault, que llegado este momento, se ha sustituido la obra de arte por prácticas, tácticas o dispositivos que acompañan a un acontecimiento o suceso:

«[...] por suceso es necesario entender no una decisión, un tratado, un reino, o una batalla, sino una relación de fuerzas que se invierte, un poder confiscado, un vocabulario retomado y que se vuelve contra sus utilizadores, una dominación que se debilita, se distiende, se envenena a sí misma, algo distinto que aparece en escena, enmascarado»⁵³.

52 BISHOP, Claire. *Participation. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery; Cambridge [MA]: The MIT Press, 2006

53 FOUCAULT, Michel [1978]. *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta, 1992, p.21

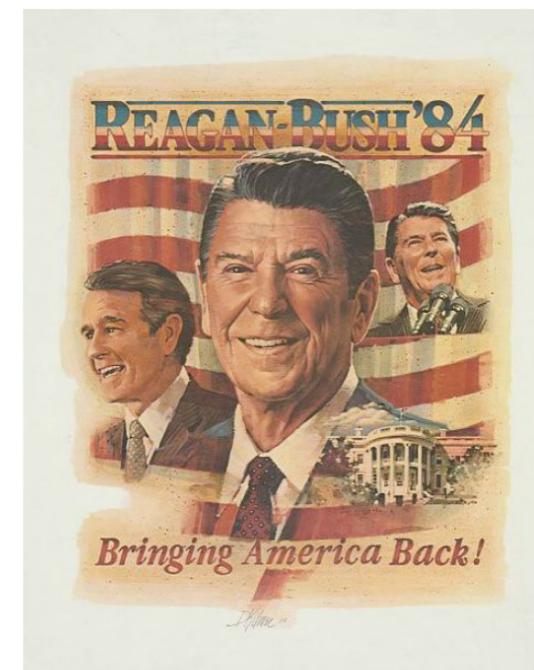


Fig.35 Cartel Campaña de reelección de Donald Reagan a la presidencia de EEUU|1984

La tendencia conservadora en la política estadounidense de la década de los ochenta –era Reagan-Bush–, hizo debilitar el estado del bienestar, generando discriminación y exclusión social, cobrando más fuerza la conexión entre arte y activismo político. Nina Felshin nos explica al respecto que «la erosión de la democracia, debido tanto al desmantelamiento de los programas sociales como a la promoción de iniciativas que favorecían a los ricos durante la administración Reagan-Bush, condujo a una polarización creciente entre ricos y pobres, entre los poderosos y los que carecían de poder, entre la izquierda y la derecha. Los activistas de izquierdas se movilaron entorno a temas mucho más diversos que antaño [la crisis nuclear, la intervención de los Estados Unidos en Latinoamérica, la amenaza del derecho al aborto, las personas sin hogar, la inmigración o el SIDA] y con ellos, un número creciente de artistas comenzaron a trabajar en torno a la esfera de lo político»⁵⁴, cuestión que desarrollaremos en el capítulo 2.

54 FELSHIN, Nina. «¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo». En: BLANCO; CARRILLO; CLARAMONTE y EXPÓSITO. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p.87

01.4 Hacia los procesos colaborativos. La participación. Arte y comunidad. Post'68 UK y Escandinavia.

«... la meta básica del arte público es desmitificar el concepto de creatividad. Nuestra intención es la de volver a ser ciudadanos. No estamos interesados en el mito que se ha creado en torno a los artistas y por los artistas. Lo que nos importa es la misión, el programa y la obra misma. Por medio de acciones concretas, ensituaciones concretas, el arte público ha adquirido un cierto carácter. Una de las creencias fundamentales que compartimos es que el arte público es no-monumental. Es bajo, común y cercano a las gentes. Es una anomalía en una democracia celebrar con monumentos. Una democracia real no debe procurar "héroes" ya que exige que cada ciudadano participe completamente en la vida cotidiana y que contribuya al bien público»

[Armajani, S., 1986]

En este proceso abierto, a través del cual intentamos mostrar el arte como elemento motor de transformación de las condiciones de la vida cotidiana, queremos apuntar que se ha intentado aproximar la mirada a aquellos movimientos cuyos objetivos pasaban por mitigar los desequilibrios sociales. Hemos observado esta práctica por vez primera en los constructivistas productivistas rusos, en la mirada puesta en el futuro de las provocaciones futuristas o el nihilismo dadaísta. El cuestionamiento de todos ellos sobre lo superfluo del objeto artístico, la desmaterialización del arte y su crítica como instrumento al servicio del mercado, supone en esta investigación un cambio de modelo que nos acerca a las prácticas posbélicas con un marcado carácter crítico. La necesidad de un arte socialmente comprometido tras la Segunda Guerra Mundial, abre las puertas a una nueva manera de entender la realidad que, inevitablemente, pasa por una transformación social, cuestión que retoma importancia en la década de los setenta. A partir de este momento hemos establecido un recorrido en el que el arte comienza a adquirir cierta relevancia de implicación sociopolítica, y veremos más adelante su evolución hacia finales de siglo XX y principios del XXI, queriendo mostrar el contraste de los primeros movimientos activistas de los sesenta y setenta que, impregnados de un pensamiento utópico, estaban preocupados por el cambio mundial y contrastarlo con el de los activistas de la actualidad, que con un objetivo menos ambicioso, en cuanto al deseo de transformar la sociedad en toda su dimensión, han optado por la realización de modestas contribuciones.

Herederos actuales de las prácticas activistas y accionistas mencionadas hasta ahora en el presente trabajo, serían los colectivos transdisciplinares que presiden el panorama contemporáneo, objeto de interés para nuestra investigación, y que con un marcado carácter participativo y reivindicativo, han hecho reflexionar sobre el concepto de acción desde la implicación activa. Estas manifestaciones que escapan de los límites del museo, han abandonado el carácter individualista del artista y la propia disciplina, aportando y sumando esfuerzos, sin que la valía de la obra se le adjudique a nadie en particular, sino al colectivo. Trabajan con procesos abiertos, generan situaciones concretas, análisis de carácter crítico e intervenciones puntuales en el espacio público. Este modo de actuar guarda relación con el concepto de «ecología cultural»⁵⁵, una forma de entender los procesos participativos que procede de la antropología cultural y que es introducido en el campo de la estética por el filósofo argentino Reinaldo Laddaga, quien utiliza este concepto para explicar una tipología de trabajos artísticos, formalmente independientes, pero que comparten el anhelo por incidir en el espacio de lo social y conectarse con comunidades concretas. Según Laddaga, en la práctica, no se producen tantas obras como «ecologías culturales», es decir, comunidades experimentales, procesos abiertos y cooperativos, formas de vida y mundos comunes. Con esta convicción Laddaga ya no nos plantea a un espectador, sino a un colaborador que deja de ser un desconocido silente y se implica procesualmente.

La necesidad que surge del habitar y experimentar nuestro tiempo bajo el prisma tardocapitalista o el llamado postfordismo⁵⁶, ha generado en estos grupos colaborativos plantearse dinámicas de trabajo desde el análisis de la realidad, la crítica, el posicionamiento, el trabajo diario y la participación con los agentes

55 Cuando Laddaga utiliza el término «ecología cultural» además de a lo estrictamente artístico, se refiere a una forma de organización, coordinación y coexistencia que se verifica en este tipo de proyectos a través de la prosecución de una cantidad limitada, aunque abierta, de acciones. Nos dice que puede compararse con la forma de coordinación o con la organización de una cultura de las artes. Ver: LADDAGA, Reinaldo. Estética de la Emergencia: La formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

56 Se entiende por postfordismo al sistema de producción que encontramos actualmente en la mayoría de los países industrializados y se diferencia del fordismo, [que proviene del sistema de producción en línea y reiterativo de las plantas de automoción de Henry Ford] porque incluye el trabajo inmaterial [lo que le ha dado también el nombre de capitalismo cognitivo]. Es decir, el cambio en los modos de producción, la importancia del sector servicios y financiero así como el uso de las nuevas tecnologías como nuevas formas de generar plusvalías.

sociales implicados. Se nos muestra multitud de posibilidades planteadas a partir de la especificidad de la propuesta en interacción con el lugar, el contexto y sus habitantes.

En nuestro interés por la investigación hacia las nuevas derivas del arte, desearíamos acercarnos a las inmediaciones de la realidad abierta y mutable que caracteriza nuestra época. Ver de qué manera el campo del accionismo ha evolucionado hacia otros ámbitos no explícitamente artísticos, han adoptado las ya tradicionales estrategias de los *happenings* y las *performances*, pero derivando sus actuaciones en las prácticas cotidianas. Es lo que Jacques Rancière ha denominado nuevo «régimen de las artes»⁵⁷, un momento de clausura con la estética del arte, que se ubica desde el siglo XVIII hasta la década del sesenta al setenta del siglo XX. Podríamos decir que esta clausura estética de la que nos habla Rancière ha producido un alejamiento de las actitudes revolucionarias que caracterizaban esas décadas, abriendo paso a nuevas formas de producción y visibilización de las artes mediante acciones concretas. Dentro de este nuevo régimen se actúa, entre otras formas, con tácticas participativas y desde el activismo. En muchas ocasiones se recupera la figura del *homo ludens*, enfrentándola al concepto *taedium vitae*. Es decir, se defiende la actitud productora, activa, arriesgada y placentera, frente a la actitud pasiva y desencantada por la vida⁵⁸. Aparecen colectivos que persiguen la consecución de beneficios sociales, la destrucción de los efectos elitistas característicos del arte tradicional y la práctica del juego como fenómeno cultural y social. Son grupos que desean alejarse de toda práctica que implique desconexión con la ciudadanía y con la realidad. Se inclinan hacia un modo de «borrarse», en el sentido deleuziano de eliminar los contornos fijos y permitir conexiones, tránsitos y devenires.

57 RANCIÈRE, Jacques, *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Santiago de Chile: LOM, 2009.

58 Para entender el concepto de *homo ludens* y su relación con el campo de lo estético, hemos tomado como referencia el texto de Johan Huizinga *Homo ludens*. Para Huizinga a diferencia del *homo ludens*, las figuras del *homo sapiens* y el *homo faber* donde predomina la reflexión y el trabajo respectivamente, supone una clasificación incompleta para hablar de la cultura, pues la génesis de ésta y su desarrollo tienen un componente lúdico vinculado a lo social. HUIZINGA, Johan [1938]. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 2000.

Sobre este nuevo marco de acción, algunos pensadores afirman que nos encontramos en una fase de cambio cultural en las artes, comparable en su extensión y profundidad, a la transición que tuvo lugar entre finales del siglo XVIII y mediados del XIX. El agotamiento del estricto paradigma moderno y del individualismo postmoderno, ha abierto la puerta al intercambio y la diversificación. Entre los entornos creativos surge la necesidad y la intención de participar en proyectos experimentales, generando nuevas formas de organización y socialización en el espacio urbano, lugar que se presenta como el más apropiado para poder articular propuestas de carácter participativo, desarrollar las relaciones sociales y fomentar la comunicación.

Claire Bishop, en la introducción de su texto *Participation*, distingue entre dos tipos de motivaciones por parte de los artistas que trabajan bajo las premisas de la participación e implicación. Por un lado nos habla de la creación de un sujeto social activo, un espectador o espectadora convertidos en sujeto colectivo que queda fortalecido debido a la experiencia participativa. Por otro lado, nos habla de la motivación que supone para los artistas el reconocimiento de una crisis de responsabilidad comunitaria y colectiva⁵⁹. La implicación por parte del público, tan necesaria para el desarrollo de este tipo de propuestas, pasa por diferentes estadios que pueden ser simultaneados: participación del artista en lo público, participación de la obra en la conformación de lo público y participación del público en la configuración de la obra. Ya Barthes en *La Muerte del Autor*⁶⁰, nos advertía de la importancia del destinatario:

«...un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura, la unidad del texto no está en su origen sino en su destino»⁶¹.

59 BISHOP, Claire. *Op. cit.*, pp. 10-17

60 BARTHES, Roland, [1968], «La muerte del autor». En *El susurro del lenguaje: Más allá de palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1999, pp. 65- 71

61 BARTHES, *Ibidem.*, p.71

Desde la «psicología social del vínculo»⁶² y desde las nuevas teorías cognitivas o «ennación» se habla de la imposibilidad en nuestras sociedades de resolver problemas de un modo individual e introspectivo o con simples tomas de conciencia. Según Tomás Villasante, desde estos ámbitos se opera abriendo grupos operativos de implicación convivencial, formas que habitualmente han asumido otras prácticas, y las adoptan para construir colectivamente. Estos desbordes operativos hacen aparecer lo que Villasante denomina la «creatividad social», es decir, una construcción colectiva que pretende salir de la complacencia de los pequeños grupos, autoreferenciales y ególatras. La creatividad social no antepone el interés particular con el general, sino que construye ambos, articulándolos en nuevas formas de expresión.

El conocimiento colectivo que nos anticipa Pierre Lévy cobra importancia en los años noventa. Lévy nos habla de lo hipertextual y del desarrollo de la «inteligencia colectiva»⁶³. Entiende a ésta más que como posesión de conocimientos –cuya visión nos dice es estática–, como proceso social por el cual se adquiere el conocimiento –del cual afirma que es dinámico y participativo–. De este modo, se establece un vínculo permanente de comprobaciones y reafirmaciones del grupo, anticipándose al funcionamiento e intercambio de conocimiento a través de las actuales redes sociales.

En este momento de desbordes y de cuestionamiento de las estructuras monolíticas y rígidas, cobra sentido movernos desde lo inmaterial a la necesidad de comunicación, colaboración y contaminación, cuestiones que centrarán nuestras aportaciones a la investigación y que conforman una parte de lo que puede ser la evolución del arte público en la actualidad.

62 Al respecto ver: VILLASANTE, Tomás. *Desbordes creativos: Estilos y estrategias para la transformación social*. Madrid: Catarata, 2006.

63 Pierre Lévy, quien desarrolló el término, «inteligencia colectiva» nos dice al respecto: «Más allá de una indispensable instrumentación técnica, el proyecto del espacio del conocimiento incita a inventar del nuevo el vínculo social alrededor del aprendizaje recíproco, de la sinergia de las competencias, de la imaginación y de la inteligencia colectiva. Se habrá comprendido, que la inteligencia colectiva no es un objeto puramente cognitivo. La inteligencia debe ser comprendida aquí en su sentido etimológico, es decir trabajar en conjunto [inter legere], como punto de unión no sólo de ideas sino también de personas, “construyendo la sociedad”». LÉVY, Pierre, *Inteligencia colectiva: Por una antropología del ciberespacio*. Washington, D.C.: Organización Panamericana de la Salud, 2004, p.17.

Inmersos en la era de la globalización, donde nuestros espacios son incapaces de reproducir significados propios, nos encontramos con que habitamos lugares impersonales y anónimos que son reproducibles en cualquier parte del planeta. Es lo más parecido a lo que Marc Augé denomina los «no lugares»⁶⁴, un palimpsesto que, eliminando los rastros de culturas anteriores, generan lugares de tránsito sin identidad ni espacio para el intercambio. Es cierto que en las últimas décadas hemos vivido numerosas actuaciones de usurpación del espacio público y hemos corrido el riesgo de adormecer o aniquilar cualquier cualidad semántica del territorio. No obstante, desde nuestra investigación hemos creído que en lo transdisciplinar podríamos encontrar nuevos modos de incrementar el valor y la identidad del lugar, revitalizando el derecho de propiedad de la comunidad al espacio público, utilizando metodologías que alienten la capacidad creativa del colectivo e implicando a los ciudadanos y ciudadanas en la producción artística.

Las ciudades decimonónicas que se reproducían hasta la Segunda Guerra Mundial ya anticipaban esta eclosión megalomaniaca de finales del siglo XX, debido a la grandiosidad con la que se configuraban los espacios públicos. La herencia haussmanniana del París del XIX, que tenía como objetivo ejercer control social, eliminar la presencia física del ser humano y controlar a las masas, se consiguió dividiendo las barriadas de ricos y pobres o facilitando el tráfico rodado y la velocidad. Éste, ha sido el modelo que ha dominado parte de las configuraciones urbanas del siglo XX y que en muchos casos han continuado perpetuándose en el siglo XXI⁶⁵.

64 Marc Augé contrapone los no lugares a la idea de lugar; los no lugares representan la pérdida del sentido de la ciudad, la disolución de la identidad, de memoria histórica y espacio para el intercambio colectivo, la impregnación del anonimato de las megalomaniacas ciudades del s. XX y XXI. Y todo ello, según Augé, es debido a la aceleración de la historia –relacionada con la velocidad de la información– el encogimiento del planeta –relacionado con la circulación acelerada de individuos, imágenes e ideas– y la individualización de los destinos –relacionada con los fenómenos de desterritorialización. Ver: AUGÉ, Marc: «No lugares, imaginario y ficción». *Experimento*, N° 26, Mayo 1999, p. 54; AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del Anonimato: Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1993.

65 George-Eugène Haussmann [1809-1891], conocido como Barón Haussmann, fue el artífice de la gran transformación urbanística del París del s. XIX. Su obra fue controvertida y ha tenido una doble lectura. Por un lado sus defensores consideran su labor de limpieza y renovación, convirtiendo la ciudad en el Gran París. Sus opositores remarcan el carácter poco social de sus planteamientos urbanísticos, cuya escala produjo una segregación de la ciudad, desplazando a la población trabajadora a la periferia y la reocupación burguesa del Nuevo París.

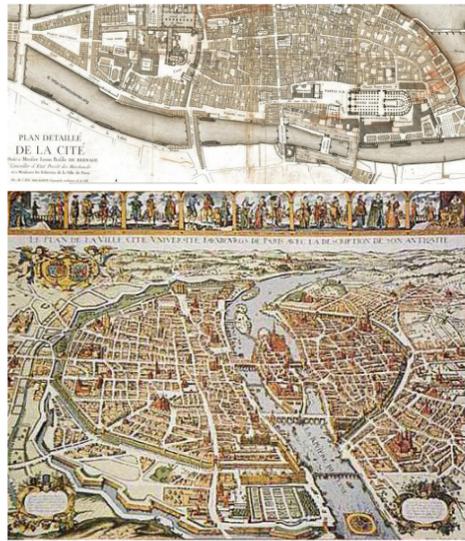


Fig.36 París antes y después del Barón Haussmann| 1754 y 1852

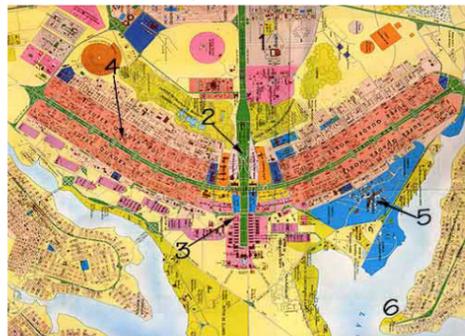


Fig.37 Lucio Costa| Plano de Brasília|1957

De hecho un ejemplo de nuevo urbanismo del siglo XX, de olvido de lo humano, donde la arquitectura produce sometimiento, lo encontramos en Brasilia. El incremento de las medidas de seguridad y vigilancia de estas megaciudades –idea que recorría la película *Blade Runner*⁶⁶– traen consigo modelos que favorecen la privatización del espacio público.

Mike Davis, en *La ciudad de cuarzo*⁶⁷, nos advierte del peligro que corremos al segmentar el espacio urbano a través del miedo, puesto que acabamos convirtiendo a éste en organizador de nuestras ciudades, generando la necesidad de multiplicar los dispositivos de control, vigilancia y enfatizando el carácter privado de la ciudad; cuestión ya preconizada en *Vigilar y Castigar*⁶⁸ de Foucault, donde se nos ofrece una genealogía del poder a través del control y la vigilancia permanente en la figura arquitectónica del panóptico de Bentham: los sistemas disciplinarios y carcelarios de finales del s. XVIII y XIX.

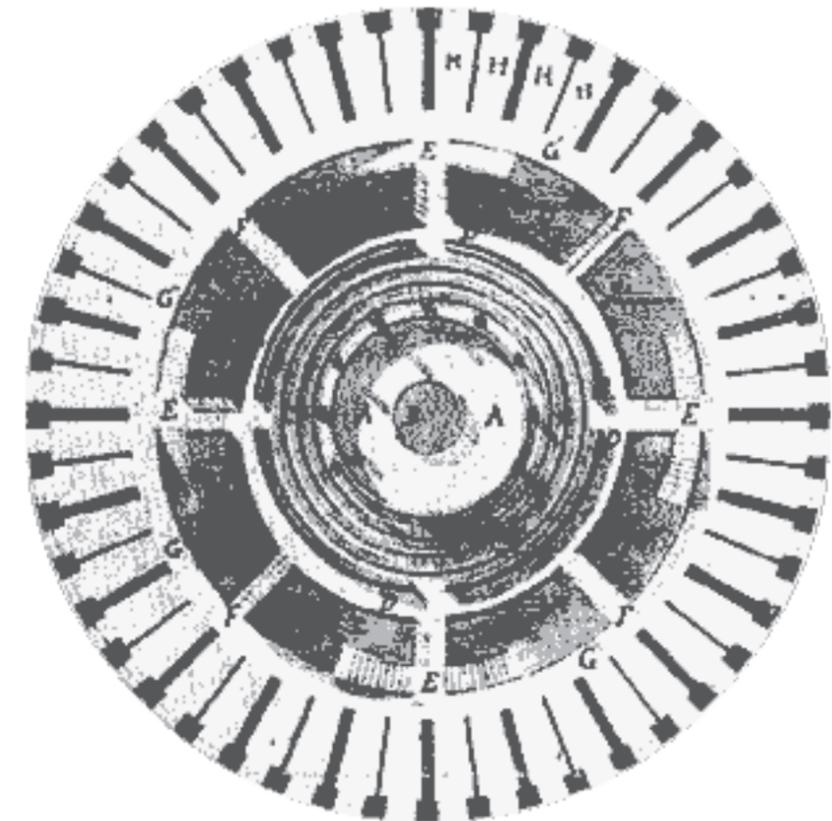


Fig. 38 Jeremy Bentham| Dibujo Plan Panóptico|1791

66 Película considerada de culto, ambientada en un escenario futurista [2019] dominado por la implicación de la tecnología en la sociedad, en la que convive la decadencia del pasado y donde el cuestionamiento de la realidad, genera incertidumbre y desconfianza hacia el otro; se nos muestra una ciudad dominada por un permanente control y vigilancia de un cuerpo policial omnipresente [los *Blade Runner*]. SCOTT, Ridley [Dir.]. *Blade Runner*. Estados Unidos, 1982. Inspirada en la novela de DICK, Philip K. *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*. Barcelona: Plaza, 1968.

67 DAVIS, Mike [1990]. *Ciudad de Cuarzo: Arqueología del futuro en Los Angeles*. Madrid: Lengua de Trapo, 2003.

68 FOUCAULT, Michel [1975]. *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI de España, 1996.

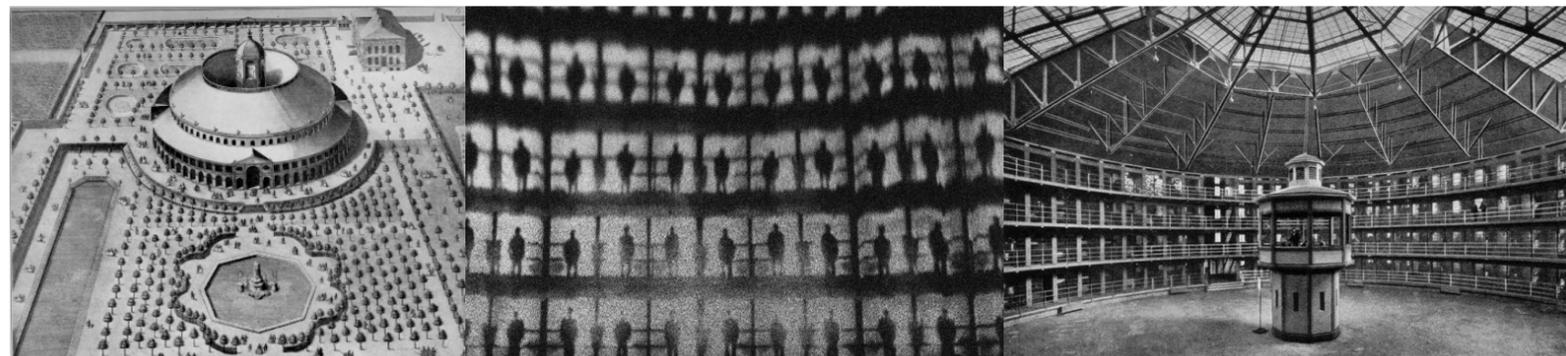


Fig.39 William Jones|*Ranelagh Pleasure Dome*|1742 + Prisión de New Illinois

Este control es extensible a nuestras ciudades contemporáneas, sociedades de control que fueron descritas en 1990 por Deleuze en *Post-Scriptum sobre las sociedades de control*⁶⁹, donde apuntaba que el uso de las máquinas tecnológicas en las sociedades contemporáneas podían tener una gran capacidad de producir nuevas formas de dominación, alejadas del modelo de producción fabril clásico. En este sentido, Josep Ramoneda, en la conferencia que nos brindó en la Facultad de Bellas Artes de Valencia: A favor del espacio público, dentro del *II Congreso Internacional Arte y Entorno. Ciudades globales, espacios locales*⁷⁰, proponía como alternativas conseguir formas de negociación posible para la reconstrucción del espacio público en un lugar democrático. Ramoneda, apoyándose en Davis, expuso que el miedo es el gran enemigo y conspirador del espacio urbano, un elemento que al mismo tiempo puede quedar contrarrestado a través de lo que denomina «ojo de la calle», que no es otra cosa que el ojo de los vecinos. Para Ramoneda, éstos se pueden convertir en los garantes de vigilar los territorios compartidos y evitar que se imponga una lógica del miedo, con el objetivo de crear lugares que permitan convivir con los conflictos. En la misma conferencia, Ramoneda apuntó sobre la necesidad de repensar el concepto de ciudadanía como papel fundamental para construir ciudad, quitando poder al Estado-Nación. De este modo, Ramoneda, apoyándose en la visión del filósofo francés Claude Léfórt⁷¹, defendió la impor-

69 DELEUZE, Gilles. «Post-Scriptum sobre las sociedades de control» En: *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 1999, pp. 277 y siguientes.

70 El II Congreso Internacional Arte y Entorno. *Ciudades globales, espacios locales*, tuvo lugar en la Universidad Politécnica de Valencia entre los días 1 y 3 de diciembre de 2009 y desarrollado por El Centro de Investigación Arte y Entorno [CIAE] de la Universidad Politécnica de Valencia.

71 LEFORT, Claude. *La incertidumbre democrática: Ensayos sobre lo político*. Barcelona: Anthropos, 2004

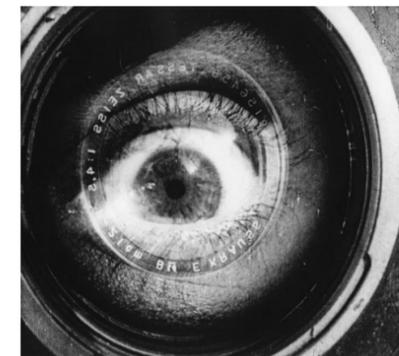


Fig. 40 Dziga Vertov|
*Man With A Movie
Camera*|1929

tancia del espacio público como un lugar físico, compartido y heterogéneo. Según Ramoneda, en el espacio que defiende Léfórt, el contacto entre los ciudadanos es vital para desarrollar una identidad compartida, ya que en el hecho de reconocerse en los demás, se produce un reconocimiento de sí.

Todo este interés por lo urbano, así como su concepción de espacio público como intercambio relacional y participativo, son cuestiones bastante recientes. Hasta la segunda mitad del siglo XX no comienza a hablarse de las formas de relación entre los elementos que conforman la ciudad teniendo en cuenta el componente humano. Foucault al respecto, introduce la idea de «emplazamiento» como la manifestación de los vínculos existentes con el espacio en las sociedades contemporáneas, definiéndolas como relaciones de cruce, proximidad y vecindad. Son los «otros espacios», lugares alternativos y autónomos a los que Foucault denomina «heterotopías»⁷², porque ni están adentro ni están afuera y que pueden constituir inquietantes lugares de interdependencia donde cualquier cultura, con elementos inicialmente contrapuestos puede ser representada simultáneamente, facilitando la mezcla y la multiplicidad⁷³.

72 Foucault establece dos categorías de *heterotopía*: «heterotopías de crisis» y «heterotopías de desviación». Las «heterotopías de crisis» son espacios privilegiados o sagrados, lugares de tránsito de un estado a otro que se llevan a cabo a través de la ritualización. Foucault muestra la obsolescencia de éstas y advierte que son sustituidas por las «heterotopías de desviación», es decir, lugares aislados de la sociedad y que han sido diseñados para marginar a aquellos y aquellas cuyos comportamientos se desvían de lo normativo, es decir las instituciones disciplinarias como prisiones, hospitales psiquiátricos, asilos de ancianos, reformatorios.

73 FOUCAULT, Michel [1967]. «Des espaces autres», conferencia pronunciada en el Centre d'Études Architecturales, el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Con-*



Fig. 41 Ridley SCOTT|*Blade Runner*|1982

El interés por yuxtaponer experiencias disímiles y modos de vida urbanos, como contra-emplazamientos a los espacios hegemónicos, constituye una gran aportación para la humanización del espacio público. Estos procesos de reconocimiento, en los que participa el arte junto a otras disciplinas, son necesarios para que se produzca la implicación del individuo en el colectivo y de éste en la comunidad, transfiriendo conocimiento, estableciendo un compromiso mayor con la sociedad a la que pertenece y sentando las bases lógicas en la configuración de los colectivos transdisciplinares.

Las reflexiones contemporáneas sobre la ciudad, la ubican no tan sólo como un espacio económico y productivo sino también como «el principal actor en la nueva economía global»⁷⁴. Desde finales de los años ochenta, pero sobre todo a partir del desorbitado urbanismo de los noventa, en los estudios urbanos se habla de diferentes nociones de ciudad para reflejar la polarización económica y social producida en las ciudades contemporáneas, tales como: «ciudad descuartizada» [Marcuse, 1989], «ciudad dual» [Mollenkopf y Castells, 1991], «ciudad caníbal» [Davis, 1990], «ciudades divididas» [Fainstein, Gordon y Harloe, 1992], «ciudad genérica» [Koolhaas, 1995] «ciudad fragmentada» [Hussermann y Kapphan, 2005].

El ambiente artístico y cultural de la década de los 70 nos ha dejado una línea artística marcada por la evolución de las prácticas conceptuales, performativas y del arte de acción hacia el activismo sociopolítico. Inmersos en las dos últimas décadas del siglo XX, el arte y sus modelos operativos se van constituyendo en engranajes mucho más complejos, vinculados a lo real y al funcionamiento de su estructura económica, administrativa y democrática. Durante estas décadas se ha producido un permanente cuestionamiento del espacio público y se ha potenciado la necesidad de participar de la construcción democrática de nuestras ciudades y pueblos e implicar a sus habitantes en todo un proceso de significación e identificación con el lugar. Para paliar las desigualdades y desarrollando una

tinuité, n° 5, octubre 1984, pp. 46-49. Traducción al castellano por Luis Gayo Pérez Bueno como «Los espacios otros», publicada en la revista *Astrágalo: Revista cuatrimestral iberoamericana*, n° 7, septiembre de 1997, pp. 83-91

74 SASSEN, Saskia. *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press, 1991, p.14

sólida ideología frente a los modelos urbanos impuestos propios del tardocapitalismo, han emergido grupos o colectivos, que imbricados en multitud de capas de la realidad, han tratado de evidenciar la necesidad de crear comunidad desde lo transdisciplinar y con procesos colaborativos tanto en un plano macropolítico, es decir en los hechos y las formas de vida, como en el micropolítico, es decir, nuevas formas de subjetivación inmersas en la agitación de fuerzas de la realidad y la aprehensión del deseo común. El arte comunitario y su capacidad de integración en los tejidos sociales, ha facilitado la creencia de que la creatividad posee una fuerza real de transformación social. Al diluirse la autoría de la obra, se ha producido la descentralización de la cultura lo que ha permitido mayor accesibilidad y credibilidad. Esta ruptura con la jerarquía tradicional, ha propiciado el potencial creativo de la sociedad. Para comprender parte de este iniciático viaje, nos hemos aproximado a algunos modelos aparecidos en Europa, en particular a poner en valor el modelo escandinavo por lo desconocido hasta hace pocas décadas y al Reino Unido Post'68 donde se dieron las circunstancias idóneas para que estos procesos se produjeran. Este trayecto nos ayudará a verificar la extensión de ciertos ejemplos que con el tiempo se han constituido como paradigmáticos, ya que han permitido dimensionar otros flujos aparecidos en el espacio europeo; propuestas que propiciarán nuestra entrada en los procesos colaborativos del nuevo milenio y su desbordamiento transdisciplinar, cuestión que desarrollaremos en profundidad en los siguientes capítulos. No obstante, en esta fase, nos centramos en modelos similares aparecidos entre la década de los setenta del siglo XX y los inicios del siglo XXI.

Para hablar del modelo escandinavo debemos agradecer la labor del crítico de arte danés Lars Bang Larsen, que ha dedicado parte de sus investigaciones a rescatar las prácticas artísticas comprometidas y vinculadas a lo social surgidas en Escandinavia desde finales de los sesenta. En su ensayo *Social Aesthetics*⁷⁵ [1999], Larsen analiza una sociedad utópica que se autoorganiza y tiene como objetivo la libertad personal y el trabajo colaborativo.

75 BANG LARSEN, Lars. «Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history». En: *Afterall*, nº1, Central Saint Martins School of Art and Design, 1999, pp. 77-87. Posteriormente aparecido en: BANG LARSEN, Lars. «Social Aesthetics». En: BISHOP, Claire [dir.]. *Participation*. London; Cambridge [MA]: Whitechapel Gallery; The MIT Press, 2006, pp. 172-183.



Fig. 42 Palle Nielsen | *Playground action* | Nørrebro | 1968

A través de la «estética social» Larsen ha intentado contextualizar los procesos históricos por los que han atravesado los países escandinavos para justificar la evolución de determinadas prácticas que surgieron a finales de la década del sesenta. Entre estas prácticas predominaba un vínculo indisoluble entre lo estético y lo social, caracterizándose por su carácter utilitario y de participación directa. Así nos encontramos con propuestas de activismo urbano como las llevadas a cabo por el artista y activista Palle Nielsen como: *Playground action* en Nørrebro, Copenhage, 1968, donde junto a un grupo de activistas de diferentes organizaciones danesas, hartos del descuido institucional para con determinadas áreas de la ciudad, limpiaron un patio trasero de una zona edificada del área de Nørrebro y construyeron un área de juegos infantil con el objetivo de remarcar la desatención de la zona y la ausencia de lugares de juego infantiles por parte de la administración. Para ello, el mismo día de la acción y previamente a la jornada de limpieza, se lanzaron a la calle de la barriada mostrando mensajes y haciendo preguntas que hacían cuestionar los usos de los espacios públicos. Estas reflexiones, vinculadas al bienestar de los niños, invitaron a participar en un debate público a los vecinos del área, que se implicaron activamente en la construcción colectiva del nuevo parque infantil.

Las investigaciones de Nielsen sobre la importancia de las relaciones humanas a edad temprana en la configuración de la vida adulta le llevó a plantear *Modellen- En model för ett kvalitativt samhälle* [El Modelo. Modelo para una sociedad cualitativa], 1968. Se trataba de un parque infantil insertado en el museo y autogestionado por el artista [tras largas negociaciones lo acogió el *Moder-na Muset* de Estocolmo]. *Modellen* se configuró espacialmente como un entorno protegido dentro de las paredes del propio museo. La propuesta de intervención constaba de estructuras para colgarse, columpios, cuerdas para escalar, juegos de agua y una piscina de gomaespuma. Asimismo disponían de materiales para construir, pinturas y telas. El Teatro Real de Estocolmo donó trajes de época para sus interpretaciones. Nielsen aportó una serie de máscaras de personajes históricos como Charles De Gaulle, Fidel Castro, Mao Zedong o Lyndon Jhonson. Disponían de un tocadiscos y una gran variedad musical que sonaba a elección de los participantes del juego. Toda la acción participativa era retransmitida en directo en el restaurante del museo donde se encontraban los padres y las madres.

Modellen tuvo una gran aceptación entre el público, convirtiendo al museo en un espacio de participación lúdico festiva, hizo cuestionar la función cerrada y elitista de la producción cultural en las instituciones artísticas tradicionales, llamó la atención sobre las posibles vías de relacionarse socialmente desde la infancia y cuestionó las diversas formas de producción de espacios sociales desde el arte. De hecho, Nielsen creía en un «ser humano cualitativo», un individuo social con una gran necesidad de relacionarse y trabajar colectivamente en oposición a las estructuras autoritarias.

Las investigaciones participativas de Nielsen derivaron en la construcción de este tipo de imaginarios sociales, centrados en la infancia y la juventud con el objetivo de «[...] crear otro tipo de relaciones entre padres e hijos. El adoctrinamiento del sistema capitalista es hoy mucho más eficaz que cuando éramos niños. Y lo importante ahora es luchar contra esa situación y crear otras identificaciones sociales»⁷⁶.

76 Al respecto ver: «Atacar en puntos concretos». Entrevista realizada a Palle Nielsen por Louise Rydén en *Paletten*, nº4, Göteborg, Suecia, 1968 y reproducida en catalán y castellano en: BANG LARSEN, Lars; MARÍ, Bartomeu y NIELSEN, Pall. *Pall Nielsen. El Model. Un model per a una societat cualitativa*. Barcelona: MACBA, 2010, p.202



Fig. 43 Palle Nielsen | *Modellen* | Estocolmo | 1968

Modellen fue llevada a finales del mismo año a un barrio de viviendas de protección social de la ciudad de Västerås, próxima a Estocolmo. Se instaló en el interior de una carpa y fue utilizada por los niños y niñas durante meses. En este caso el cuestionamiento sobre si era o no una acción artística no entró en debate, pues quedó disuelta en el territorio de lo real, en la aplicación vanguardista de aproximar arte y vida cotidiana.

Para comprender lo acontecido en el período llamado Post'68 UK, hay que situarse en el Reino Unido de los años 70, en el declive económico y social que eleva las tasas de desempleo, en el desánimo generalizado de la sociedad inglesa debido a la reconversión industrial, el desgaste de los sindicatos y la política neoconservadora de Margaret Thatcher. Situación que llevó a muchos artistas desencantados de su entorno profesional a buscar un vínculo social con su trabajo. En 1971 se conforma el Artists Union de Reino Unido [Sindicato de Artistas]⁷⁷.

77 Lo conformaron los artistas Mary Kelly, Kay Fido, Margaret Harrison y Conrad Atkinson, para reclamar los derechos de los artistas británicos. Pero como nos dice Gregory Sholette, un año antes [1970], los artistas Gustav Metzger, Felipe Ehrenberg, Stuart Brisley, entre otros,



Fig.44 Londres devastada en la Segunda Guerra Mundial

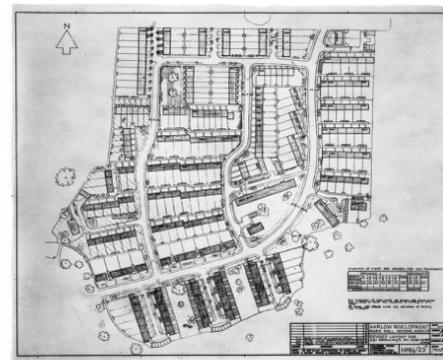


Fig.45 New Town|Plano de Harlow|1945

Los orígenes en Gran Bretaña del arte comunitario se asocian al desarrollo de las *New Towns*, nombre asignado a las nuevas ciudades desarrolladas en ese país tras la II Guerra Mundial para descongestionar de población las grandes ciudades. Estas edificaciones constituyeron nuevas configuraciones residenciales diseñadas para atender las necesidades de la clase trabajadora. En dicho proceso de reconfiguración urbana se incorporaron un gran número de obras de arte en el espacio público. Este desarrollo fue visto por algunos artistas como una oportunidad de llevar a cabo nuevas experiencias relacionadas con el urbanismo, como por ejemplo, su integración en la creación de estos nuevos espacios públicos en coordinación con arquitectos, urbanistas e ingenieros. La ciudad de Peterlee es conocida por este tipo de trabajos colaborativos y las aportaciones realizadas en ella por el pintor

Victor Pasmore. Otro artista escocés que trabajó como miembro del departamento de planificación urbana, junto con arquitectos, urbanistas y diseñadores, es David Harding, que colaboró en todas las fases del desarrollo urbanístico de la nueva ciudad de Glenrothes. La aportación personal de Harding, a diferencia de Pasmore, fue la de implicar a los residentes en la creación de las obras de arte. Su trabajo se centró en la realización de obras colaborativas con grupos de estudiantes y adultos que participaron en la ejecución de pinturas murales, murales cerámicos y esculturas en espacios públicos.

lideraron una marcha a la Tate Gallery de Londres con el nombre de *International Coalition for the Liquidation of Art*. Su pretensión era la abrir el debate entre público y trabajadores del museo, para debatir sobre la complicidad de éste con el racismo, la guerra y el sexismo. Al respecto ver: SHOLETTE, Gregory. *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Londres; Nueva York: Pluto Press, 2011, p.128

Un ejemplo relevante de estas ideas en el ámbito británico es el trabajo del [APG] Artist Placement Group [1966-1989]. Está considerado como referencia indispensable en el trabajo y la evolución del arte público y comunitario en Reino Unido. Con su lema: «The context is half the work» o «El contexto supone la mitad del trabajo», este grupo, creado y liderado por John Latham y Barbara Stevini, propiciaron nuevas formas de concebir el arte al margen del mundo de las galerías y los museos, emplazando a artistas para realizar sus obras en contextos cotidianos y en situaciones no artísticas dentro de diversas instituciones gubernamentales y privadas.



Fig.46 Artist Placement Group| *The Context Is Half The Work*|London| 1972

Para el desarrollo de sus acciones, los artistas se situaron como observadores y participantes directos de las actividades de organismos como el *London Health Department*, el *Department of Environment of Birmingham* o la *Scottish Office de Edimburgo*. En colaboración con dichas instituciones, los trabajadores y algunos artistas produjeron proyectos donde realizaron esculturas, vídeos participativos, *performances* o estudiaron el proceso de toma de decisiones que se generaba en la dinámica interna de los organismos. Experimentaron de qué manera el pensamiento del artista podría influir en la resolución de problemas a medio plazo y desarrollar una mayor capacidad para conectarse con otras disciplinas a largo plazo. Las ideas del Artist Placement Group, fructificaron y a raíz de esto, el *British Council Service*, en 1972 instó a las agencias gubernamentales a implicar a artistas en sus actividades de planificación.



Fig. 47 Artist Placement Group | *Beneath Dignity Bregenz* | Bregenz | 1977

Esta idea fue asumida posteriormente por el *Arts Council*, y se transformaría en una versión más edulcorada tomando la forma del *artist in residence*. La importancia en la labor pedagógica de instituciones inglesas como el *Arts Council* a partir del 1974 es reseñable, ya que pone en marcha un programa de soporte económico para el arte comunitario. Hubo otras muchas instituciones públicas y privadas que subvencionaron un gran número de proyectos centrados en la comunidad y que normalmente se relacionaban con sectores socialmente desfavorecidos o en situación de riesgo: mayores, jóvenes, niños, desempleados, minorías étnicas, personas con discapacidad, etc. También galerías de arte –la Whitechapel o la Serpentine en Londres, entre las más conocidas–, así como museos o centros de arte, han mantenido desde entonces una activa política educativa en este sentido.

En Reino Unido, entre los setenta y los ochenta, debido al proceso de desmantelamiento industrial, oficialmente llamada «reconversión industrial», se generó un gran potencial de crítica entre la población que derivó en la aparición de grupos activistas que se implicaron en los numerosos ejemplos de intervenciones en el espacio público como medio de reivindicación y resistencia frente al avance de la gentrificación⁷⁸. Estos grupos reclamaban valores tanto identitarios como

78 El término gentrificación tiene su origen en la palabra inglesa *gentrification*. Se le atribuye a la socióloga británica Ruth Glass [1964], quien lo utiliza por primera vez en un trabajo sobre los cambios urbanos experimentados en algunas barriadas de Londres a raíz de los desplazamientos forzados de sus vecinos originales por los *gentry*, nuevos residentes de mayor poder adquisitivo. El origen de la palabra *gentry* tiene cierta reminiscencia del pasado y proviene de la estructura social rural británica [clase social que se situaba por debajo de la nobleza]. Su uso en el ámbito urbano se remonta a la aparición de la clase media, una nueva clase social que emerge tras el paso de la ciudad industrial a la postindustrial. La gentrificación en las ciudades contemporáneas, tiene como objetivo provocar la transformación de determinadas áreas urbanas para revitalizarlas funcionalmente, pero eliminando el tejido social preexistente. Este proceso de desalojo provoca el éxodo de sus habitantes hacia las periferias, generalmente de clase trabajadora. Con esta estrategia se pretende crear una

social. Uno de estos casos de los ochenta lo constituyó el grupo Joint Docklands Action Group [JDAG], una iniciativa de cinco ayuntamientos de diferentes distritos locales de la zona Este de Londres, en los que grupos de sindicatos, activistas y otras asociaciones ciudadanas se unieron para frenar los planes de reconversión de la zona de los muelles reales, uno de los grandes planes expansionistas del gobierno conservador de Margaret Thatcher. En este contexto surge el Docklands Community Poster Project [DCPP],⁷⁹ una cooperativa comunitaria fundada por los artistas Peter Dunn y Loraine Leeson en 1981. Entre los años 1982-1985, Leeson y Dunn desarrollaron el proyecto *The Changing Picture of Docklands – Community Photo-Mural*,⁸⁰ en el que participaron numerosas personas en tareas de administración, diseño y producción de las vallas publicitarias que denunciaban y visibilizaban los planes de reconversión de la zona. La cooperativa fue contratada durante diez años por el JDAG con el objetivo de diseñar y articular una campaña local de resistencia en la zona del *East London*, en contra del cierre de los muelles.

nueva tipología de habitante que dé respuesta a las nuevas funciones del barrio. Glass describe así el proceso: «Uno a uno, muchos de los barrios obreros de Londres han sido invadidos por las clases medias. Miseros, modestos pasajes y cottages –dos habitaciones en la planta alta y dos en la baja– han sido adquiridos, una vez que sus contratos de arrendamiento han expirado, y se han convertido en residencias elegantes y caras. Las casas victorianas más amplias, degradadas en un período anterior o reciente –que fueron usadas como casas de huéspedes o bien en régimen de ocupación múltiple– han sido mejoradas de nuevo. Una vez que este proceso de «gentrification» comienza en un distrito continúa rápidamente hasta que todos o la mayoría de los originales inquilinos obreros son desalojados y el carácter social del distrito se transforma totalmente.» SMITH, Neil. *The New Urban Frontier: Gentrification and the revanchist city*. London: Routledge, 1996, p.33.

79 Para más información sobre las acciones del Docklands Community Poster Project entre los años 1982-1985, consultar: www.cspace.org.uk/cspace/archive/docklands/dock_arch.htm [Consulta 10 |05|2013]

80 La importancia de este proyecto es tal que se ha recuperado en los últimos años para formar parte importante de la historia del activismo en Reino Unido. En 2012 en los Tanks de la Tate Modern de Londres, se mostró el fotomural *Big Money is Moving In* como parte de la línea del tiempo de «Arte como Activismo». Entre septiembre de 2011 y enero de 2012 formó parte de la exposición *Postmodernism Style and Subversion 1970-1990*, del V&A Museum, Londres, y posteriormente, en Julio de 2012, fue llevada al Swiss National Museum, Zurich. Para más información sobre el proyecto consultar: DUNN, Peter; LEESON, Lorraine. «The Docklands Photo-Murals». En: BRADLEY, Will; ESCHE, Charles [eds.]. *Art and Social Change*. London: Tate Publishing in Association with Afterall, 2007, pp. 245-248.

Para la campaña se utilizaron diversos medios culturales como: foto-murales comunitarios, pósteres para manifestaciones, diseños con mensajes políticos, acciones reivindicativas, fiestas, manifestaciones y exposiciones itinerantes que recogerían todos estos materiales. Este trabajo fue realizado mediante un complejo diálogo intercomunitario en el que, a partir de continuas reuniones del DCPD con un comité de iniciativas, se negociaron las diversas campañas de protesta, sus significados, diseños, acciones y estrategia política. El *Docklands Community Poster Project* no fue la única iniciativa de resistencia de la zona este londinense de los setenta y los ochenta, sino que hubo antecedentes con propuestas como *The East London Health Project* [1978-1981], en el que instituciones médicas y administrativas en colaboración con los artistas Peter Dunn y Loraine Leeson, desarrollaron una campaña de sensibilización de salud pública desembocando en 1980 en una exposición comisariada por Lucy Lippard titulada *Issue. Social Strategies by Women Artists*, en el Institute of Contemporary Arts de Londres, propiciando el reconocimiento de la voz artística como impulsora de proyectos en colaboración con las comunidades con diversidad cultural, minorías y grupos proclives a la exclusión social de la zona este de Londres. En los 90 el relevo lo tomó el colectivo *The Art of Change* [1992-2002], que continuó produciendo proyectos para vallas publicitarias como una forma de desarrollar y mostrar la diversidad de Londres utilizando otras narrativas locales.



Fig.48 Peter Dunn+Lorraine Leason|*The East London Health Project*|Londres|[1978-1981]



Fig.49 Peter Dunn+Lorraine Leason|*Docklands Community Poster Project [DCPP]*|*The Photo-murals*. Londres| [1981-1991]

En 1973 en Dublín –Irlanda-, se fundó el grupo CityArts una organización que investiga y trabaja con comunidades locales y artistas de la ciudad, para crear diversos programas de arte público en contextos comunitarios. CityArts colaboró con el Fatima Groups United, el principal grupo de desarrollo comunitario localizado en el área de Fatima y que ha representado políticamente a los residentes de Fatima Mansions, un complejo de edificios de viviendas sociales localizado en la zona metropolitana del suroeste de Dublín. Fatima Groups United se incluyó como miembro en el Fatima Regeneration Board, un grupo de representación política que ha negociado su propio plan de regeneración urbana con el ayuntamiento. En este contexto, el grupo CityArts desarrolló el proyecto *Tower Songs*, un trabajo de investigación, acción y arte colaborativo de escala urbana que reflexionaba sobre los procesos de regeneración urbana. El proyecto se centró en las dinámicas de una ciudad en cambio, observando detenidamente los derribos y realojos de los complejos residenciales de viviendas sociales y otras áreas de bloques de torres en Dublín construidas para albergar al importante cuerpo de trabajadores que se trasladaron a la zona a mediados del s. XX. Para potenciar las dinámicas locales, la investigación focalizó su interés en la práctica musical colectiva. Se documentó el trabajo de la zona desde el 2004 hasta el 2006. Se elaboró un «contrato cultural» que ha dado lugar a una serie de eventos colectivos y conmemorativos de la memoria de este área: talleres de música y escritura creativa, *performances* colectivas, así como documentales y archivos del proceso de trabajo. El proyecto se desarrolló en diversas áreas de la ciudad [Fatima Mansions, Dophin House y Ballymun].



Fig. 50 CityArts | Pintura en el acceso al complejo Fatima Mansions de Dublín | 2004.

Actualmente CityArts continúa trabajando en Fatima con el proyecto *Tower Songs*. Se ha desarrollado una evaluación de investigación de todo el proceso para formalizar una formación de pedagogía del arte comunitario, al tiempo que una investigación de los procesos de regeneración urbana y el papel de las artes a largo plazo.

También en Londres nos encontramos con Platform [1984], un grupo de artistas, investigadores, educadores y activistas defensores de los derechos sociales y ecológicos. Creen en el poder transformador del arte y combinan campañas de sensibilización, investigación en la búsqueda de alternativas de un futuro más sostenible y democrático. Desde sus inicios denuncian las políticas transnacionales para promover la sensibilización comunitaria frente al cambio climático, la contaminación del aire y las aguas, la destrucción de las culturas indígenas o la desaparición de los centros de las ciudades. Platform se constituyó a partir de una residencia de artistas en la escuela de primaria de St. Joseph's RC. Tras detectar las deficiencias de un área de gran valor ecológico, decidieron trabajar con la comunidad local con el objetivo de poner en valor su entorno. Desarrollaron un trabajo de investigación y participación colectivo con diversos grupos locales y activistas de la zona, posibilitando la recuperación de especies, culturas y las redes autóctonas del Delta del Wandle. Estos procesos formaron parte de los proyectos Delta, [1993 – 1999] y Tides & Tributes [1995]. Con el proyecto Delta⁸¹, trabajaron junto con un ingeniero y un economista, en el diseño de una microturbina eléctrica, que se alimentaba del agua del río para dotar de energía eléctrica a las nuevas aulas de música de la escuela. Tides & Tributes fue un proyecto educativo y de sensibilización con el entorno. Las investigaciones dieron lugar a la elaboración de pósters del proyecto que explicaban el trabajo de recuperación del área, una performance musical que servía como recurso educativo de exploración urbana del río y un programa de TV, DeltaTV, que desarrollaba una crítica con el entorno. Todo el trabajo fue colaborativo y realizado por los alumnos de dos aulas escolares del St. Joseph's RC, quienes finalmente expresaron sus deseos sobre el futuro del río. En 1998 se tuvo el reconocimiento oficial de eco-escuela.

81 Para conocer más sobre el proyecto visitar: <http://old.platformlondon.org/otherprojects.asp#tides>

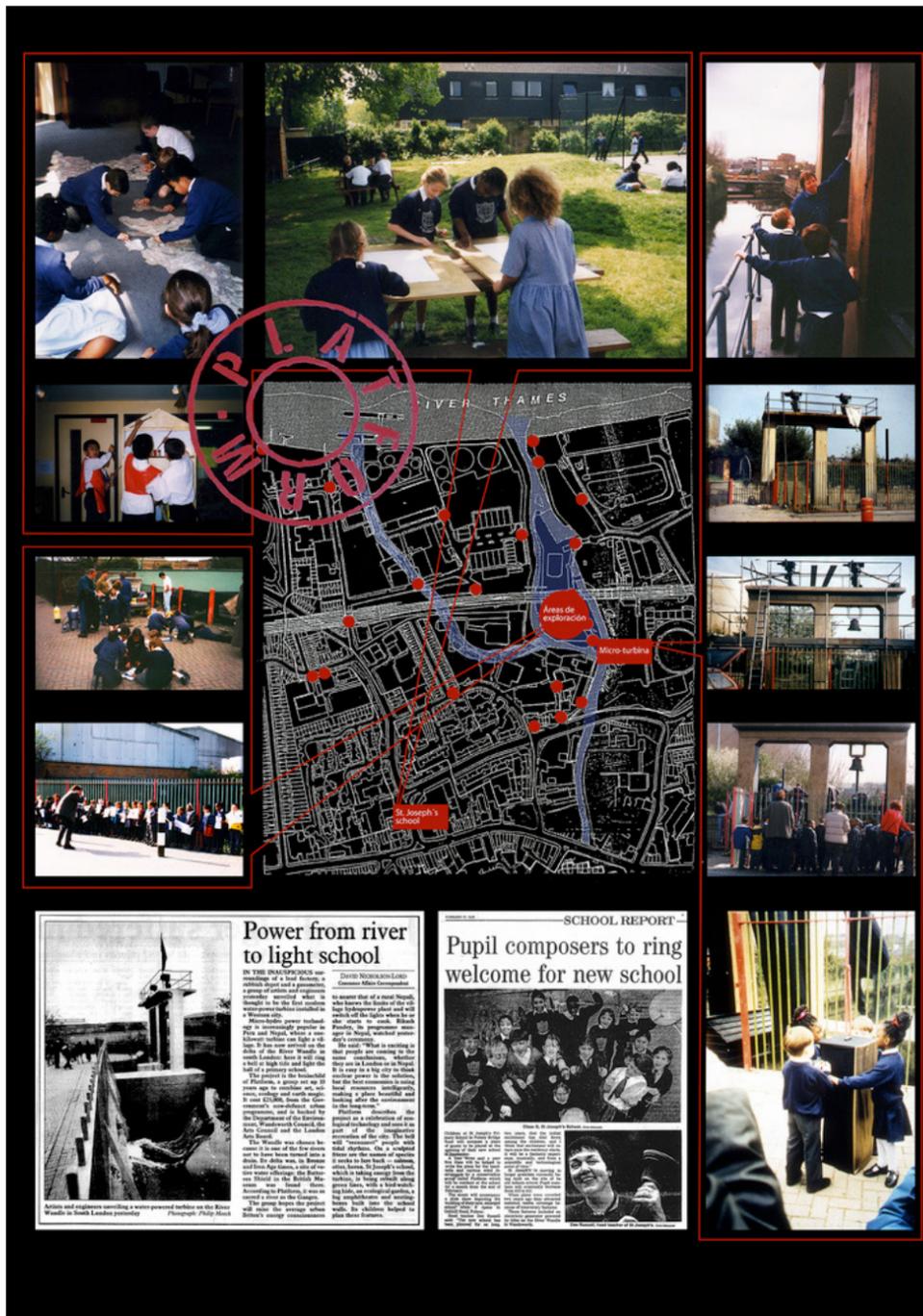


Fig. 51 Platform|Delta|Londres| [1993 – 1999]

Nuestro vínculo con las prácticas colectivas y comunitarias llevadas a cabo en el marco anglosajón, concretamente el modelo de Reino Unido, nos ha hecho recabar una serie de recursos, casos de estudio y publicaciones, vinculadas a la gestión cultural como una forma de reactivación de comunidades deprimidas. Un modelo absolutamente alejado del español, que se ha planteado retos para el planeamiento cultural del siglo XXI y que mostramos a modo informativo. **RECURSOS|INTERNET:** <http://ccc.urban.org/> Esta es la página web del Urban Institute of Chicago, organización que explora la intersección del arte, la cultura y la expresión creativa con otras áreas como desarrollo de comunidad y revitalización de distrito, salud, justicia, educación e inmigración. || <http://www.culturalcommons.org/> Esta web fue creada pro el Center for Arts and Culture - ahora alojada en American for the Arts - un *think tank* de Washington, para ayudar a la información de las comunidades creativas sobre temas relativos al arte y la cultura y emprender acciones que mejoren las políticas que dan forma a la vida cultural de esas comunidades. || <http://www.cids.co.uk/> Este es un recurso de CIDS para las industrias creativas. Es un nexo online y un portal de información interactivo que pretendió revolucionar los recursos en el sector creativo. || <http://www.cpanda.org/> **Cultural Policy and the Arts National Data Archive.** Ahora alojado en NADAC, se creó para convertirse en un archivo de las artes y la cultura en los USA para la investigación y análisis estadístico con datos sobre artistas, organizaciones artísticas y culturales y canales de esponsorización para el arte y la cultura. || <http://www.artfactories.net/> Plataforma internacional de recursos para espacios independientes multidisciplinares enfocados a la creación contemporánea. Fomenta la colaboración e intercambio de recursos entre los organismos afiliados. || <http://www.culturalpolicy.arts.gla.ac.uk/> Portal de recursos de políticas culturales del Centre for Cultural Policy Research de la Universidad de Glasgow. || <http://www.plannersnetwork.org/> Planners Network es una asociación de profesionales, activistas, académicos y estudiantes involucrados en planificación urbana, con el claro objetivo de promover cambios fundamentales en el sistema. || <http://www.architecturecentre.net/> Portal del Architecture Centre Network, organización que coordina y apoya la labor de los diferentes centros de arquitectura afiliados a la red, cuyo objetivo es el de promover mayor conocimiento, acceso, participación e influencia en la creación de un excelente entorno edificado para todos. || <http://www.communityarts.net/> Portal dedicado al campo de *Arte y Comunidad*, con noticias, documentación y trabajos de investigación en dicho campo. || <http://www.ifacca.com/>

org/ Página web de la Federación Internacional de Consejos de las artes y agencias culturales, la primera red global de su tipo. Contiene una gran cantidad de información y recursos para quienes trabajan en el campo de la cultura. ||<http://www.webarchive.org.uk/wayback/archive/20080513160521/http://creativecommons.org.uk/index.html/>. Versión de archivo de la página de Centre for Creative Communities, *think tank* que de 1978 a 2007 se dedicó al estudio y promoción de nuevas políticas culturales en el Reino Unido y USA. En sus distintas secciones se pueden encontrar una gran cantidad de ensayos, artículos y publicaciones divididos en tres categorías: *Collaborative Linking and Thinking*, *Citizenship and Diversity*, y *Creativity and Learning*. [Consulta de las webs citadas 01|05|2015] || **CASOS DE ESTUDIO: 1. Castleford Project.** El Proyecto de Castleford es una iniciativa de colaboración entre distintas organizaciones de regeneración y Channel 4, cuyo objetivo era empoderar a la comunidad local para convertirse en la fuerza impulsora tras la regeneración de la ciudad. Situado entre York y Leeds, Castleford tiene una larga historia como pueblo minero y fue un centro importante de fabricación de vidrio y cerámica. Sin embargo, con la reestructuración de la industria minera en los años 80 y 90 se perdieron muchos puestos de trabajo. El empleo en la ciudad ahora se concentra principalmente en la fabricación de productos químicos, aparatos eléctricos y ropa, así como en la distribución y el ocio. Aunque los nuevos puestos de trabajo en las industrias de servicios han revertido de alguna manera en la mejora de la economía de la ciudad, todavía sufre de los efectos devastadores del cierre de las minas; y determinadas áreas de la ciudad tienen niveles inusualmente altos de desempleo juvenil, mala salud y bajo rendimiento escolar.

Como parte del compromiso del proyecto hacia el empoderamiento de la comunidad, desde diciembre de 2002 se han llevado a cabo consultas entre la población de Castleford, quien deseaba ver un centro urbano más activo y desarrollar un mejor uso de los terrenos abandonados, barriadas seguras, mejor salud y confianza para seguir adelante. La calidad del diseño urbano estaba en la lista de prioridades del proyecto y en este sentido arquitectos y diseñadores de renombre mundial estuvieron involucrados en el proyecto.

El *Proyecto Castleford* ha sido objeto de una serie de televisión de cinco capítulos producida por Talkback Reino Unido y emitida por el Canal 4 a finales de 2004 y principios de 2005.

Para obtener más información sobre el *Proyecto Castleford* y acceder al documental visitar: www.channel4.com/castleford

2. Charnwood Arts. El proyecto Charnwood

Arts es una organización sin ánimo de lucro con base en East Midlands, Reino Unido.

Manteniendo un fuerte compromiso con la localidad, desde su creación en 1976, la organización se ha dado a conocer en el Reino Unido por su amplia variedad de proyectos innovadores, participativos y culturalmente diversos. Colabora ampliamente con otras organizaciones y artistas de todo el mundo.

Charnwood Arts ha desarrollado una amplia variedad de sitios web y están activamente comprometidos con muchas agencias locales para crear una red cada vez más integrada de proyectos, programas e intervenciones a través de enfoques creativos para la formación y la consultoría. Ha constituido la asociación Conectando Comunidades como un intento de unir y apoyar una serie de iniciativas que abordan cuestiones de cohesión comunitaria local. Esta asociación, además de haber participado activamente en programas nacionales de cohesión comunitaria, incluye agencias como el Servicio de Juventud, la Policía, Autoridad Local, centros deportivos oficiales, el Consejo de Igualdad Racial, los miembros del Consejo, las organizaciones voluntarias y el Consejo de Servicio Voluntario. La organización trabaja en todas las formas de arte y con multitud de enfoques, desde la promoción de actuaciones profesionales y eventos al aire libre a programas de talleres, proyectos juveniles y comunidad a largo plazo o publicaciones.

Detrás de los logros de la organización en los últimos tres decenios está el extraordinario compromiso de los artistas y educadores locales para demostrar el impacto que las artes pueden tener en la vida de la comunidad. El resultado ha sido miles de proyectos, eventos, películas, exposiciones y publicaciones que dan testimonio del compromiso de Charnwood Arts hacia el uso innovador de las artes y los medios de comunicación en entornos comunitarios.

Para visitar el sitio web ir a www.charnwoodarts.com/ || **PUBLICACIONES:** || JACKSON, Maria. **Culture and Commerce: Traditional Arts in Economic Development.** [The Urban Institute + The Fund for Folk Culture, 2003]. «Cultura y Comercio: Artes tradicionales en el Desarrollo Económico» es un informe del Instituto Urbano. Chris Walker, Maria Jackson y Carole Rosenstein del Fondo para la Cultura Popular han hecho observaciones sobre la base de las actividades de los ocho proyectos que recibieron ayudas como parte del Programa de Cultura Local [PLC] de la FFA entre 1999 y 2000. Algunas de las conclusiones del informe incluyen:

A lo largo y ancho de los Estados Unidos los artistas tradicionales y organizaciones

de arte que trabajan en las tradiciones populares de diversas culturas han tenido dificultades para llevar a cabo su trabajo a pesar de los ingresos que pueden obtener de ella.

Desde una perspectiva a largo plazo, nos encontramos con bases sólidas para una futura colaboración entre artistas tradicionales y organizaciones de arte y promotores económicos. Las inversiones en organizaciones tradicionales de artistas y las artes son al mismo tiempo inversiones en las comunidades que los apoyan. La inclusión de múltiples partes, incluidos los agentes de intermediación, ayuda a asegurar que se pueda ejercer una amplia gama de opciones de desarrollo.

Los artistas continúan motivados por su compromiso artístico, sus tradiciones familiares y la herencia cultural de sus comunidades. Afortunadamente, estos valores son apreciados cada vez más en la economía en general, ya que los mercados de las artes tradicionales y los viajes vinculados a la singularidad cultural han crecido sustancialmente en las últimas décadas. Las artes tradicionales, por lo tanto, representan una oportunidad para que las áreas que han quedado detrás- zonas rurales, pueblos y pequeñas ciudades en particular- puedan capturar una parte del crecimiento nacional, mientras que la preservación de la vitalidad cultural es esencial para la calidad de vida de la comunidad. Esta revisión de ocho proyectos concluye que los esfuerzos para fortalecer la cultura tradicional y la construcción de las capacidades empresariales de las organizaciones tradicionales de artistas y artes registraron importantes ganancias.|| MCLLROY, Andrew. **Funding the future: A user's manual for fundraising in the arts.** [Council of Europe, 2003]Esta es la primera publicación de una nueva colección de pequeñas guías dirigidas a los responsables políticos culturales y gestores culturales, así como los directores de las instituciones culturales, gestores de centros culturales y asociaciones de los líderes del proyecto. Cada nueva publicación de esta serie cubrirá un tema clave en el campo cultural y tratará de ofrecer a los lectores sugerencias prácticas sobre cómo abordar los complejos desafíos culturales de un continente en transición.

Esta primera publicación está dedicada a la que probablemente sea una de las principales preocupaciones de los gestores culturales de toda Europa. Este problema es aún más crucial en Europa sudoriental, donde los Estados que una vez fueron los únicos contribuyentes a las artes se han obligado a reducir considerablemente sus gastos culturales debido a la situación económica, y donde esta misma situación económica hace que sea difícil atraer dinero de las empresas. Con el fin de ayudar a los gestores culturales para desarrollar sus habilidades en este aspecto, Andrew Mc-

llroy propone una serie de sugerencias prácticas en su guía: se remonta a una serie de conceptos y definiciones fundamentales para el desarrollo de una comprensión clara de los diferentes tipos de posible financiación, e ilustra varias técnicas eficaces que pueden ayudar a la hora de solicitar estos fondos, y se ofrece una lista detallada de las fuentes de información y de los posibles financiadores. Estas guías no tienen la intención de promover un modelo específico de las políticas o la gestión cultural, sino más bien ofrecer a los responsables políticos, administradores y gerentes una amplia muestra de medidas, incentivos o prácticas que se han aplicado con efectividad en algún lugar de Europa, con el fin de ayudarles a definir por sí mismos qué soluciones podrían ser las más adecuadas para su propio contexto nacional.|| HEIKKINEN, Merja. **The Nordic Model for Supporting Artists: Public Support for Artists in Denmark, Finland, Norway and Sweden.** Research Reports of the Arts Council of Finland No 26, [The Arts Council of Finland in co-operation with the Nordic Cultural Institute, 2003]. ¿Hay un modelo nórdico para apoyar a los artistas, y si es así, ¿cómo funciona? El libro presenta los resultados de un estudio comparativo de las políticas públicas hacia los artistas en Dinamarca, Finlandia, Noruega y Suecia. El apoyo financiero directo a los artistas individuales es uno de los rasgos característicos de la política nórdica de soporte a las artes. El informe examina el desarrollo histórico del apoyo estatal para los artistas, los objetivos, la toma de decisiones y las medidas de política adoptadas, el volumen y la distribución de la ayuda, y resultados de la investigación sobre la situación de los artistas en los países nórdicos.

El libro sigue el desarrollo del modelo nórdico para apoyar a los artistas desde sus principios hasta cambios y reorientaciones recientes, examina las similitudes y diferencias en los modelos de apoyo adoptados, y se analizan los desafíos actuales en el modelo nórdico. El estudio es parte de un proyecto más amplio sobre la política cultural nórdica. Otras publicaciones del proyecto, publicado por Nordisk Kultur Institut, incluyen informes que examinan las políticas culturales en las Islas Feroe, Groenlandia, el área de Sami y Aland, y un informe final titulado El modelo cultural nórdico.|| MERCER, Colin. **Towards Cultural Citizenship: Tools for Cultural Policy and Development.** [The Bank of Sweden Tercentenary Foundation & Sida, 2002]. Para más información visitar: www.sida.se o www.rj.se Escrito por Colin Mercer en colaboración con investigadores y especialistas de África, Asia, Europa y América Latina, esta publicación es una contribución de Suecia al Plan de Acción de Estocolmo, una iniciativa establecida por UNESCO en la conferencia de

la Cultura de Estocolmo en 1998. Una de las tareas prioritarias del Plan era fortalecer la base de conocimientos de la cultura y el desarrollo humano, lo que dio lugar a la puesta en marcha del proyecto internacional sobre «Mejoramiento de las Herramientas para la Planificación, Información y Evaluación de Políticas Culturales de Desarrollo Humano» en diciembre de 2000. En enero de 2001 Mercer se convirtió en líder del grupo del proyecto. Este libro aborda: Propuestas de acción, un nuevo marco conceptual para Indicadores Culturales, Fundaciones para un nuevo marco, un capítulo sobre herramientas de desarrollo, y un capítulo sobre la cartografía cultural y la planificación. La premisa del libro es que la política cultural es central en las agendas nacionales e internacionales, y es indisociable del derecho humano básico de la ciudadanía y el objetivo humano de desarrollo sostenible: «La cultura ... debe ser considerada y tratada como una fuerza básica detrás de la conducta humana y fundamental para el desarrollo humano. «A lo largo de la publicación, Mercer destaca las muchas definiciones diferentes y ámbitos de la cultura que existen y que enlazan la cultura a políticas de otros sectores, por lo que son vitales nuevos marcos de colaboración a la hora de gestionar el sector cultural.» | ADAMS, Don; GOLDBAND, Arlene. **Creative Community: The Art of Cultural Development.** [The Rockefeller Foundation, 2001]. Este libro traza, por encargo de la Fundación Rockefeller, la historia del movimiento de desarrollo cultural de la comunidad en los Estados Unidos, mirando a los valores que sustentan los métodos de trabajo y el ethos común compartido por los profesionales que trabajan en el campo. Se ve en áreas tales como la diversidad, expresión cultural, los derechos civiles y la política de identidad. Este informe también hace hincapié en la eficacia de la práctica del desarrollo cultural de la comunidad para actuar como una respuesta a la globalización, la proliferación de los medios de comunicación y la pasividad generalizada de la cultura de consumo.» | ADAMS, Don; GOLDBAND, Arlene. **Community, Culture and Globalization.** [The Rockefeller Foundation, 2002]. En mayo de 2001 la Fundación Rockefeller a través de su programa Cultura y Creatividad invita a artistas y activistas del campo del desarrollo cultural de la comunidad al centro de conferencias de la Fundación en Bellagio, Italia, para compartir ideas que se recopilan en esta antología de ensayos. Los ensayos e historias ilustran el papel vital que las artes pueden desempeñar en el logro de la comprensión y la promoción del desarrollo social y el desarrollo comunitario, en particular de cara a los retos actuales del proceso de globalización. Los ensayos se ilustran con historias y proyectos de todo el mundo, y abordan una serie de procesos de desarrollo comunitario que unen

diversos campos y sectores, como el arte y la Comunidad, Multimedia, Internet y Desarrollo de la Comunidad; Los jóvenes y Tecnología: Prisiones y Teatro; Perspectivas Globales y Comunidades imaginadas.» | LEAT, Helmut; ANHEI, K. Diana. **From Charity to Creativity: Philanthropic Foundations in the 21st Century.** [Comedia, 2002]. Este informe, encargado por la Fundación Joseph Rowntree, hace hincapié en las fundaciones de Gran Bretaña, con el objetivo de estimular el debate sobre sus funciones, proporcionar una visión para su práctica y abogar por la necesidad de más investigación sobre el tema. Los autores argumentan que las fundaciones británicas no han seguido el ritmo de cambio de la realidad y se están quedando detrás de los desarrollos modernos. «Teniendo en cuenta que el 40% de sus ingresos se deriva directamente, por vía de excepción, del contribuyente es legítimo hacer preguntas sobre sus modos de funcionamiento y cómo sus misiones podrían ser más relevantes y creativas». Anheir y Leat presentan una visión para fundaciones basadas en la innovación y la creatividad, que las concibe como «espacios de pensamiento alternativo, fábricas de ideas e instituciones ideales para resolver problemas particulares de preocupación pública.» | JACKSON, María Rosario; HERRANZ, Joaquín. **Culture Counts in Communities: A Framework for measurement.** [The Urban Institute, 2002]

Esta monografía presenta el marco conceptual desarrollado dentro del programa Indicadores Artísticos y Culturales en Procesos de Desarrollo Comunitario [ACIP en sus siglas en inglés] promovido por el Urban Institute. Las funciones de las artes, la cultura y la creatividad en los procesos de construcción de la comunidad han sido a menudo descuidados por los investigadores y el trabajo del ACIP fue diseñado para comenzar a llenar este vacío. Los investigadores del Urban Institute encontraron varios ejemplos de cómo las artes y la participación cultural son elementos importantes de la vida comunitaria y esencial para el proceso de construcción de la comunidad, pero poca investigación teórica o empírica sobre cómo las artes y la cultura contribuyen a la dinámicas sociales.

ROBINSON, Ken. **Out of Our Minds: Learning to Be Creative.** [Capstone Publishing, 2011]

En este libro, Ken Robinson sostiene que en un mundo de cambios económicos y tecnológicos generalizados, las personas necesitan ser cada vez más innovadoras, creativas y flexibles. Robinson explora la necesidad de adquirir habilidades creativas, analiza las condiciones bajo las cuales la creatividad puede prosperar o ser sofocada, y establece una serie de principios fundamentales para el desarrollo y el

aprovechamiento de la creatividad en organizaciones y comunidades. Él subraya los límites de un sistema educativo obsesionado con los logros académicos y defiende «la necesidad de volver a conectar el sentimiento y el intelecto» con el fin de desarrollar plenamente los recursos humanos y promover la creatividad.

Robinson pide cambios radicales en la manera en que pensamos acerca de la inteligencia y la educación, con el fin de cumplir con los extraordinarios desafíos de vivir y trabajar en el siglo XXI.

Son muchos los ejemplos de arte colaborativo y participativo que surgieron en Europa –y en concreto en Reino Unido–, originados desde la resistencia, en oposición a los procesos de gentrificación. En las últimas décadas han resurgido estos procesos como mecanismo de defensa y alternativa a la indiscriminada gestión de nuestras ciudades. Procesos de regeneración urbana, en los que la reconversión de antiguas áreas industriales de muchas de nuestras ciudades ha contribuido a forzar los desplazamientos humanos, sociales o culturales y han originado exclusión. Aquí hemos reflejado algunos proyectos vinculados a lo social y en colaboración transversal con los agentes sociales. En definitiva hemos mostrado a los responsables de los procesos de cambio, con la intención de profundizar en capítulos posteriores en esta fase de poliédricas negociaciones colectivas, donde el arte contribuye a fomentar el consenso y la participación activa del sujeto político

Capítulo 02

INTERLUDIOS DE CONTINGENCIAS POLÍTICAS. [Especificidades de la América de los 60 a los 90]

Este capítulo transitará por algunas de las experiencias colectivas que tuvieron lugar en el continente americano y que en la actualidad están consideradas como experiencias que asumieron la radicalización política como práctica artística. Atravesaremos momentos tan importantes como lo acontecido en algunos lugares de América Latina bajo regímenes totalitarios, microexperiencias que se han constituido como episodios ninguneados hasta hace pocas décadas por la historiografía del arte. Trataremos de contextualizar sus luchas abiertas, y contemporaneizarlas con dos de los momentos clave en la reactivación del activismo en Estados Unidos de la mano del feminismo y la crisis del SIDA y la transferencia que tuvo todo ello en la producción artística colectiva de los noventa con la legitimación del activismo.

02.1 Radicalización política como campo de acción artística. Micro-experiencias de la América Latina de los 60 y los 70.

La década de 1960-1970 propició una serie de prácticas artísticas políticamente radicales que hicieron desbordar y cuestionar el estatus del arte a escala casi planetaria extendiéndose hasta la época incierta que va de los ochenta a los noventa. En los sesenta y setenta, se produjo el cuestionamiento de las instituciones artísticas, cuyo proyecto heredado de la modernidad fomentó situaciones que supusieron en décadas posteriores construir un relato contrahegemónico de la historia del arte contemporáneo y dirigir la mirada a otras latitudes geográficas, como es el caso de América Latina. Y aunque en la actualidad, aquellos modelos que implantó la modernidad perduran, también es cierto que desde el arte junto a determinados movimientos sociales, continúan cuestionándose. Podríamos decir que su cuestionamiento e invalidez tienen su origen en la radicalidad de referentes históricos fundamentales, con un resurgimiento en diferentes áreas geográficas a escala global. Este resurgimiento fue evidente en el seno de lo que Ana Longoni y Mariano Mestman han denominado el *itinerario del 68* para referirse a un grupo de artistas argentinos que reaccionaron contra el golpe militar asestado en Argentina en 1966⁸². Tal es el caso del proyecto colectivo argentino *Tucumán Arde* de 1968, rescatado en la última década para la historiografía del arte y que más adelante abordaremos.

Debemos entender que los colectivos que aparecieron tras la masacre de la Segunda Guerra Mundial, se caracterizaron por elaborar una agenda social que reflejara las condiciones de vida digna de las personas, así como participar en la producción de la vida en sociedad, entendiendo ésta como un medio de expresión tanto individual como colectiva. Hemos apuntado anteriormente que el cambio de la práctica artística se produce con la resistencia y la reverberación de *Mayo del 68*, pero también tras su decepción, producida en parte por lo que algunos han calificado como la imposibilidad de la izquierda de llevar a cabo una transformación social real. Este contexto provocó la pérdida de ilusión e incluso el descrédito en las formas de organización iniciadas por las vanguardias, sin embargo, la

82 Ver el artículo de LONGONI y MESTMAN: «Vanguardia y revolución: Acciones y definiciones por una 'Nueva Estética' argentina, 1968». En: DALLAL, Alberto [ed.]. *La abolición del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 593-620.

organización social en movimientos intentó desarrollar perspectivas relacionales, no jerárquicas e inyectar dosis de realidad para un proyecto de vida en común. La idea de emancipación del ser humano proclamada por las vanguardias, se despojaba de cualquier atavismo, perdía su carácter eminentemente utópico, se centraba en el momento presente y perseguía la liberación popular.



Fig.1 Noche de los bastones largos. Buenos Aires, 1966

Lo que a mediados de los sesenta se produce en América Latina tiene que ver con décadas de dominio, siglos de colonialismo, políticas neoliberales de opresión y una sucesión de regímenes dictatoriales orquestados desde el Norte. La particularidad de los procesos políticos latinoamericanos y la onda expansiva de las revueltas sesentayochistas hizo que se produjeran importantes desbordes en el arte de América Latina, llevando en muchos casos a radicalizar políticamente la práctica artística y a trazar un itinerario fundamentalmente activista tal y como sucedió en Argentina con el proyecto colectivo *Tucumán Arde*. Actualmente, dicho proyecto es considerado uno de los ejemplos más destacados de arte político y de investigación de América Latina, pero, para entenderlo hay que atender al contexto de convulsión tanto artístico como socio-político que atravesaba el país durante los sesenta, una época de sucesivos cambios de gobierno, una cadena de dictaduras, de represión, presencia militar y control social⁸³. En 1966, un nuevo golpe militar apoyado por diversos sectores de la política asola la estabilidad democrática de Argentina. Deponen al presidente electo del país y Juan Carlos Onganía, uno de los militares responsables del alzamiento, se autoproclama presidente de la República. Onganía intentó disolver cualquier actividad política ejerciendo una directa y virulenta represión sobre el conocimiento, uno de los

83 Desde 1955 hasta 1983, el contexto político argentino se caracterizó por la inestabilidad democrática y los sucesivos golpes de Estado.

pilares básicos de cualquier sociedad, e instauró la censura como herramienta básica del aparato militar. Ejemplo de ello es la conocida *Noche de los bastones largos*, en la que la policía se enfrentó violentamente a una manifestación estudiantil golpeando con dureza a los manifestantes, ocupando la universidad, destruyendo laboratorios, bibliotecas y encarcelando a más de 400 personas. Como consecuencia de aquella fatídica noche, numerosos profesores e intelectuales abandonaron el país. Es un momento en el que determinados movimientos revolucionarios y de oposición al imperialismo norteamericano, influían en la visión de la juventud del país. Las universidades eran laboratorios de germinales ideas de cambio. Estos intentos de búsqueda de nuevos horizontes de libertad comenzaron a manifestarse claramente en el ámbito creativo argentino desde mediados de los sesenta con una sucesión de acciones artísticas colectivas claramente políticas, ciclos, encuentros y exposiciones que también apoyaban causas políticas, como *Homenaje al Vietnam*, 1966; *Homenaje a Latinoamérica*, 1967; *Homenaje a Latinoamérica*, 1968 o *Makvenido Mr. Rockefeller*, 1969.

«Por un lado se agudiza el enfrentamiento con el régimen militar. Pero la ruptura no sólo es política, es simultáneamente una ruptura artística. La carga utópica que impregna de sentido sus realizaciones conlleva no sólo una oposición al régimen de facto y al orden social establecido, sino también una rebelión contra los modos de producción y de circulación restringida del arte»⁸⁴.

En la Argentina de mediados de ese momento existían fundamentalmente dos epicentros artísticos, Rosario y Buenos Aires. En el convulso clima argentino comenzaron a visibilizarse colectivos artísticos de la llamada generación artística del 68, que formados en las instituciones artísticas de prestigio del país, ya comenzaban a cuestionar a la propia institución y a manifestar sus divergencias, como las llevadas a cabo contra el conocido Instituto Torcuato Di Tella⁸⁵.

84 Ver el artículo de LONGONI y MESTMAN: «Vanguardia y revolución...» En: *Op. cit.*, p. 603

85 El Instituto Di Tella representaba la institución más reverenciada del país y hasta el momento de tales confrontaciones se otorgaba la capacidad de decidir y legitimar las nuevas líneas de acción y las nuevas experiencias plásticas que surgían en el país y que conformarían el arte argentino. Para ver más sobre las confrontaciones y oposiciones a las políticas institucionales del Instituto Di Tella ver: RIZZO, Patricia y otros. *Instituto Di Tella: Experiencias'68*. Buenos Aires: Fundación PROA, 1998. Asimismo ver la opinión de Fernando Farina en: <http://www.rosiararte.com.ar/notas/002/> [Consulta 05|08|2014].

Esta nueva generación de artistas comenzaba a advertir sobre las derivas del arte cara al futuro, pero ante todo se centraba en un presente vinculado a la realidad social, formando parte de los movimientos de oposición tanto a la censura del régimen como a la institución artística. En este contexto surgió en la ciudad argentina de Rosario el Grupo de Artistas de Vanguardia [1965-1968]⁸⁶, que fue paradigmático en la articulación de dicho cambio y de plantear otros modos de entender la práctica artística. Estuvieron influenciados por el *teatro del oprimido* de Augusto Boal⁸⁷. En 1966 redactaron su primer manifiesto titulado «A propósito de la cultura mermelada»⁸⁸ en el que expresaban su confrontación

86 El Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario, también conocido como Grupo de Rosario, estaba compuesto inicialmente por Graciela Carnevale, Lia Maisonnare, Noemí Escandell y Tito Fernández.

87 En 1971 el director de teatro brasileño Augusto Boal, se vio forzado al exilio acusado de activismo político y cultural contra el gobierno militar. En 1973, durante su exilio en Argentina creó el *teatro del oprimido*. Boal creía en la idea de un teatro invisible que emergía de la vida cotidiana. Durante los setenta se vivió una recuperación de las experimentaciones teatrales que resultaron de la radicalización política en la que se vieron inmersas las prácticas teatrales de la Europa de las décadas de los veinte y los treinta. Su máximo exponente se encontraba en la figura de Bertold Brecht, quien rechazaba el idealismo de lo estético y abría paso al vínculo indisoluble entre el arte político y la cultura. Para entender este tránsito hay que considerar que Brecht se alejó del teatro como una manifestación artística de la alta cultura y escribió algunas obras en las que incorporaba la respuesta del público, en quien depositaba parte del desarrollo de la obra. Esta aproximación del público al funcionamiento interno de la obra y a los procesos de emisión y recepción, desvelaba un intento de producción participativa y colectiva, lo que convertía al público en cómplice y colaborador de los procesos de producción histórica.

88 «En nuestra ciudad existe un tipo de manifestaciones cuyas características conforman lo que denominaremos de ahora en adelante, cultura “mermelada”. Esta se expresa cotidianamente como obstáculo y freno de la labor creadora. Existe una manera de ser y de pensar “mermelada”, una literatura “mermelada”, un teatro “mermelada”, una pintura “mermelada”, etc., y quienes actúan en cada uno de esos planos lo hacen siempre con el mismo criterio: utilizando fórmulas y esquemas convencionales, tratando en lo posible de “oficializarse”, contando para ello, con la complicidad de entidades pseudo-culturales y de cierto público que alienta y aplaude todo lo que se produce para su halago y evita encontrarse con obras que conmuevan sus prejuicios o le produzcan emociones profundas. La emoción “mermelada” es falsa, superficial, almibarada y sólo alcanza el escaso nivel del sentimentalismo.

Nos encontramos en la tarea de analizar y denunciar este permanente complot contra la creación, haciéndolo a partir de la plástica y de sus epifenómenos que es lo que nos preocupa en forma directa». Juan Pablo Renzi, Eduardo Favario, Estela Molinaro, Osvaldo Mateo Boglione, Silvia James, Fernando Adrián Barbé, Guillermo Tottis, Ana María Giménez, Martha Greiner, Carlos Gatti, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilioni, Aldo Bortolotti, Mónica Gárate, Edmundo Giura, Coti Miranda Pacheco, Jorge Sllullitel y José María Lavarello. *A propósito de la cultura mermelada*,

deliberada con las formas del arte convencional y su interés por renovar la escena artística de la ciudad de Rosario. En octubre del mismo año, en el contexto de la Antibienal de Córdoba, oficialmente llamado Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas, se produce una de las primeras acciones que marcan esta politización en el terreno de las acciones artísticas en Argentina y su intento de aproximar el arte a la sociedad [fue un evento paralelo a la III Bienal Americana de Arte] con el happening *En el mundo hay salida para todos*, más comúnmente conocido como *El happening del encierro*, donde un grupo de artistas de Buenos Aires y el Grupo de Rosario retuvieron durante una hora al público y las autoridades asistentes. Al abrir de nuevo la sala de exposiciones, entraron estudiantes que lanzaron consignas políticas y protestas por el reciente asesinato de un estudiante a manos de la policía. En abril de 1967 redactaron un segundo manifiesto «De cómo se pretende dar oxígeno a una pintura que hace tiempo ha muerto»⁸⁹. En

Manifiesto, Rosario, 1966. Consultar: <http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino> [Consulta 04|08|2014]

⁸⁹ «No es la primera vez que hacemos pública nuestra denuncia de la “no cultura” al público de Rosario. En nuestro suelto “A propósito de la cultura mermelada” hicimos un análisis de los lineamientos generales de tal manifestación. Ahora nos enfrentamos con un hecho concreto protagonizado por la esencia de esa reacción denunciada, y por los actores fundamentales de un grupo que hace años se ha apropiado de la capacidad de discernir oficialmente sobre lo que es bueno y es malo en nuestra pintura, y que se preocupa todavía por mantener el status que en su momento logró alcanzar.

El hecho concreto a que nos referimos es al publicitado Salón de Pintura que organiza Canal 3 en nuestra ciudad para fecha próxima. Este salón ha sido asesorado por la misma gente que figura como jurado. Todos sabemos que dichas personas [los señores C. Uriarte, H. Hernández Larguía y R. de la Colina] son incompetentes para emitir un juicio imparcial, y los restantes carecen del conocimiento e idoneidad suficientes para cumplir correctamente esta función.

Nadie desconoce que el año pasado Rosario vivió un clima de conmoción cultural debido a la irrupción franca y masiva de los jóvenes pintores que plantearon nuevas formas de comunicación y de expresión, como nunca se diera antes en nuestro medio: y ante ese año 66, que sin duda fue el año de la vanguardia rosarina, se quiere oponer, en contraofensiva y como iniciación del 67, una reoficialización de una pintura que no tiene ya ningún valor cultural, organizando, como ya dijimos, un hecho público capitaneado por quienes no sólo son dogmáticos ante las nuevas búsquedas, sino que siempre lo fueron para todo artista que trabajara fuera de su círculo y con otros planteos que no fueran los suyos.

Es por todas estas razones que repudiamos públicamente un salón que consideramos, históricamente, sin ningún valor cultural, y predestinado totalmente al fracaso por estar autocircunscripto a un tipo de manifestación claramente fenecida». Osvaldo Boglione, Aldo Bortolotti, Fernández Bonina, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Rodolfo Elizalde, Mario Alberto Escriña, Eduardo Favario, Ana María Jiménez, Emilio Ghilioni, Carlos Gatti, Marta Creiner, Edmundo Giura, Lía Maisonnave, Coti Miranda Pacheco, Estela Molinaro, Norberto Puzzolo, Roberto Os-

1968, protagonizaron el asalto a una conferencia como manifiesto a su ruptura con la tradición artística institucional⁹⁰; también en el 68, dentro del Ciclo de Arte Experimental de Rosario desarrollaron tres acciones: *La Clausura*, *La Pelea* y *El Encierro*, que supusieron una ruptura radical con el formalismo y la institucionalidad. La más polémica fue *El Encierro*⁹¹ de Graciela Carnevale.

tiz, Juan Pablo Renzi, Rafael Sendra, Guillermo Tottis, *De cómo nuevamente se pretende dar oxígeno a una pintura que hace tanto tiempo ha muerto*, Manifiesto, Rosario, 1967. Consultar en: http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/accion/gr_1_histo_3_04a.php [Consulta 18|02|2014]

⁹⁰ El Grupo de Rosario asaltó la conferencia de Jorge Romero Brest, director del Museo Nacional de Bellas Artes desde 1955 hasta su renuncia en 1963. En 1963 fue nombrado director del CAV- Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella de Buenos Aires

⁹¹ Al respecto de *El Encierro* a continuación transcribimos el texto redactado por Graciela Carnevale y Nicolás Rosa para el folleto que repartió al finalizar la acción: «La obra consiste en preparar una sala totalmente vacía, con muros totalmente vacíos; una de las paredes, de vidrio, debió ser recubierta para lograr un ambiente neutro, dispuesto a recibir la obra. En esa sala ha sido encerrado el público participante que el azar reunió en la inauguración. La puerta se ha cerrado herméticamente sin que el público lo advirtiera. Se trata de permitir el acceso e impedir la salida. Tengo un grupo de personas prisioneras. Aquí comienza la obra y esas personas son los actores. No hay posibilidad de escape, por lo tanto el espectador no elige, se ve obligado violentamente a participar. Su reacción positiva o negativa es siempre una participación. El final de la obra, imprevisto tanto para el espectador como para mí está sin embargo intencionado: ¿soportará la situación pasivamente? Un hecho imprevisible —el auxilio exterior— ¿lo sacará del encierro? ¿o se animará a proceder violentamente y romperá el vidrio?

La obra tiende a provocar, mediante un acto de agresión, la toma de conciencia por parte del espectador con que la violencia se ejerce en el mundo cotidiano. A diario nos sometemos pasivamente, por miedo, por connivencia, por complicidad, a todos los grados de la violencia, desde el más sutil y degradante con que se coherciona nuestro pensamiento a través de los medios de información que mediatizan contenidos falsos provistos por aquellos que nos detentan, hasta el más provocante y escandaloso que se ejerce sobre la vida de un estudiante.

Esta realidad de la violencia cotidiana en que estamos sumergidos me obliga a ser agresiva, a ejercer también yo un grado de violencia —menor pero eficaz en este caso— a través de una obra. Para ello necesité antes violentarme a mí misma. Quise que cada uno de los espectadores experimentase el encierro, la incomodidad, la ansiedad, por último la asfixia y la opresión y vivenciara un acto de violencia imprevisto. Previne de antemano las reacciones, los riesgos y los peligros que esta obra podía implicar, y asumí conscientemente la responsabilidad de lo que esto suponía. Pienso que fue elemento importante en la concepción de la obra la consideración de los impulsos naturales reprimidos por un sistema social dirigido a crear entes pasivos, a generar la resistencia a actuar, a negar, en suma, la posibilidad de cambio.

El “encierro” ya ha sido propuesto a través de la imagen verbal [literatura] y a través de la imagen visual [cine]. Aquí es propuesto no ya mediatizado por un imaginario sino como una plena vivencia, vital y artística a la vez. Considero que, a nivel estético materializar un acto agresivo como hecho artístico implica necesariamente un gran riesgo. Pero es precisamente este riesgo el que clarifica artísticamente la obra, el que le da un claro sentido de arte, relegando a otros niveles de signifi-



Fig.2 Graciela Carnevale|
El encierro|Rosario|1968

El Encierro consistió en convocar a la audiencia, mediante invitación, al Ciclo de Arte Experimental. Una vez convocado el público y llena la sala Carnevale salió y los encerró con candado durante una hora. La situación generó tanta tensión en interior y exterior que, sin que la artista pudiera preverlo, un transeúnte que pasaba cerca rompió los cristales y los rescató. Carnevale pretendía escenificar el clima de asfixia, terror e inmovilismo por el que atravesaba la sociedad argentina. Según Longoni y Mestman, « [...] “El encierro” ya no es vivido como simulación [...] sino como una experiencia vital cargada de violencia»⁹², lo que supuso la clausura precipitada del Ciclo. En octubre de 1968 el círculo bonaerense protagonizó una serie de acciones desconocidas como *Las fuentes rojas*⁹³, en la que fueron tiñendo las fuentes de la ciudad de pintura roja, en referencia al asesinato de Ernesto Che Guevara. Denuncia y clara oposición a las dinámicas tanático-disciplinares imperialistas de silenciar cualquier movimiento revolucionario.

caciónlo que la obra pudiera tener de experiencia psicológica o sociológica que la obra». Del texto original en castellano: LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008, p.152. Del texto publicado en inglés por: BISHOP, Claire [ed.]. *Participation*. London; Cambridge: Whitechapel Gallery; The MIT Press Massachusetts, 2006, pp. 117 y 118. Aparecido también en JIUNTA, Andrea; KATZENSTEIN, Ines [eds.]. *Listen, Here, Now!: Argentine Art of the 1960s*. New York: The Museum of Modern Art, 2004, pp. 299-301.

92 LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde...* Op. cit. p.154

93 *Ibid.*, pp.154-155.



Fig.3 Cartel Primera Bienal Arte
de Vanguardia|Rosario|1968

Todo este clima de disconformidad hizo avistar un cambio de conducta en el arte argentino que comenzaba a abrir otras vías de exploración que se aproximaban al activismo. Esta transformación del arte argentino va produciendo la necesidad de una producción artística colectiva, el desplazamiento real de la práctica artística hacia lo político y la ruptura con las instituciones artísticas. De modo que en agosto del 68 tras la participación de artistas rosarinos y bonaerenses en el I Encuentro de Arte de Vanguardia, surgirán propuestas para consolidar un nuevo modo de entender la práctica artística como producción colectiva vinculada a lo político, sentando las bases para participar en un proyecto conjunto. En este contexto de agitación surge, entre septiembre y noviembre de 1968, el proyecto *Tucumán Arde*, cuando un grupo de artistas, periodistas y sociólogos de Buenos Aires y Rosario realizaron varias acciones denunciando la distancia existente entre realidad y política. Para ello llevaron a cabo un proyecto de investigación sobre las terribles consecuencias de las medidas económicas implantadas como fruto de la aplicación de las políticas neoliberales en América Latina. Además de suponer una ruptura con la línea «vanguardista» del Instituto Di Tella, *Tucumán Arde* fue una producción colectiva que proponía denunciar la situación político-social de esa provincia argentina tras la implantación dos años antes del llamado Operativo Tucumán del gobierno de Onganía; un ambicioso plan camuflado que provocó el cierre de los ingenios azucareros de la provincia con la intención de facilitar inversiones foráneas. Las repercusiones se padecieron dramáticamente en las economías familiares de miles de personas, ya que hasta ese momento la caña de azúcar suponía el sustento económico de la región.

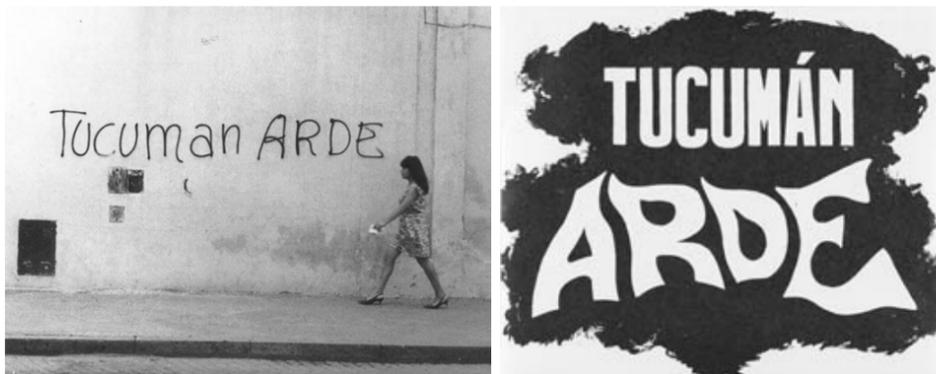


Fig. 4 *Tucumán Arde* | Rosario | 1968

La denuncia del colectivo de artistas [entre sus miembros más destacados figuraban Graciela Carnevale, León Ferrari, Roberto Jacoby y Norberto Puzolo] fue contundente y se formalizó a través de una experiencia estética organizada en diferentes etapas. En la primera, un grupo de artistas viajó a Tucumán para reunir información sobre su realidad social y cultural. En una segunda etapa, se sumaron al grupo especialistas y técnicos de la comunicación con los que convocaron una rueda de prensa nada más llegar a Tucumán sobre arte de vanguardia, para desviar la atención del aparato represor y poder cumplir con sus objetivos, recolectar información mediante registro fotográfico, documentos, filmaciones, encuestas y entrevistas. Paralelamente a esta fase se desarrolló una campaña de difusión de la situación por diferentes ciudades: Buenos Aires, Rosario y Santa Fe, con el objetivo de sensibilizar y evidenciar la falsedad de la información difundida por el aparato oficial. Por último, se realizó una exhibición denuncia de todo el material obtenido en la sede de la CGTA [Centro General de Trabajadores Argentinos] de Rosario y en Buenos Aires. A la entrada de la exposición, en el suelo aparecían los nombres de los dueños de los ingenios azucareros y las conexiones que mantenían con el poder; las paredes fueron cubiertas por un collage de artículos de prensa sobre Tucumán; en su interior se desarrollaron instalaciones que remitían al sistema de esclavitud de la época colonial, al tiempo que se proyectaba todo el material audiovisual generado con los testimonios de los trabajadores afectados por el cierre, sus condiciones de vida y sus protestas. Cada dos minutos se apagaba la luz de la sala para significar que en ese momento alguien moría de hambre en Tucumán. La exposición tuvo un doble objetivo, por un lado cuestionar a la institución artística evidenciando las nuevas vías del arte vinculado a lo político, y por otro, poner de manifiesto la situación crítica de la provincia a causa de las políticas de reorganización económica implementadas por el gobierno.

Las tácticas de intervención contra-informativas fueron los mecanismos de denuncia fundamentales para desarrollar este proyecto. Su articulación mediática buscaba captar la atención de los medios de comunicación como táctica para visibilizar la realidad del país. Era una forma de oposición al llamado «operativo de silencio», que se encargaba de manipular la información relacionada con estos hechos. La campaña de difusión paralela a *Tucumán Arde* constó de diferentes fases que fueron imprescindibles para que tuviera lugar la propuesta. Una primera de diseño y pegada de carteles con la palabra «TUCUMÁN» en localizaciones como fábricas, muros o en los tickets de entrada a cines independientes a los que asistían cada noche personas universitarias o vinculadas al sector denominado de la *renovación cultural*. En una segunda fase articularon la aparición de pintadas con la frase «Tucumán Arde» en paredes, muros y entradas de cine, así como en el diseño de pegatinas que se repartieron por espacios públicos en Rosario y Buenos Aires. La última fase, previa a la exposición, fue el diseño de un cartel que irónicamente convocaba al público a la *Primera Bienal de Arte de Vanguardia*, estrategia para atraer a la prensa, sortear a la censura, así como provocar el desplazamiento institucional del arte⁹⁴. En las últimas décadas este proyecto ha sido rescatado para la historia del arte como un referente del arte conceptual, pero como nos desvelan Longoni y Mestman:

«[...]»Tucumán Arde» viene siendo leído desde los años inmediatamente posteriores a su realización como un hito del arte conceptual...esa inclusión fue cuestionada inmediatamente por algunos de sus creadores [Ferrari y Renzi], que leían en ella un intento de absorción de la institución arte del que se defendían reivindicando la dimensión política de sus realizaciones. Pero lo cierto es que esa clasificación aparece aceptada y refrendada en los últimos años»⁹⁵.

Con *Tucumán Arde* finalizó la andadura del Grupo de Rosario. Asimismo muchos de los artistas que participaron de Tucumán Arde se dirigieron hacia el activismo político y otros, incapaces de aceptar el camino hacia la institucionalización del arte, dejaron la práctica artística. En 1969 tienen lugar las revueltas populares conocidas como el Cordobazo y el Rosariazo. A inicios de

94 Sobre las campañas de difusión de *Tucumán Arde* y la muestra en sí ver en: LONGONI y MESTMAN. *Op. cit.* pp.195-208

95 LONGONI y MESTMAN. *Op. cit.* p. 210

los setenta la intensificación de la represión, la censura, las persecuciones ideológicas y la persistente violencia del gobierno militar, imposibilitó desarrollar manifestaciones de carácter político libremente, lo que fomentó la investigación en clandestinidad de otros medios subversivos como el arte postal y el arte conceptual. En 1976 un nuevo golpe de Estado derrumba el breve período democrático, abriéndose unos de los episodios más dramáticos de la historia del país bajo el denominado Proceso de Reorganización Nacional, que el gobierno de Videla utiliza para sistematizar secuestros y desapariciones masivas sin dejar rastro. Las madres de los desaparecidos pronto reclaman y en 1977 aparece la organización de las Madres de la Plaza de Mayo reclamando los cuerpos de sus hijos e hijas con vida; lucha que continúa en la actualidad.

La herencia que los setenta depositaron en la sociedad argentina, generó un gran malestar en la década de los 80, lo que provocó que nos encontremos con otro de los momentos claves del activismo argentino. Producto de ese malestar surgieron algunos grupos de artistas que intentaron rescatar *Tucumán Arde* del olvido y devolverlo como parte de su herencia cultural y política. La cooperativa de artistas APA [Artistas Plásticos Asociados] de Rosario intentó hacer una devolución social de movimientos artísticos que operaron durante la dictadura, recuperando textos y documentación en la que se vislumbraba un progresivo acercamiento de la vanguardia artística argentina de los sesenta hacia la acción política. En el ámbito internacional, es conocido el viaje que Lucy Lippard hizo a Argentina en el '68 y la influencia que ejerció en ella el identificar otras formas de operar desde lo conceptual y lo político en América Latina.

« [...] Desde mi propia experiencia, la segunda vía de acceso a lo que luego se llamó arte conceptual, me llegó en 1968, a través de un viaje a Argentina. Volví radicalizada con retraso por el contacto con los artistas de allí, especialmente con el grupo de Rosario, cuya mezcla de ideas políticas y conceptuales fue una revelación»⁹⁶.

Para comprender el itinerario y la especificidad de las prácticas artísticas politizadas de los sesenta y setenta en América Latina, es necesario no excluir a

96 LIPPARD, Lucy. Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. Madrid: Akal, 2004, p.10. Del texto original, LIPPARD, Lucy. Six Years: The Desmaterialization of the Art Object from 1966 to 1972. New York: Praeger, 1973.

otras latitudes del sur y reducir el zoom a microexperiencias llevadas a cabo en países como Brasil, Chile, Perú o México. En el caso de Brasil hay que destacar la importancia del accionismo como un medio de expresión perturbador que confluía en el radicalismo político y el sincretismo cultural; esta última característica, la diferenciará de lo acontecido en otras geografías de América Latina. La especificidad de este proceso pasa por entender que el golpe de Estado aestado en 1964 tuvo como objetivos prioritarios la persecución, censura, encarcelamiento y tortura sobre artistas e intelectuales, lo que produjo la conformación de una nueva vanguardia artística brasileña en confrontación al régimen. Estas décadas se caracterizaron por iniciativas artísticas que se enfrentaban al pensamiento predominante y dotaban de voz a lo diferente. Utilizaban significantes internacionales que deglutían y subvertían para hablar de significados propios, se alejaban de un arte eurocentrista para hablar de significados locales. Al respecto, es interesante observar algunos antecedentes y casos paradigmáticos, como Helio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles y Artur Barrio que investigaron en modos de producción colectivos y participativos a través de las *inserciones*, los *circuitos* o *situaciones*, abriendo paso a generaciones posteriores. Trabajaron bajo el régimen de represión de la dictadura militar y se atrevieron a dar respuestas subversivas al *mainstream*, constituyendo un acercamiento a la problemática Latina y al mestizaje mediante la acción artística. Oiticica se identificaba con el concepto dadaísta de antiarte y pretendía plantear un nuevo modelo estético, que denominaba «arte colectivo total». Para Oiticica las prácticas artísticas colectivas posibilitaban una transformación radical de la sociedad a través de la intervención cultural. Su origen lo detectaba en el uso del cuerpo de las manifestaciones populares brasileñas tales como el carnaval, situándose entre la cultura popular, la vanguardia, la radicalidad de las prácticas de los sesenta y la realidad del subdesarrollo. En este sentido, Oiticica creía que la función del artista ya no era crear, sino motivar la creación, posibilitar la intervención social. Su serie *Tropicalia* funcionaba a modo de instalaciones híbridas, también llamadas *ambientes tropicales* que surgían de una fusión entre la manifestación artística y participación popular. Esta investigación posteriormente daría nombre al movimiento tropicalista⁹⁷.

97 La serie *Tropicalia* de H. Oiticica de 1965, dio nombre al movimiento Tropicalista. El Tropicalismo fue un movimiento social y cultural de finales de los años sesenta, inspirado en la estética Bossa Nova, que además de la música, se extendió al teatro, al cine, la danza o la poesía. Revolucionó la música y la cultura popular brasileña en general a través de la improvisación, la ironía



Fig. 5 Helio Oiticica | *Parangolé 30,*
Capa 23 M'Way Ke | 1972

Oiticica y los tropicalistas consideraban que con estas propuestas de participación colectiva, se revelaba la asunción de un papel activo por parte de la sociedad. Asimismo creían que la participación a escala micropolítica podía dar un sentido cultural y político a su producción estética. Los antecedentes de sus ambientes los encontramos en los *parangolés*, -capas, tiendas o estandartes- de algodón o plástico de restos encontrados en las favelas. En argot, el *parangolé* se utiliza para describir situaciones animadas y de agitación repentina y confusa entre personas. Los *parangolés* fueron producto del conocimiento y la pasión que Oiticica tenía sobre la cultura popular brasileña, unido a su necesidad de experimentación artística. En ellos fusionaba poesía, pintura, danza, fotografía, cuerpo, componiendo una especie de collage contracultural en movimiento. Oiticica los describía como «situaciones de sorpresiva confusión o excitación en grupo». Observaba con fascinación la arquitectura de las favelas y la vida en comunidad que de allí se desprendía. Estaba fascinado por la experiencia colectiva, el anonimato popular y el carácter dionisiaco que desprendía la samba. Aunque sus piezas más

o la irreverencia al poder y al servilismo. Les movían los ideales de la contracultura, la experimentación y la fusión a todos los niveles. Defendían la hibridación biológica, cultural, tecnológica e industrial. Entre sus componentes se encontraban los músicos Caetano Veloso y Gilberto Gil. El Tropicalismo reactivó las ideas del *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade [1928], en especial por la fusión de elementos de culturas foráneas en la cultura popular brasileña. El sincretismo cultural iniciado por Veloso y Gil finalizó con la intervención de la dictadura militar que los encarceló en 1968 y les obligó a exiliarse a Inglaterra en 1969.

conocidas son las *capas-parangolés* que vestían sus amigos, el significante del *parangolé* ampliaba la participación del público, lo que producía una rotunda transformación en la concepción del artista, que dejaba de ser un creador de objetos destinados a la contemplación pasiva, para pasar a ser un alentador de la creación. La transformación manifiesta con la participación del espectador o espectadora, provocaba la configuración de un proceso abierto e inacabado. Si bien los *parangolés* se aproximaban al body art, al performance y al happening, ciertamente trataban de provocar el desplazamiento del arte desde el ámbito intelectual y racional, hacia esferas de creación colectivas y participativas. Por su parte, Lygia Clark, renunciando de su condición de artista, planteó acciones como *Caminando* [1963] abriendo paso a la exploración espacial desde lo corporal y a la desmaterialización del objeto artístico. Durante los setenta trabajó con grupos de jóvenes participantes en sesiones grupales sensoriales como *Baba antropofágica* [1973] y *Canibalismo* [1973], donde imagen, corporalidad y acción se unían para crear una fantasmagoría del cuerpo en alusión a rituales arcaicos de canibalismo, que utilizaba para posicionarse en el lugar del otro y cuestionar su propia identidad. A Clark la figura del espectador no le interesaba, sino el proceso de implicación del sujeto que asistía a sus acciones. Su absoluto convencimiento de que el artista debía renunciar de su estatus privilegiado y comenzar a desarrollar situaciones que contribuyeran a la liberación de los participantes, le hizo renunciar del inmovilismo institucional transgrediendo sus códigos.

« [...] es un intercambio entre la gente y su psicología íntima. Este intercambio no suele ser agradable. La idea es que la persona que participa en la propuesta “vomita” experiencia vital. Los demás participantes tienen que tragarse ese “vómito”, e inmediatamente vomitan, a su vez, su propio contenido íntimo»⁹⁸.

Cuando Lygia Clark evoluciona hasta este tipo de acciones había llegado a desarrollar lo que denominaba *cuerpo colectivo*, adquiriendo con ello una dimensión política y social que mantuvo irrenunciablemente el resto de su vida. La desmitificación del arte y del artista le fue llevando a desarrollar su vertiente terapéutica. Su trayectoria artística se caracterizaba por vincular estética, clínica y política así como por estar íntimamente vinculada a la lucha contra un régimen que intentaba anestesiar la experiencia estética en relación a lo diferente.



Fig 6. Lygia Clark | *Baba antropofágica* | 1973

Clark se posicionó contra un sistema artístico que pretendía deglutir y apropiarse de cualquier nuevo comportamiento disidente que intentara institucionalizar las prácticas del afuera.

«En el preciso momento en que el artista digiere el objeto, es digerido por la sociedad que ya le encuentra un título y una ocupación burocrática: será así el ingeniero de los pasatiempos del futuro, actividad que en nada afecta el equilibrio de las estructuras sociales» [Lygia Clark, París, 1969].

Otro de los coetáneos a H.Oiticia y L. Clark fue Cildo Meireles que entre 1970-1975, planteó una serie de acciones desde el activismo político y la insurgencia artística que denominó *inserciones en los circuitos ideológicos*, entendiéndolas como acciones que interferían tácticamente en la ideología de las esferas dominantes. Buscaba descentralizar la información de los canales habituales del régimen y crear circuitos alternativos. O Artur Barrio con sus *Situaciones*. Todos ellos fueron precursores de un arte comprometido políticamente y reverberaron en una serie de colectivos que operaban en los inicios de lo que posteriormente se denominaría *tactical media*, utilizando los soportes mediáticos de los que disponían, como la prensa escrita, la radio o la televisión. Estos nuevos colectivos aparecieron en Sao Paulo a finales de los setenta y los ochenta, en el final de la dictadura y el período de democratización del país, como Viajou Sem Passaporte [1978-1982] o 3Nós3 [1979-1982]. Viajou Sem Passaporte estaba compuesto por algunos miembros del grupo teatral MOVE y un grupo de estudiantes de Comunicación y Arte. Desarrollaban «intervenciones humanas» de inspiración dadá y surrealista, utilizando sus cuerpos en las calles.



Fig.7 Manga Rosa | *Arte ao ar livre*. Intervención de Viajou Sem Passaporte | Sao Paulo | 1981-1982

Sus acciones urbanas eran imprevisibles e irrumpían en locales como salas de teatro para interrumpir la obra teatral y escenificar sus propias historias. En el caso de 3Nós3 llamaba a sus intervenciones urbanas «inversión de la percepción del paisaje». Intentaron transgredir las normas y funcionar al margen del ámbito oficial. En este sentido, una de sus intervenciones más mediáticas fue *Ensacamento* [1979], que tuvo eco en toda la prensa del país. Consistió en elaborar durante una noche un ataque a todos los monumentos paulinos, cubriéndoles la cabeza y llamando anónimamente a la prensa para que diera cobertura a las extrañas apariciones sobre el patrimonio.



Fig.8 3Nós3 | *Ensacamento* | Sao Paulo | 1979



Fig.9 3Nós3|X Galería |1979

En otro orden, atacaban directamente a la institución artística con acciones como *Operación X*, que consistió en el cierre y sellado de los accesos de las galerías de arte de la ciudad de Sao Paulo con la letra «X» y la aparición de la frase «lo que está dentro, es lo que se expande al exterior»; o en otro tipo de acciones tenían como objetivo la interrupción del tráfico. A pesar de la brevedad de sus intervenciones, éstas transgredían y alteraban los recorridos y las costumbres. El uso que hacían de los medios les convirtió en pioneros de los *tactical media* ya que iban elaborando su existencia mediante las noticias aparecidas en los medios de comunicación. Todos estos colectivos surgieron en un período de transición a la redemocratización del país. Ya en los noventa, el desgaste del consolidado proyecto neoliberal, y gracias a la expansión del trabajo en red, se conformarían nuevas formas de entender el colectivismo vinculado al ámbito artístico y social.

El Chile de finales de los setenta, es otro de los países de América Latina donde manifiestamente se produjo la rebelión del *monstruo biopolítico* del que nos habla Negri⁹⁹. Durante la dictadura de Augusto Pinochet [1973-1990] se perpetraron multitud de asaltos al cuerpo poblacional por parte del aparato militar, el mismo que derrocó al gobierno democrático de Salvador Allende con la ayuda de la CIA. Frente a este contexto represor surgieron voces contestatarias desde el arte, como las de la llamada «escena avanzada» en la que confluían personas que provenían del arte, el vídeo, el cine, la poesía, la sociología o la filosofía. Uno

99 Consultar: NEGRI, Antonio. «El monstruo biopolítico: Vida desnuda y potencia». En: GIORGI, Gabriel; RODRÍGUEZ, Fermín [comps.]. *Ensayos sobre biopolítica: Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007

de los colectivos artísticos de mayor trascendencia de la «escena avanzada» fue el C.A.D.A. [Colectivo Acciones de Arte, 1979- 1989] un grupo transdisciplinar que desarrolló prácticas y lógicas discursivas de resistencia, a través de estrategias performativas como modo de oposición directa al régimen militar. Entre sus miembros destacaron la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita, el sociólogo Fernando Balcells y los artistas visuales, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. La especificidad del contexto chileno les posicionó junto a una manera de comprender el arte que se desarrollaba en la *esfera social*, lugar que entendían como espacio común donde convergían arte y política, donde las calles sustituían a los museos, las gentes eran los artistas o agentes colectivos y la vida desarrollada en común constituía el trabajo del arte. Esta irrupción en los procesos de producción artística que desarrolló el C.A.D.A., les condujo a defender la idea de «Ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es sólo un trabajo político o de cada hombre como un trabajo político, no es sólo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social»¹⁰⁰. Algunas de las acciones del C.A.D.A.¹⁰¹ marcaron un antes y un después en la arena artística chilena. Sus modos de operar a través de acciones de clara oposición al régimen dictatorial de Pinochet, nos recuerdan a las producidas en la Argentina del *itinerario del 68*, pero como nos dice Robert Neustadt:

«Tanto el “itinerario de 68” como el CADA realizaron intervenciones neovanguardistas callejeras a fin de constituir, artísticamente, acción política.... El “itinerario de 68”, entonces, empleó las mismas estrategias tantas estéticas como políticas que caracterizaban la escena (chilena) de la “avanzada” en general. Sería una exageración, sin embargo, afirmar que el itinerario de 68 haya tenido influencia en el grupo CADA. El Colectivo Acciones de Arte no siguió las huellas de los artistas argentinos, sino que se encontró en parecidas condiciones. En los dos casos una dictadura represiva fomentó que se buscaran espacios callejeros en que se pudiera rearticular, simultáneamente, arte político con acción artística contestataria»¹⁰²

100 NEUSTADT, Robert. *CADA día: La creación de un arte social*. Santiago: Cuarto Propio, 2001, p.128

101 El grupo C.A.D.A., llevó a cabo siete acciones o intervenciones denuncia: *Para no morir de hambre en el arte*, 1979; *Inversión de escena*, 1979; *Ay Sudamérica*, 1981; *El fulgor de la huelga*, 1981; *A la hora señalada*, 1982; *No+*, 1983 y *Viuda*, 1985.

102 NEUSTADT, Robert. *Op. Cit.*, p.25

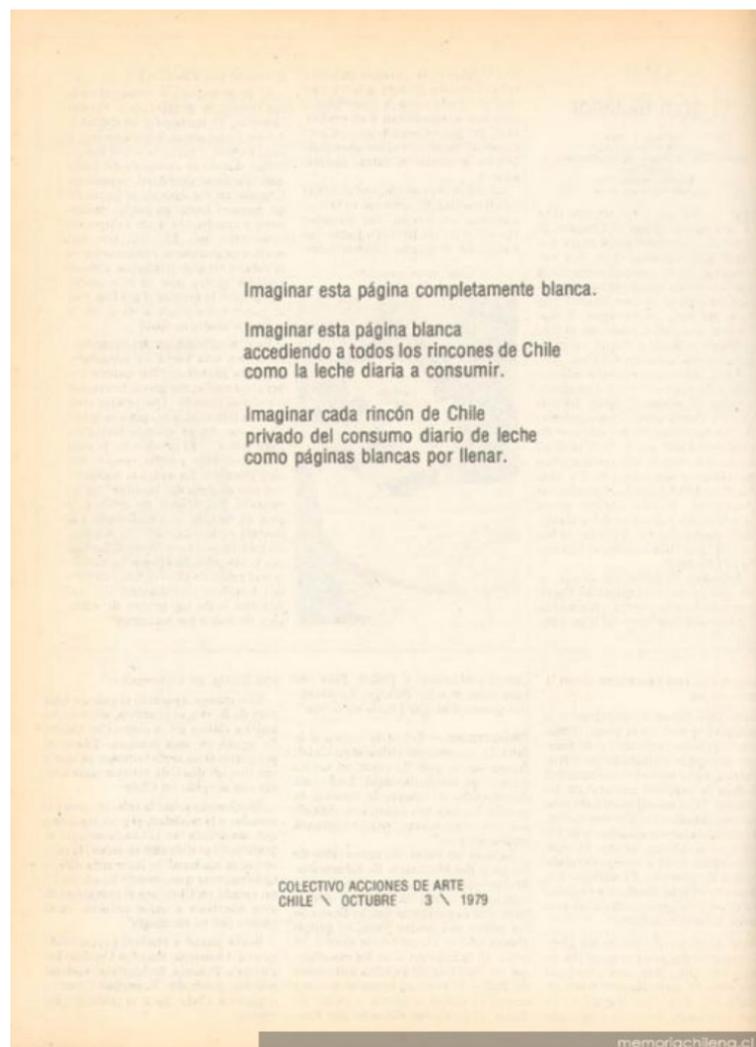


Fig.10 C.A.D.A. | *Para no morir de hambre en el arte* | Santiago de Chile | 1979

Su primera acción realizada en octubre de 1979 «Para no morir de hambre en el arte», puso en evidencia la oposición del grupo al contexto político y social de su país y el indisociable vínculo entre arte y política. La acción constó de varias etapas, en la primera repartieron cien bolsas de leche a los pobladores de la comuna de La Granja, una población marginal en la periferia de Santiago. Las bolsas llevaban impresa la frase «1/2 litro de leche» rememorando el medio litro de leche que el gobierno democrático de Salvador Allende daba diariamente a los niños. Las bolsas, una vez consumida la leche, debían ser devueltas y cederlas a artistas locales para que intervinieran en ellas como soporte de sus aportaciones y que posteriormente serían expuestas junto al desarrollo de toda la acción. El mismo día publicaron una página en la revista *Hoy* [la única revista contraria al régimen que sobrevivía]; la página debía aparecer en blanco y con las siglas del C.A.D.A., pero ante la oposición del editor, que sin embargo sí les cedió una página, se vieron forzados a escribir el texto a modo de poema que mostramos a continuación, como una metáfora de la ausencia, metáfora que dialogaba con el acto de repartir leche. La acción *Para no morir de hambre en el arte*, se completó, en el mismo mes de octubre, con una acción discurso frente a la sede de Naciones Unidas de Santiago, en el CEPAL, titulado *No es una aldea*¹⁰³ que mostraba poéticamente un posicionamiento político y arremetía contra la situación chilena en particular, pero abierto a posibles lecturas contra el avance del neoliberalismo y la implantación del libre mercado. En 1983, en los EE.UU proponen *Residuos americanos*, una instalación para ser presentada en Washington DC que examinaba la relación entre la ropa usada enviada desde los Estados Unidos a Chile para su reventa y el procedimiento quirúrgico que se realizaba en Chile para extirpar un tumor cerebral. Pilas de ropa yacían en el suelo mientras una cinta de audio transmitía el sonido de la cirugía, yuxtaponiendo la enfermedad de Chile [Chile bajo la dictadura] con el exceso americano. Según Nelly Richard, *Residuos Americanos* resignifica la palabra residuos de dos maneras: en primer lugar como una táctica de denuncia que revela la desigualdad en que el Tercer Mundo tiene que vivir dependiendo de las sobras no consumidas del Primer Mundo, luego como una venganza paródica en la cual CADA participa en un intercambio con las sobras inservibles de un cerebro dañado.

103 El discurso se emitió por altavoces en los cinco idiomas oficiales de las Naciones Unidas, frente al Edificio de Naciones Unidas de Santiago, la CEPAL [Comisión Económica Para América Latina] en octubre de 1979. Para ver discurso completo del C.A.D.A consultar: *Ibid.*, p.128, o visitar la web: <http://www.archivosenuso.org/search/node/no%20es%20una%20aldea#viewer=/viewer/72&js=/> [Consulta 01|10|2014]

El México de los setenta fue una década de ruptura con la tradición artística y aunque es poco conocido, aparecieron colectivos que vincularon el arte al activismo político. A diferencia del muralismo, que era una de las prácticas artísticas más conocidas, apoyadas institucionalmente y financiadas en su mayoría, estos nuevos grupos se oponían a la institución artística, trabajaban fuera de ella y autogestionaban sus propuestas, aportando una nueva forma de entender las artes visuales desde el interior de los movimientos sociales. La necesidad de producir tal cambio tuvo que ver con los terribles acontecimientos históricos del país durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz que contó, entre los episodios más sangrientos del México post-revolucionario, con la masacre estudiantil de la Universidad de Tlatelolco en octubre de 1968, cuando cientos de estudiantes fueron asesinados y otros tantos heridos, así como la masacre de 1971 donde enfrentamientos de estudiantes con militares acabó con la muerte de quince estudiantes y cientos de heridos. Este clima de control, persecuciones, hostigamiento, encarcelamiento y desapariciones de estudiantes y activistas, originó la aparición de algunos colectivos artísticos que operaban en las calles y que intentaban mostrar a las gentes las acciones criminales del gobierno mexicano. Entre los más destacados nos encontramos con Grupo Proceso Pentágono, Grupo SUMA, Grupo Tetraedro, Taller de Arte e Ideología, No Grupo [1977-1983] o Polvo de Gallina Negra [1983-1993]. Este último fue el primer colectivo de arte feminista de México. Originariamente estuvo constituido por Maris Bustamante [miembro de No Grupo], Mónica Mayer y Herminia Dosal, e intentaron desmitificar la figura de la mujer rompiendo con los estereotipos que se mostraban en los medios de comunicación. Asimismo intentaron devolver a la historiografía del arte mexicano el trabajo desarrollado por artistas mujeres y facilitar su acceso a la esfera artística. De entre los más subversivos, destaca Grupo Proceso Pentágono¹⁰⁴, que surge en 1973. Se autodenominaban «trabajadores culturales» para distanciarse de la figura del artista individualista. En principio se constituyeron como colectivo para denunciar el arte institucionalizado y a las instituciones artísticas a las que consideraban que operaban en connivencia con el aparato represor del Estado, aunque su estrategia fue desarrollar parte de su actividad en el interior de las mismas para

104 Aunque Grupo Proceso Pentágono surge en 1973, se constituyó oficialmente a raíz de la participación en la X Bienal de Jóvenes de París de 1977. En sus inicios formaban parte del Grupo: Felipe Ehrenberg, Carlos Fink, José Antonio Hernández Amezúa y Víctor Muñoz. Posteriormente se unieron Carlos Aguirre, Miguel Ehrenberg, Lourdes Grobet y Rowena Morales.



Fig.11 Grupo Proceso Pentágono | A nivel informativo | México D.F. | 1973

evidenciar su politización e instrumentalización ideológica. Fundamentalmente se interesaron, junto a otros grupos, en desarrollar su producción artística en las calles de México DF. Este interés de celebración de las calles, surge tras los devastadores efectos provocados por las megalómanas transformaciones urbanas de herencia moderna iniciadas en los años cincuenta, cuyo plan modernizador priorizaba el vehículo, dividiendo y aislando barriadas entre sí, lo que produjo un ataque directo a las formas de convivencia previas de las personas que los habitaban y al espacio público que los acogía. Esta ruptura del espacio de socialización produjo profundas reflexiones en la comunidad artística que comenzó a denunciar esas nuevas formas de vida alienante y violenta de las nuevas urbes. Algunas de las acciones de Grupo Proceso Pentágono simulaban secuestros o atropellos El hombre atropellado [1973] o El secuestro [1973]. En otro de sus trabajos el Grupo Proceso Pentágono, se lanzó a la calle, con su propuesta A nivel informativo [1973]. Ocuparon un espacio frente a uno de los santuarios del arte mexicano, el Palacio de Bellas Artes, que representaba uno de los últimos grandes proyectos públicos encargados por el dictador Porfirio Díaz antes de su derrocamiento a manos de la revolución de 1910. Proceso Pentágono entendía las calles como

lugar de subversión y producción, espacios donde se intercambiaba información y donde existían lugares como el Bellas Artes, que dividían aún más la realidad de lo cotidiano y que establecía una distancia inmensa de clase. Como parte de su estrategia, a la que llamaban Caballo de Troya¹⁰⁵, contratocaban a la institución desde dentro, y de este modo aceptaron participar en la Bienal X de París de 1977 con el proyecto Pentágono¹⁰⁶. Grupo Proceso Pentágono transformaba el arte en información y con sus acciones evidenciaba, que tanto museos como bienales no eran apolíticos.

Los regímenes dictatoriales implantados en los sesenta y setenta en América Latina, intentaron dominar disciplinarmente al cuerpo social, lo que produjo entre parte de las poblaciones, la construcción del *biopoder* del último Foucault, en el sentido de combinar resistencia y creatividad social al mismo tiempo¹⁰⁷. Al mismo tiempo, la búsqueda permanentemente de otros lugares desde el arte de la disidencia, dotó de sentido a lo intertextual, a la multiplicidad de textos y desembocaría en la muerte del autor que nos anunciaba Roland Barthes¹⁰⁸, cuestión que colaboró en poner sobre la arena artística otros modos de hacer posicionados desde la anonimidad, la pluralidad, lo heterogéneo y la diferencia, provocando la fragmentación con el pasado y el desplazamiento de los centros hegemónicos. Lo que Barthes nos revelaba con esta diseminación y multiplicidad de lecturas, no era sino evidenciar que la modernidad había entrado en crisis y que en su intento purificador e higienista había fomentado el individualismo y dejado fuera de sus fronteras las diferencias.

105 Al respecto del «Caballo de Troya», Lucy Lippard, lo identificó en uno de sus textos como una metáfora del arte activista. Lippard escribió: «Maybe the Trojan Horse was the first activist artwork» | «Quizás el Caballo de Troya fue el primer trabajo de arte activista». LIPPARD, Lucy R. «Trojan Horses: Activist Art and Power» En: *Art after Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 341.

106 Ver al respecto el texto «Grupo Proceso Pentágono», en *Presencia de México en la X Bienal de París, 1977*. Mexico City: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977.

107 El primer Foucault acuña el término *biopoder* para hablar de un tipo de prácticas que desarrollan los Estados modernos para controlar y disciplinar al cuerpo poblacional, donde el cuerpo del sujeto en particular, es un objeto administrable para el poder. Sin embargo, el último Foucault, reconociendo la poca centralidad que le había otorgado al sujeto en su estudio y sí a las instituciones, identifica en el sujeto esta capacidad de usurpar el poder revirtiendo en empoderamiento.

108 BARTHES, Roland. *Op.cit*

En ámbitos como América Latina donde las estructuras de poder han reproducido sistemáticamente todo tipo de prácticas biopolíticas como formas de control, ha provocado que surjan movimientos sociales que han ejercido de contrapoder y han configurado movimientos de resistencia. En estos casos, ya entrados los ochenta nos encontramos con colectivos artísticos que, recuperando las iniciativas de la década anterior, intentaron contextualizar y complementar procesos ya abiertos, como el caso del genocidio argentino, encontrándonos con colectivos que actuaban bien desde la militancia directa en partidos o la cooperación con movimientos sociales apartidistas. Este transvase generacional producido a mediados de los ochenta configuró una nueva generación en los noventa que entendió la política priorizando el trabajo colectivo, modos de operar que desarrollaremos en el siguiente capítulo.

02.2 Micropolíticas: Atravesando aspectos concretos de la identidad. El SIDA, lo transfronterizo y los nuevos lugares de enunciación política. Cuando lo personal devino político y colectivo.

Aunque en principio los planteamientos de lo micropolítico comenzaran como una reacción o como un momento de resistencia específica a lo macropolítico, fueron Foucault, seguido de Deleuze y Guattari, quienes nos aproximaron a ese ámbito práctico y de relaciones micropolíticas como un lugar susceptible de desarrollar nuevas subjetividades fuera de los aparatos del Estado. Estos procesos de subjetivación, que operaban desde la resistencia, constituyeron comunidad. En el arte de los ochenta y los noventa se vio reflejado en el activismo artístico, encontrándonos con movimientos de resistencia como el arte feminista, el transfronterizo, el arte gay, el arte lesbiano o el trans-queer, adentrando en un territorio al que Deleuze y Rolnik denominaron la «dimensión molecular» del inconsciente¹⁰⁹.

109 Suely Rolnik, en el texto que desarrolló tras años de intercambio con Guattari y tras invitarle a un largo viaje a Brasil en 1982, nos dice que para referirse a lo ocurrido en Brasil y Francia con respecto a la «negritud» y la homosexualidad, ella misma y Deleuze, nos hablan de la «dimensión molecular» del inconsciente, y lo hacen de la siguiente manera: «La homosexualidad que los homosexuales construyen no es algo que los especifique en su esencia, pero sí algo que habla directamente sobre la relación con el cuerpo, la relación con el deseo del conjunto de las personas que están en el entorno de los homosexuales. Eso no quiere decir que los homosexuales pretendan hacer proselitismo o instaurar una dictadura de la homosexualidad. Quiere decir, simplemente, que la problemática que ellos singularizan en su campo no es del dominio de lo particular y menos aun de lo patológico, sino que esta problemática se refiere al dominio de la construcción de una

Tras el recorrido anterior por las latitudes del Sur y los nuevos comportamientos surgidos en los setenta fruto de la radicalización política por la que atravesaron las prácticas artísticas, hemos visto que, llegados los ochenta, o bien nos encontramos con los réditos de los regímenes totalitarios en una época de connivencia con el neoliberalismo estadounidense, o bien con sociedades desgastadas y decepcionadas que abren los brazos al individualismo postmoderno. En el caso del arte, nos encontramos con un nuevo proceso de mercantilización de dimensiones hasta ese momento desconocidas, situación que dominará la arena artística mundial. Sin embargo, como nuestra intención es mostrar las fisuras y los espacios de resistencia producidos en estos contextos, debemos recordar que si la producción artística estadounidense de los setenta estuvo marcada por el activismo feminista, en los ochenta, como es bien sabido, y como hemos anotado en el capítulo 1, inmersos en la decadencia de la etapa republicana de la era Reagan-Bush y en plena expansión neoliberal, aparece la crisis provocada por la pandemia del SIDA, situación que reactivará un nuevo período de repolitización del arte debido al enorme impacto que tuvo la enfermedad en la esfera artística.



Fig.12 David Wojnarowicz | *Arthur Rimbaud in New York* | 1978-79 |

subjetividad que se conecta y se entrelaza con problemáticas que se encuentran en otros campos, como el de la literatura o el de la infancia. Son justamente esos elementos los que nos llevarían a hablar de un norte-sur a través de los países, de una negritud a través de todas las razas, de lenguas menores a través de todas las lenguas dominantes, de un devenir-homosexual, de un devenir-niño, de un devenir-planta a través de los sexos delimitados. Son esos elementos que Deleuze y yo agrupamos en la rúbrica de “dimensión molecular” del inconsciente». En: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely [2005]. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006, p. 93

Las acciones desarrolladas para difundir información sobre la enfermedad y controlar su expansión, hizo que la práctica artística junto a los movimientos sociales se constituyeran como prácticas de resistencia biopolítica y de enunciación colectiva. El florecimiento del arte activista como reacción a la tendencia conservadora que nos describe Felshin¹¹⁰, hizo que en EEUU el colectivismo fuera la estrategia activista más destacada, actitud que no fue reproducida tan sólo en el arte sino en un amplio sector de la sociedad estadounidense. Nina Felshin define lo ocurrido en esa época como un híbrido entre el mundo del arte, el activismo político y el de la organización comunitaria. Estos colectivos activistas se caracterizaron por sus apropiaciones y acciones en el espacio público, propuestas que deseaban producir lo público a través del consenso. Eran las primeras realizaciones colectivas en las que se implicaba a la sociedad. Lo manifestaron mediante multitud de propuestas colaborativas o comunitarias en las que se abordaban sus preocupaciones por todo tipo de derechos civiles. Sus metodologías y formas de producción de significados e intervención, determinarán las manifestaciones artísticas posteriores caracterizadas por la participación y la interacción.



Fig.13 Félix González Torres | *Untitled* | Nueva York | 1992

Como anotábamos, en los ochenta la crisis del SIDA reactivó la vertiente más política del arte, lo que derivó en la implicación de un público comprometido. El objetivo de la esfera artística era desarrollar una visión crítica y discursivamente activa frente al tema y la gestión política que se desarrollaba. EEUU será el lugar desde donde más vehementemente se iniciará la lucha colectiva contra el SIDA y desde donde se tratará, denunciará y propondrá otras formas de gestión biopolítica de la enfermedad. Nueva York se convertiría en el epicentro de esta

110 FELSHIN, Nina. *Op.cit*

lucha. Tal es el caso de Félix González Torres que, –al igual que David Wojnarowicz o Robert Mapplethorpe– desarrolló su trabajo en Nueva York a partir de la discriminación de otras identidades sexuales. Entre algunas de sus intervenciones González Torres diseñó una campaña simbólica para visibilizar la pandemia del SIDA y denunciar a un sistema social que marginaba a los homosexuales. Intervino en vallas publicitarias con mensajes o aludiendo con sus lechos vacíos a la pérdida o ausencia de alguien, el dolor y la muerte. Desde 1987 formó parte del colectivo neoyorkino Group Material, uno de los colectivos que se posicionaron clara y políticamente frente a la gestión gubernamental de la enfermedad.

Para entender la evolución de Group Material hay que valorar su contribución en el planteamiento de nuevas configuraciones del hecho expositivo, desde una faceta colectiva y participativa. Inspirados en colectivos como AWC, replanteó el concepto de museo en un momento en el que el llamado arte público lo rechazaba categóricamente. Aportó una nueva visión al considerarlo como un espacio público en el que el arte se convertía en un medio para proponer cuestionamientos al sujeto. Desde la década de los setenta fueron impulsores en el desarrollo de exhibiciones colaborativas entre su vecindario del Lower East Side de Manhattan. Promovieron otras formas de aproximación cultural con las comunidades, implicándolas en la recuperación de su memoria colectiva mediante el formato expositivo. Sus formas de cuestionar el elitismo cultural, al que parecía haberse abocado el arte y del que todo el sistema artístico era cómplice, le hizo replantearse el concepto de exposición, invitando al vecindario a participar mediante la selección de objetos y experiencias de vida. Como la exposición de 1981 *The People's Choice [Arroz con Mango]*¹¹¹, donde articularon ideas como que bajo los objetos que aportaban sus amigos y vecinos se pudiera configurar un archivo alternativo como máximo epítome de experiencia artística. Intentaron dar un cambio a la concepción que durante largo período se había tenido del espacio museístico. Significó una crítica institucional y una forma autocrítica de hacer arte, pues predominaba el deseo de transformar el museo en un lugar en el que producir política y trasladarla a la sociedad.

111 La expresión cubana «Arroz con mango» significa «¡Qué desastre!». Para consultar la carta que Group Material envió a su vecindario ver: «Group Material Timeline: Activism as a Work of Art». En: FELSHIN, Nina [ed.]: «But is it Art» Bay Press, 1995, 85-116.



Fig.14 Group Material | *The People's Choice [Arroz con Mango]* | Nueva York | 1981



Fig.15 Group Material | *Democracy: Education* | Nueva York | 1988

En Group Material la práctica artística sirvió de vehículo para dar voz a las minorías sociales y como herramienta de comunicación entre ellas. Desde mediados de los ochenta mostró su vertiente más crítica con el gobierno republicano de Reagan y su política sobre el SIDA, cuestionando la democracia. En 1988, en el Dia Arts Foundation de Nueva York, se introdujo en la institución museística con el proyecto *Democracy*, un ciclo de exposiciones y debates desarrollado entre 1988 y 1989¹¹². Group Material presentó un encuentro participativo alrededor del concepto de democracia, presentando las cuatro áreas en las que detectaban que la democracia estaba afectada y consideraban en crisis: educación, política electoral, participación cultural y SIDA. Se llevaron a cabo mesas redondas sobre los temas, exposiciones, colaboraciones sociales, reuniones o la edición de un libro. El proceso abierto por Group Material tuvo como objetivo cuestionar la situación democrática del momento en Estados Unidos, visibilizar la diversidad de puntos de vista al respecto y plantear nuevos posibles significados que posibilitaran un cambio de rumbo.

112 La experiencia de esta muestra de acciones quedó reflejada en la siguiente publicación: *Democracy: A Project by Group Material*, [Doug Ashford, Julie Ault, Félix González-Torres]. Wallis, Brian [ed.]. Seattle: Bay Press, 1990. En el siguiente enlace podemos encontrar un clarificador artículo de Doug Ashford, uno de los componentes de Group Material: ASHFORD, Doug. «Una memoria de la abstracción como matriz de lo real». Traducción de Marcelo Expósito, 2009. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/es> [Consulta 03|08|2013]

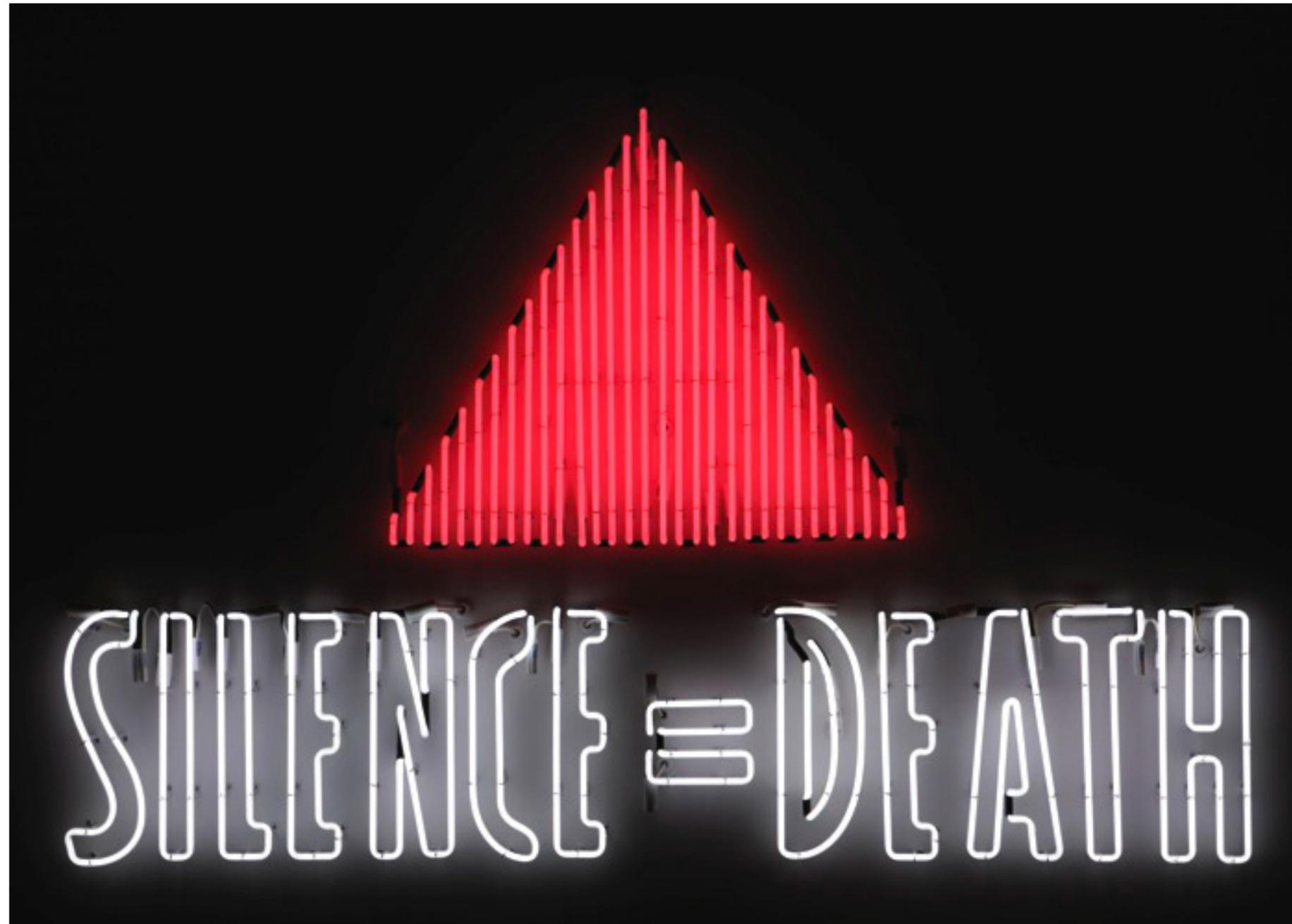


Fig.16 ACT-UP | Icono Silence=Death|1987

El aparente desbordamiento hacia lo político en los planteamientos artísticos de Group Material pretendía establecer una coalición entre lo estético y lo político como táctica para reinventar la exposición de arte. Su deseo por crear contextos significativos abiertos para que otras personas pudieran participar hizo que Group Material fuera considerado uno de los colectivos pioneros en el planteamiento de nuevas estrategias de activación política y social a través de la cultura y el arte. Si como hemos apuntado, Group Material fue uno de los colectivos artísticos neoyorkinos de los 80 más sensibilizados con la pandemia y su ataque directo a las políticas sobre el SIDA del gobierno republicano, su influencia abrirá paso a otros colectivos activistas y transdisciplinares como Gran Fury [1988-1996], considerado la ramificación artística de ACT-UP [AIDS Coalition to Unleash Power], la principal organización antisida norteamericana. Formada por la comunidad de lesbianas, gays y transgénero, luchó concienzudamente para informar a la sociedad sobre la enfermedad y desarrollar una política necesaria al respecto, conseguir derechos, promover la investigación científica y desarrollar una red de asistencia sanitaria. Gran Fury, quien tomó su nombre del coche *Plymouth Gran Fury* que utilizaba la policía secreta de N.Y., reactivará el uso del cuerpo en el arte como depositario del dolor, tema que por otro lado había sido iniciado por las artistas feministas de los sesenta. Gran Fury elaboró campañas informativas y de denuncia para ACT-UP a través de la apropiación de los tradicionales códigos de la publicidad, con el objetivo de llegar a un público más amplio. La labor de Gran Fury fue fundamental para informar, sensibilizar, desmitificar los estereotipos vinculados a la enfermedad, así como de acusar a los responsables de la crisis. Este tema fue especialmente tratado en la instalación del New Museum de Nueva York *Let The Record Show* [1987], haciendo un paralelismo con la depuración de responsabilidades de la crisis del SIDA, la mala gestión y las atrocidades políticas y sanitarias, con los juicios de Nuremberg por los que se juzgarían a los responsables del genocidio del holocausto. Con otras intervenciones como *Kissing doesn't kill: Greed and indifference do* [1989], intentaron mostrar su faceta más pedagógica, desmitificando la enfermedad y los supuestos grupos de riesgo, mostrándola como un problema general que iba más allá de la condición sexual, la raza o la clase social. Para ello desarrollaron una campaña informativa, apropiándose del lenguaje y medios publicitarios en espacios públicos como transporte público, mupis, o vallas publicitarias.



Fig.17 Gran Fury | *Let The Record Show* | Nueva York | 1987

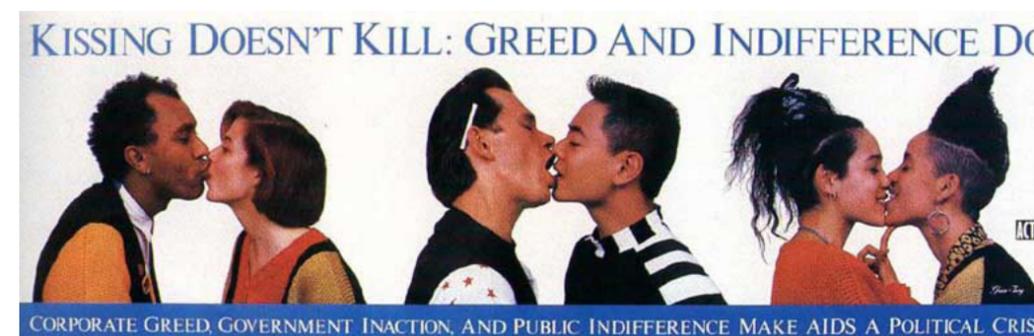


Fig.18 Gran Fury | *Kissing doesn't kill: Greed and indifference do* | Nueva York | 1989



Fig. 19 Little Elvis|
The Aids Crisis is Not Over
sticker|Nueva York|1988

En los noventa les seguirían colectivos como Little Elvis o WAVE, ya que la pandemia del SIDA y sus metáforas¹¹³, reactivarán con fuerza las prácticas activistas heredadas de los setenta.

Los setenta y los ochenta estadounidenses supusieron una época en la que el arte activista convivía con el desarrollo de las teorías feministas, lo que permitió la aparición de colectivos artísticos feministas, con un claro afán de inconformismo. Estos colectivos, como veremos, denunciaban las estructuras tradicionalmente patriarcales. En los 80 aparecen una serie de colectivos estadounidenses, que influidos por las teorías de la crítica alemana –W. Benjamin, B. Brecht, S. Krakauer– irrumpen en el espacio urbano y en la vida cotidiana, eliminando la idea de espectador, considerando al nuevo destinatario como un lector- colaborador. Entre ellos destacamos: Gran Fury, Women's Action Coalition, Barbie Liberation Organization. Como diría Lucy Lippard, «las intervenciones en el espacio urbano que surgen en esta época estaban fomentadas por el interés de aunar arte y vida cotidiana ante una necesidad real de comunicación, colaboración y correspondencia de los propios ciudadanos»¹¹⁴. Es un momento en el que el vínculo del arte con lo político y lo social evoluciona hacia el activismo y la intervención directa, encontrándonos que en la última década del siglo XX, desde la propia teoría del arte ya se afirmaba que el arte de la década de los 90 suponía la ruptura entre obra y público insertándolo en la vida de una manera más decidida y contundente que en décadas anteriores. El contexto y la necesidad de recuperar una experiencia directa favorecieron la expansión de la intervención directa en todo este proceso de experiencias vitales, cobrando una importancia sin precedentes.

113 Sontag fue una de las primeras voces de la crítica moderna en apuntar que la enfermedad adquiere significado mediante el uso de la metáfora. Ver: SONTAG, Susan. *El sida y sus metáforas*, Madrid: Taurus, 1996

114 LIPPARD, Lucy R. *Get the message?: A decade of Art for Social Change*. New York: E.P. Dutton Inc., 1984, p.33

Los movimientos de mujeres de Estados Unidos constituyeron los primeros colectivos activistas en el mundo del arte que ejercieron de modelo a posteriores formaciones. Es una época en la que, además, el arte activista convive con el desarrollo de las teorías feministas, lo que posibilita la aparición de estos colectivos artísticos feministas con un claro afán de inconformismo y de denuncia a las estructuras tradicionalmente patriarcales. El movimiento feminista de los sesenta y setenta abanderó el leitmotiv «lo personal es político»¹¹⁵, una nueva manera de entender lo político que iba más allá de la concepción tradicional de distribución y discusión partidaria e institucional y que mostraba lo personal como algo dinámico y colectivo que devenía político, que se convertía en público y abierto a la discusión. El primer colectivo de artistas feministas norteamericanas, se constituyó manifestándose frente al Whitney Museum de Nueva York en 1969. Lo hicieron durante la inauguración de una exposición en el Dia Art Foundation, con el objetivo de denunciar la insignificante participación de las mujeres artistas. De esta manifestación surgió el colectivo Woman Artist in Resistance [WAR] que denunciaría cómo las artistas permanecían excluidas de los circuitos expositivos, siendo rechazadas sistemáticamente.

Curiosamente en el ámbito universitario, concretamente en la CalArts [California Institute for the Arts, Valencia, Los Ángeles], surgió el proyecto *Womanhouse* [1971-1972]¹¹⁶, un experimento pedagógico dirigido por las profesoras y artistas, Judy Chicago y Miriam Shapiro, quienes aprovecharon una ayuda gubernamental para propiciar el acceso de las mujeres a la educación artística superior.

115 Kate Millet [1934], es una escritora, feminista y activista estadounidense que se dio a conocer con la publicación de *Sexual Politics* en 1969, una adaptación de su tesis doctoral; un texto que analiza el patriarcado como un sistema de dominación, que establece relaciones de poder en función a la diferencia de sexos. En la obra, también se denuncia al heterosexismo connotado de misoginia de los grandes pensadores de la literatura. Y utiliza el término política para hablar de las relaciones de poder y control sobre el dominado|la dominada. Ver: MILLET, Kate [1969]. *Política sexual*. Madrid: Cátedra, 2010

116 En el otoño de 1971, Judy Chicago y Miriam Shapiro, en colaboración con la profesora e historiadora del arte Paula Harper –artífice de la propuesta–, ponen en marcha el Programa de Arte Feminista en su universidad, aprovechando la coyuntura gubernamental, ya que se había aprobado el año anterior una serie de ayudas para propiciar el acceso de las mujeres a la educación artística superior y teniendo en cuenta que el nuevo edificio que iba a albergar el CalArts no estaba finalizado, deciden ocupar espacios alternativos para la docencia utilizando algunas salas de las residencias de estudiantes y convertirlas en espacios para el debate.

Teniendo en cuenta que el nuevo edificio que iba a albergar el CalArts no estaba finalizado, decidieron ocupar espacios alternativos para la docencia utilizando algunas salas de las residencias de estudiantes que convirtieron en espacios para el debate. Hay que destacar que Judy Chicago ya había puesto en marcha en Fresno una iniciativa previa el año anterior, un primer curso de feminismo organizado por Chicago en la cocina de su propia casa y denominado el *Kitchen consciousness Group*. Las profesoras del CalArts dedicaron todo el semestre a reflexionar con sus estudiantes sobre el rol de la mujer en el espacio doméstico. Se reunieron con un grupo de 21 estudiantes para generar debate. Estudiantes y profesoras negociaron conjuntamente el alquiler de una mansión propiedad del ayuntamiento -que se encontraba en estado de derribo- y la convirtieron en un lugar de encuentro para la reflexión, el aprendizaje y la exposición artística; intervinieron en todos los espacios de la casa a rehabilitar y desarrollaron todas las fases del proceso de acondicionamiento de la arquitectura, incluso aquellas vinculadas al ámbito productivo, al espacio público y consideradas tradicionalmente masculinas, como la búsqueda del emplazamiento, la negociación del alquiler con las instituciones y su puesta en marcha; operaron con todo tipo de actividades para la rehabilitación del espacio, tales como carpintería, fontanería, albañilería, electricidad..., desplazando las convenciones establecidas entre trabajo, género y clase social. Esto dio como resultado la primera exposición colectiva de arte feminista fuera de los circuitos convencionales.



Fig.20 *Womanhouse* | Los Ángeles | [1971-1972]

Womanhouse se originó como reacción frente a la exclusión institucional de las mujeres en el circuito de producción y exhibición de arte. Además, el proyecto rompió con la estructura clásica de intermediación museística o galerística, autogestionando todo el proceso, desde la cesión-alquiler temporal de la mansión por parte del ayuntamiento de Los Ángeles hasta el control y la distribución mediática del evento.

Este tipo de experiencias fueron debidas a que en la década del 1970, con la profunda renovación del movimiento feminista estadounidense, se produjeron una serie de intervenciones feministas en diferentes campos de la crítica. Fue un momento de reflexión en el que aparecieron publicaciones sobre estudios de la historia feminista del arte, estudios que por un lado, se cuestionaban y analizaban el tradicional uso de la imagen de la mujer en el arte realizado por hombres, y por otro, se intentaba el rescate de una historiografía propia del arte realizado por mujeres. En este sentido, en 1971 la revista *Art News* publicó el texto de Linda Nöchlin ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?, texto que supuso una provocación y un revulsivo entre los teóricos del arte que habían ayudado a construir el relato de la historia hegemónica. El cuestionamiento de Nöchlin permitió abrir el campo de investigación sobre mujeres artistas del pasado y rescatar la historia de las olvidadas. Al mismo tiempo Nöchlin intentó descubrir las razones que la historiografía dominante del arte había tenido, a lo largo de la historia de la humanidad, para silenciar la labor de las mujeres artistas. Comenzaba una época de reivindicaciones en la que se daban las condiciones para recuperar la idea de las primeras vanguardias de un arte políticamente comprometido y vinculado a la vida. Aparecieron multitud de colectivos artísticos de mujeres, que vinculados a movimientos feministas y organizaciones sociales, reclamaban su lugar en el ámbito artístico a través de las acciones-protesta; momento en el que se comenzaba a explorar y profundizar en el territorio de la *performance* como un modo de expresión y comunicación altamente eficaz.

En este contexto, nos encontramos con artistas que, aunque trabajaban en propuestas individualmente, han operado desde los sesenta de forma colectiva y trabajado con comunidades, como es el caso de la artista y activista Suzanne Lacy, quien ha dedicado toda su investigación artística a la lucha contra la violencia de género, desarrollar estrategias para elevarla a debate público y desocultar la violencia sexual¹¹⁷. Lucy Lippard nos habla de Suzanne Lacy como un ejemplo de artista que ha desarrollado a lo largo de su producción notables acciones de denuncia, con el objetivo de cambiar las políticas sociales.

¹¹⁷ En 1972 escribió su conocido texto *Rape is* donde recogía diferentes definiciones de la palabra violación sin uso alguno de imágenes.



Fig. 21 Suzan Lacy y Leslie Labowitz |
Three weeks in May | Los Angeles | 1977

Sus investigaciones están basadas en años de trabajo entre colectivos de personas con riesgo de exclusión o excluidas de la sociedad como: mujeres mayores, pobres, encarceladas, violadas, sin techo, adolescentes, víctimas de cáncer¹¹⁸. Ha colaborado estrechamente con Leslie Labowitz junto a quien creó una red organizada en la que participaron artistas, periodistas, políticos y activistas y que confluyó entre 1978-1980 en *Ariadne: A Social Art Network*¹¹⁹. La red de arte *Ariadne* fue diseñada para proporcionar una estructura que ayudara a alimentar el arte activista feminista, así como aproximarse a los medios e implicar a las comunidades en las cuestiones de mujeres. Entre las conocidas performances de Lacy y Labowitz destacamos *Three weeks in May* [1977], *In Mourning and In Rage* [1977] y *Record Companies Drag their Feet* [1977]. *Three weeks in May* consistió en elaborar una primera cartografía de las violaciones llevadas a cabo en la ciudad de Los Ángeles durante tres semanas del mes mayo. Posteriormente, se elaboró una segunda cartografía en la que se indicaban los lugares de resistencia, como organizaciones y actividades de ayuda para las mujeres violadas. La acción fue realizada en el Ayuntamiento y replicada en diferentes zonas de la ciudad. El proyecto fue un trabajo de fuerte carácter político, llevado a cabo colaborativamente y en cuyo proceso participaron numerosos grupos sociales antiviolencia, junto a policía, políticos o periodistas. Trabajaron con gran rigor estadístico y documental con los datos reales que actualizaban en su visita diaria al Departamento de la policía de Los Ángeles.

118 LIPPARD, Lucy. «Time Capsule». *Op.cit.*, pp.408-421

119 *Ariadne: A Social Art Network*. Fue una red social creada por Suzanne Lacy y Leslie Labowitz que estuvo activa durante un año y medio tras colaborar juntas en la performance *In Mourning and In Rage* [1977]. La red de arte se organizaba en tres áreas: Educación | Visión-Teoría | Proyectos. Para más información consultar la web de Suzanne Lacy: <http://www.suzannelacy.com/ariadne-a-social-art-network-1978-1980> [Consulta 06|05|2013]



Fig. 22 Suzan Lacy y Leslie Labowitz |
In Mourning and in Rage | Los Ángeles | 1977

Lacy ha trabajado desde los setenta con la intención de recuperar las dinámicas de trabajo comunitarias y participativas que surgieron en el marco del movimiento feminista de los sesenta. Con *In Mourning and In Rage*¹²⁰ desarrollaron una acción frente al Ayuntamiento de Los Ángeles, denunciando el asesinato y las violaciones a mujeres y posicionándose de un modo activista contra la violencia de género y su perversa representación en los medios de comunicación, así como la responsabilidad al respecto de las instituciones. Previamente a estas experiencias, en 1971, ya habían colaborado con *Record Companies Drag their Feet*¹²¹ un proyecto que intentó conectar el arte y la vida a través de los media, visibilizando el poder y la responsabilidad de la publicidad en la construcción de los estereotipos sexuales. Fue una experiencia especialmente diseñada para los informativos de televisión. Su traducción al lenguaje televisivo y la buena organización permitió que la performance fuera retransmitida por todas las cadenas de televisión de Los Ángeles.

Muchas de las experiencias de arte feministas llevadas a cabo desde mediados de los setenta y la década de los ochenta estuvieron vinculadas alrededor del Women's Building [Los Ángeles, 1975]¹²². Fue un momento en el que las

120 Para ver el vídeo de la performance *In Mourning and In Rage* consultar: <http://www.youtube.com/watch?v=767U43psfn4> [Consulta 07|05|2013]

121 Para más información del proyecto ver la rueda de prensa de la performance y la conferencia en: <http://www.youtube.com/watch?v=AiLb2XMfvdE> [Consulta 07|05|2013]

122 *Woman's Building* fue un lugar emblemático para desarrollar trabajo realizado por mujeres. Su nombre fue una alusión al edificio diseñado por la arquitecta Sophia Hayden Bennett para la Exposición Universal de Chicago en 1893, y que albergaría arte, artesanía, ciencia y conocimiento en general generado por mujeres. El proyecto de *Woman's Building* de Los Ángeles atrajo a numerosas mujeres que provenían de diversas áreas creativas de Estados Unidos, Canadá, México y países europeos como Holanda y Suiza. En 1975, sus dueños pusieron a la venta el inmueble

acciones en defensa de los derechos y la igualdad de las mujeres fueron exponencialmente replicándose en el arte debido a la convivencia entre activismo artístico con el desarrollo de las teorías feministas. Esta visibilidad fue incrementando un sentimiento de fuerza de grupo que reclamaba, exigía y oponía resistencia. Uno de los colectivos que han tenido un cuidadoso control de los medios son las Guerrilla Girls [1985], un colectivo feminista y anónimo que desde sus inicios han propuesto acciones en el marco expositivo de museos y galerías, evidenciando la discriminación de la mujer artista y su poca representatividad institucional dentro de los circuitos oficiales del arte. Las acciones de Guerrilla Girls¹²³ comenzaron presentándose sorpresivamente en museos, festivales o encuentros de arte para reclamar la posición de las mujeres artistas y visibilizar su escasa aportación a las instituciones artísticas, alertando al tiempo, sobre la estructura patriarcal a la que estaban sometidas dichas instituciones.



Fig.23 Guerrilla Girls|*Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met Museum?*|Nueva York|1989–2005.

y todos los colectivos tuvieron que trasladarse a un antiguo edificio industrial de los años 20, un antiguo bloque administrativo de la Standard Oil Company. En este momento, el *Woman's Building* se consolidó como un centro experimental de creación feminista. Sin embargo, en 1981 el *Feminist Studio Workshop* tuvo que cerrar por cuestiones de inviabilidad económica. La gestión del espacio pasó ser liderado por una segunda generación de artistas y profesionales que mantuvieron el proyecto del *Woman's Building* mediante el alquiler de espacios a artistas, y reformulando los programas con una visión multicultural y más abierta al terreno de lo social y lo comunitario. Hasta que cerró sus puertas definitivamente en 1991, el *Woman's Building* fue un referente artístico internacional.

¹²³ En 2015, los 30 años de la configuración del colectivo Guerrilla Girls [1985], Matadero Madrid|Centro de Creación Contemporánea, hizo una retrospectiva de su obra, comisariada por Xabier Arakistain y que provenía de la retrospectiva que el mismo comisario llevó a cabo en 2013 en la Alhóndiga de Bilbao. Para ver la evolución de su trabajo visitar el vídeo realizado durante su exposición en 2015. Ver: <http://www.rtve.es/television/20150316/guerrilla-girls/1116380.shtml/> [Consulta 01|06|2015]



Fig. 24 Carnival Knowledge
Feminists and Porn Stars
Nueva York|1984

Otros colectivos de arte feminista como Carnival Knowledge, plantearon la existencia de una pornografía feminista. Así en 1984 invitaron a un grupo de estrellas porno, entre ellas Annie Springle, a convertirse en artistas para su exposición *The Second Coming* en el Franklin Furnac. Durante su trayectoria desarrollaron proyectos públicos en los que se apropiaban de los carteles y atracciones de circo para anunciar espectaculares puestas en escena que promovían la sexualidad de la mujer, la libertad sexual y denunciaban las protestas contra el derecho al aborto de los grupos conservadores de la época.

Ya desde principios de los 70 artistas como Martha Rosler venían utilizando los dispositivos de la cultura vernácula y la observación permanente de los detalles de la vida cotidiana, para investigar sobre las sociedades contemporáneas. Rosler prestaba especial atención a cuestiones como el rol subyugado de la mujer a través de la apariencia visual, la domesticidad y la familia, el mantenimiento de la guerra por parte de los Estados, o el derecho o no de disponer de un hogar. Este tema en concreto, el de los sin hogar, marcó parte de su recorrido desde finales de los 80, cuestionando los procesos de gentrificación acaecidos en las ciudades estadounidenses, la complejidad burocrática y la privatización del espacio público. En 1989, Rosler, junto a grupo de artistas, arquitectas, urbanistas, estudiantes, activistas y personas sin hogar, presentó en Nueva York un proyecto claramente participativo *If you lived here...*,¹²⁴ iniciando un ciclo de tres exposiciones y cuatro foros

¹²⁴ ROSLER, Martha: *If You Lived Here: The City in Art, Theory, and Social Activism. A Project by Martha Rosler.* Brian Wallis.[ed.]. Seattle & New York: Bay Press, 1991. Number 6 in



Fig. 25 Martha Rosler | *If you lived here...* | Nueva York | 1989

públicos en el Dia Art Foundation. En todo el proceso se abordó centralmente las condiciones de vida en entornos urbanos, específicamente la carencia o pérdida de hogar de ciertos sectores de la población, siendo mujeres y niños la parte más vulnerable. Comparaba esta situación a un estado de guerra donde los vencidos son desplazados, despojados de su identidad con el lugar y encaminados hacia la categoría de *homeless* o sin techo. Mostraba la importancia de la arquitectura y el ideal utópico que se proyectaba socialmente. En *If you lived here...* Rosler centró su atención en la gestión urbana del suelo y los desplazamientos ocasionados por la especulación del territorio impuesta por los intereses del neoliberalismo. En la primera muestra: *Homefront*, Rosler presentó un recorrido por los barrios en disputa de Nueva York. En la segunda: *Homeless: The Street and Other Venues*, invitó a participar en talleres, charlas y asesoramiento tanto a vecinos, personas sin hogar como agentes sociales con el objetivo de enfrentarse a los estereotipos y romper con la clásica dicotomía del yo y el otro. En la tercera exposición: *City: Visions and Revisions*, participaron arquitectos y urbanistas, y se intentó redistribuir el espacio público, sus usos y ocupaciones, diseñando nuevas tipologías de vivienda, pretendiendo mejorar el estado de vida de las personas subalternas o desplazadas socialmente, como los sin hogar o los enfermos de SIDA. *If you lived here...* supuso un proyecto artístico con un importante carácter archivístico y documental, pero ante todo supuso un ejemplo de activismo social en el que se implicaron personas sin hogar, artistas, arquitectas, urbanistas, abogadas, estudiantes, grupos comunitarios, periodistas y en el que se subvirtieron las funciones tradicionales de la galería debido a la participación e intervención de las personas afectadas, lo cual generó una especie de empoderamiento colectivo.

the Dia Foundation. Series «Discussions in Contemporary Culture». Asimismo el texto se encuentra traducido al castellano en: Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito. «Si vivieras aquí», *Op. cit.*, pp. 173-203.

Si bien en su momento *If you lived here...* fue tachada más de activismo político que de manifestación artística, casi tres décadas después es considerada con total legitimidad como una nueva forma de afrontar el arte desde su interés por la investigación, la documentación, las prácticas participativas y discursivas¹²⁵.

En la Europa de mediados y finales de los setenta hay iniciativas colectivas desde el feminismo como el colectivo Bildwechsel [1979] originariamente creado por estudiantes de Bellas Artes de la Universidad de Hamburgo y que se convirtió en un archivo de vídeo exclusivamente feminista. O Femmes | Art en París [1976-1980] que dieron visibilidad a la reclusión femenina desarrollando un ciclo de 12h de acciones, *Action de cinq femmes*, en el espacio público¹²⁶.

En los 90 comienza a hablarse de la cultura *queer* con grupos como Queer Nation, Lesbian Avengers, Radical Furies, GANG, Pink Lady, WHAM, WARM, COLAB, colectivos que plantearon una posición crítica con respecto a la conformación identitaria –sexual, género, raza o clase social–, pero que a diferencia de la radicalidad de los movimientos anteriores, provocaron una aproximación a las instituciones y a los agentes sociales implicados con los que se comenzaba a trabajar transversalmente. El movimiento feminista no solamente fue un lugar para reflexionar sobre la opresión sufrida por las mujeres, sino que también ha atendido y atiende a cualquier tipo de cuestión vinculada a las relaciones de poder. De hecho, la teoría *queer* acuñada por Teresa de Lauretis en 1991¹²⁷, además de desplazar el centro de atención identitario de los estudios gay y lesbiano como centros hegemónicos de la disidencia, intentó visibilizar otras culturas minoritarias

125 En 2009 la e-flux's Gallery de Nueva York recuperó el proyecto, exhibiendo un archivo basado en esta exposición que se tituló *If you live here still...* En 2010 viajó a Europa a través de la Casco Office for Art Design and Theory, en Utrecht y al Palau de la Virreina, en Barcelona. Para estas muestras, Rosler fue actualizando datos de los documentos que fue recopilando durante esos 20 años, adaptándolos a cada uno de los lugares donde se llevó la exposición. El proceso documental contextualizado de Rosler, se pudo llevar a cabo gracias a la participación de los Archivos de las ciudades, entidades, colectivos y personas que aportaron documentación, material gráfico y audiovisual sobre cada uno de los lugares donde se mostró el archivo itinerante.

126 Para más información sobre la extensa red de colectivos feministas, consultar la web www.reactfeminism.org [Consulta 03|02|2014]

127 DE LAURETIS, Teresa. *Queer Theory*. «Lesbian and Gay Sexualities». *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* no3, 2, verano 1991, pp.3-18

feministas, gays, lesbianas, transexuales, bisexuales y postcoloniales. Un año antes del artículo de De Lauretis, Judith Butler [ambas se autocalificaron posfeministas] publicó un texto fundamental con el que intentó mostrar una forma diferente de aproximarse a las cuestiones relacionadas con la política de género. Su objetivo era romper con las ideas preconcebidas sobre las relaciones entre el sexo, el género y el deseo, y mostrar la fragilidad de las ideas sobre la condición biológica en la que se fundamentaba la heterosexualidad¹²⁸. Butler inicia una importante crítica a la noción tradicional de un feminismo blanco, heterosexual y burgués, conformando un nuevo camino de exploración hacia la denominada teoría *queer*.

La descolonización del llamado «Tercer Mundo» y las voces críticas contra el feminismo blanco y colonial de teóricas como Angela Davis, Barbara Smith, bell hooks, Chela Sandoval, Gayatri Spivak o Gloria Anzaldúa, pusieron en escena proyectos del feminismo negro, postcolonial, musulmán o de la diáspora, permitiendo la apertura a otras miradas. Los feminismos postcoloniales de los noventa, supusieron nuevos lugares de enunciación que incluyeron las diferencias geopolíticas de raza, de clase o de migración, así como a los sujetos subalternos como lesbianas, transexuales, obreras, prostitutas, mujeres de origen africano, indias, mujeres latinas, indígenas, migrantes, musulmanas... El modo en el que se ha intentado dar voz a los subalternos¹²⁹ desde finales de los ochenta nos ha aproximado a las teorías postcolonialistas como las de Gayatri Chakravorty Spivak, quien en su conocido texto *Can the Subaltern Speak?*¹³⁰, mostraba una visión nihilista, marxista, feminista y deconstructivista de las teorías postcolonialistas escritas desde occidente. La crítica de Spivak hacia los pensadores de izquierda que

128 BUTLER, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York; London: Routledge, 1990. Traducido al castellano como *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.

129 El término subalterno lo acuñó Antonio Gramsci para referirse a aquellos que no tenían voz dentro de la estructura capitalista. Las teorías postcolonialistas lo adoptaron para referirse a aquellos grupos sociales o a aquellas culturas que más allá de la descolonización mantenían una relación de sometimiento y subordinación a una potencia foránea y hegemónica. Spivak lo hizo popular a mitad de los 80 en su célebre ensayo «Can the Subaltern Speak?». En la actualidad se utiliza para designar a cualquier grupo donde se dan tipos de relación de sometimiento y donde hay un «otro» que adopta un rol hegemónico sobre el primero.

130 Véase SPIVAK, Gayatri Chakravorty. «Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice». En: L. Grossberg y C. Nelson [eds.]. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313

hablaban por los subalternos, «el subalterno no habla, sobrevive», le dirigieron a identificar a la mujer en las sociedades postcoloniales como el máximo exponente de subalternidad¹³¹. Spivak, además de cuestionar el conocimiento hegemónico de occidente, creía que los discursos imperialistas que se inferían desde allí, aniquilaban la voz del subalterno y se producía una conversión hacia la homogeneización de mujeres de distintos grupos étnicos y raciales. Spivak identificaba esto como un proceso de colonización discursiva que acompañaba otras estrategias de dominación material y que por lo tanto suponían nuevas formas de violencia. Sin embargo, años más tarde otras voces postcolonialistas que surgieron junto a Chandra Talpade Mohanty, como las de Hommi Bhabha y Jaqui Alexander, nos hablarán del poder de los lenguajes minoritarios de los subalternos y de sus posibilidades de encontrar voz entre las fisuras de los discursos hegemónicos.

El discurso de la subalternidad se extendió a la producción de conocimiento sobre feminismo en América Latina, identificando que las teorías feministas en estas latitudes no iban de la mano de los movimientos originados en Estados Unidos o Europa. De hecho, un año después del conocido texto de Spivak¹³², que proponía un feminismo desde los márgenes, Chandra Talpade Mohanty publicó un provocador texto en el que intentaba alejarse de la supuesta neutralidad de los discursos feministas eurocéntricos dándoles voz a quienes denominaba «mujer del tercer mundo»¹³³. La crítica de la colonización discursiva de los feminismos occidentales que hizo Mohanty, pretendía alejarse de los centros hegemónicos de producción de conocimiento, reconociendo a un sujeto con capacidad de elaborar su propio discurso y deconstruir la imagen genérica sobre el sujeto-mujer como una visión eurocéntrica. Este nuevo planteamiento se diferenciaba de la visión pesimista de Spivak, para quien el discurso imperialista aniquilaba la voz del subalterno. Las nuevas voces subalternas comenzaron a escucharse desde las prácticas artísticas colectivas.

131 SPIVAK, Gayatri Chakravorty. «Estudios de la Subalternidad. Deconstruyendo la Historiografía». En: *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, pp. 33-67.

132 SPIVAK, Gayatri Chakravorty. «Can the Subaltern Speak?...» *Op.cit.*

133 MOHANTY, Chandra Talpade [1984]. «Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales». En: SUÁREZ Navaz, L. y HERNÁNDEZ, R. [eds.]. *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. Madrid: Cátedra, 2008

Un claro ejemplo de colectivo artístico que comenzó a desarrollar estrategias feministas en las que primaba la autonomía de las mujeres teniendo en cuenta sus contextos geográficos, sus relatos personales e idiosincrasia cultural, lo conforman el colectivo Mujeres Creando surgido en la Paz, Bolivia, en el año 1992¹³⁴. Su objetivo es el de acabar con las desigualdades y la injusticia social que padece la mujer boliviana. Desde entonces desarrollan acciones artísticas y activismo político a nivel local para tratar de solventar problemas específicos. Para llevarlas a cabo toman la calle, pues entienden el espacio público como el lugar tanto para desarrollar la vida como para ejercer la resistencia desde la lucha. «La calle es sin duda la piel de esta ciudad. Y como toda piel es sensible. Es el escenario político más importante y el lugar donde tejemos y destejemos nuestras relaciones sociales, montando y desmontando cada día de nuevo una ciudad de toldos, de turnos y de conflictos. El uso del espacio público y precisamente aquello que le da ese valor político y cultural tan importante está más que nada en manos de las vendedoras, de las comideras, de las fresqueras, de los lustrabotas, de las y los dulceros y de las y los que organizan incansables e infinitas marchas, y más marchas, que suben o bajan, que piden o rechazan»¹³⁵.

Mujeres Creando¹³⁶ intersecciona feminismo y postcolonialismo. Ha desarrollado su labor desde la subalternidad debido a que la mirada hegemónica depositada desde el feminismo anglosajón a las comunidades de América Latina, ha distado mucho de poder ser implantada en contextos tan específicos como éste. Por ello, han necesitado de un análisis cultural muy peculiar, enfrentándose a unas estructuras patriarcales muy específicas, entendiendo su práctica como política. Años de colonialismo y de herencia patriarcal han sumido a estos países en una absoluta dislocación y distanciamiento frente a las teorías feministas que predominaban en Europa y América del Norte.

134 El origen de Mujeres Creando fue una iniciativa de las artistas Julieta Paredes y Florentina Alegre, a las que rápidamente se le sumaron un gran número de mujeres de diferente procedencia como María Galindo, una de las voces más representativas del colectivo en la actualidad.

135 MUJERES CREANDO. *La virgen de los Deseos*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2005, p.199

136 Para más información sobre el colectivo visitar: <http://www.mujerescreando.org/> [Consulta 17|03|2014].



Fig.26 Mujeres Creando|Grafitis

En los ochenta comenzaron a aparecer algunos colectivos feministas que hemos nombrado anteriormente como el mexicano Polvo de Gallina Negra, con acciones como *Receta del Grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz*, 1983, realizada durante la Marcha feminista contra la violación; *Mother for a Day*, 1987 llevada a cabo en programas de televisión o las del colectivo chileno CADA cuyas acciones políticas estaban cargadas de denuncias sobre la opresión y la violencia que se depositaba en el cuerpo de la mujer chilena.

Otro de los ámbitos en los que se consolidó el activismo al albor de las teorías postcolonialistas tiene que ver con las acciones que se enmarcan dentro del empoderamiento de la cultura chicana de los 90 y la nueva iconografía de la frontera propiciada gracias a los estudios postcolonialistas. En 1993, en San Diego, California, David Avalos, cofundador del Border Art Workshop|Taller Arte Fronterizo [BAW|TAF], recibió una beca junto con Louis Hock y Liz Sisco para completar una pieza de arte público como parte de una exposición en el Centro Cultural de la Raza y el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, titulada *La Frontera | The Border*. El proyecto lo titularon *Arte-Reembolso* y consistió en repartir el dinero de su beca, en billetes de 10 dólares, entre los inmigrantes indocumentados del área de San Diego. Los billetes iban firmados por ellos como un acto de rebeldía y apropiación del capital público. Su forma de elevar el dinero público a la categoría de arte, cuestionaba la hegemónica relación entre capital, raza y clase.



Fig. 27 David Ábalos+Liz Sisco+Louis Hock | Art Rebate|Arte Reembolso| San Diego|1993

La Frontera se convirtió en una suerte de crítica a los trabajos mal remunerados de la comunidad de inmigrantes y puso en evidencia la mala distribución de los fondos públicos. El proyecto fue un revulsivo entre los artistas fronterizos y desató un fuerte debate político sobre la financiación del arte.

Finalizando la década de los noventa, el interés por lo subalterno y la reivindicación de la historia pudieron verse en grandes eventos como la Documenta X de 1997, cuya edición mostró otras formas de articular un discurso político desde el arte de los sesenta y setenta¹³⁷. Además de lo subalterno, Documenta X mostró a una generación de artistas inconformistas con su tiempo [M. Broodthaers, J.L.Gódard, H. Haacke, G. Matta-Clark,...] cuyas propuestas contribuían a cuestionar el hecho expositivo. La Documenta X puso en marcha dispositivos que entendían la necesidad de relacionar prácticas artísticas y documento histórico. Estas nuevas formas cuestionaban la información hegemónica o los grandes relatos y focalizaban parte de su atención en el auge de los medios de comunicación independientes y en la aparición de nuevas formas de activismo social. Documenta X abrió el horizonte de Documenta XI¹³⁸, una nueva forma de

137 La Documenta X, 1997, comisariada por la francesa Catherine David, fue duramente criticada en la prensa del momento. Ver la crítica que a este hecho hace Alexander Alberro en «How to look at Art-Talk, Aesthetics, Capitalism». Noruega: OCA [Office for Contemporary Art], 2004. Consultar: http://www.oca.no/publications/verksted2_3_2005/verksted2_3_2005.html [Consulta 19|04|2014]

138 La Documenta XI, 2002, se concibió como una crítica al postcolonialismo y participaron artistas desconocidos y alejados de los países que orbitan alrededor de los centros de arte hegemónicos.



Fig.28 Guillermo Gómez-Peña+Coso Fusco|The Couple in the Cage|1992

entender la labor curatorial de grandes eventos artísticos, que sí trató exclusivamente el tema de la subalternidad con la descentralización del arte de occidente y puso en evidencia la complicidad del arte eurocéntrico con la hegemonía de la historia colonial. Este giro convirtió a la Documenta XI en un foro de debate sobre las problemáticas culturales, lo global, lo político y su relación con el arte.

También a finales de los 90, la inmersión del arte en las nuevas tecnologías y la influencia de textos como el *Manifiesto Cyborg* [1985] de Donna Haraway¹³⁹, dibujará una nueva composición del feminismo, relacionando a la mujer con las nuevas tecnologías y reconociendo el terreno de contestación en el que se convertía *Internet*. Para Haraway la relación social de la ciencia y la tecnología permitiría desarrollar una nueva teoría política del feminismo socialista. La dimensión social que nos anticipaba Haraway en relación a la ciencia y la tecnología se evidencia en las investigaciones del colectivo estadounidense subRosa [1998]. Se constituyó como una célula de artistas, activistas y educadoras dentro del ámbito científico universitario de algunas universidades norteamericanas. Según su manifiesto «El nombre subRosa honra a pioneras feministas en el arte, el activismo, el trabajo social, la ciencia y la política: Rosa Bonheur, Rosa Luxemburg, Rosie la Riveter, Rosa Parks»¹⁴⁰. Su trayectoria ha ido encaminada a investigar sobre los efectos de la biotecnología y las tecnologías de

139 HARAWAY, Donna. *Manifiesto Cyborg. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Madrid: Cátedra. Colección Feminismos, 1991.

140 Para consultar el manifiesto de subRosa consultar: <http://cyberfeminism.net/>

la información en la vida, los cuerpos y la actividad profesional de las mujeres. Sitúan su trabajo en lo que han denominado «teatro participativo situado», es decir, que operando desde una visión ciberfeminista e influenciadas por el arte feminista de los setenta, han desarrollado desde entonces performances, trabajos de pedagogía, propuestas participativas o edición de libros y textos¹⁴¹. Una de las propuestas más interesantes y desveladoras de subRosa lo constituye el proyecto *Cell Track: Mapping the Appropriation of Life Materials*¹⁴² [2004], una plataforma que cartografía el uso de células madre, el movimiento geográfico de material genético. SubRosa desvela el interés, por parte de la industria biotecnológica y las corporaciones transnacionales, del cuerpo materno como espacio productivo. El cuerpo de la mujer se ha convertido en un objeto fundamental para la comercialización celular dentro del capital global, también llamado bio-economía.



Fig.29 subRosa | *Cell Track: Mapping the Appropriation of Life Materials* [2004]

Independientemente de entrar en debates éticos, subRosa nos plantea que con la privatización de estas materias y patentes, ha emergido una industria global dispuesta a controlar y manipular la vida, un perfeccionamiento eugenésico que ha comenzado a generar nuevas relaciones de tipo económico y social¹⁴³. El mapeo sobre los flujos tanto geográficos como económicos de material genético que ha elaborado subRosa tiene como objetivo alertar sobre la privatización ce-

141 Para más información sobre las actividades de subRosa consultar: <http://home.refugia.net>.

142 El proyecto *Cell Track: Mapping the Appropriation of Life Materials* puede ser consultado en: <http://home.refugia.net/celltrack> [Consulta 09|04|2014]

143 Consultar el artículo de María Ptqk: <http://www.ptqkblogzine.net/subrosa-por-que-las-mujeres-son-como-los-pollos-y-los-pollos-como-las-mujeres-ativina/> [Consulta 09|04|2014]

lular. Para contrarrestar esta diseminación, pretenden crear un banco público de células madre embrionarias, que no tenga patentes ni sean propiedad de nadie, y que puedan ser utilizadas por investigadores del arte y de la ciencia que desarrollen su actividad desde la crítica y la experimentación en el ámbito público. Como contra respuesta al dominio del campo científico de los grandes laboratorios y multinacionales, subRosa plantea talleres de intercambio de conocimiento científico y transdisciplinar para el público en general, como crear un laboratorio de células. Bajo la filosofía del DIY [Do It Your Self |Hazlo tú mismo|a], se les introduce en el uso de equipamiento de laboratorio, técnicas de extracción del ADN, se descubre las posibilidades de cambiar el genoma de los organismos, practicar cultivos celulares o elaborar microscopios caseros. Su crítica a la manipulación, patentización y privatización de la materia viva, como una nueva forma de biopoder, ha hecho que desarrollen una labor científica y de divulgación para desocultar los excesos de la ciencia en connivencia con los grandes emporios farmacéuticos y con la legislación internacional.

Tras el breve recorrido que hemos efectuado por las diferentes formas de operar dentro de los colectivos feministas, hemos podido corroborar la importancia y el valor que ha depositado el feminismo en la historia del conocimiento y las luchas sociales de los siglos XX y XXI; en particular, la depositada en el arte. La multiplicidad de vías abiertas y de respuestas, a nivel tanto social como político, son tantas como los cuestionamientos e insatisfacciones sociales acontecidos en cada década atravesada. Por ello, no debemos olvidar la importancia del feminismo, tema que continuaremos abordando y completando en el capítulo 05.4 del presente trabajo, con la particularidad de las prácticas colectivas feministas que han tenido lugar en el Estado español.

02.3 Anotaciones sobre el activismo político y las tácticas intervencionistas que se dirigían hacia los 90.

Como hemos visto, en el ámbito anglo-americano el recorrido del activismo artístico fue de la mano de los movimientos sociales aparecidos en los sesenta y los setenta. Su evolución en los ochenta destacó por el ataque a la nueva recomposición económico-política, de carácter global, originadas en las eras Reagan-Thatcher, responsables de implantar políticas en las que se produjo una

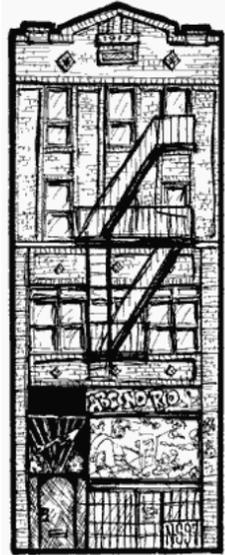


Fig.30 ABC No Rio
Nueva York

concesión de las formas de gobierno hacia el mercado neoliberal, convirtiéndose éste último en una institución política y social. Estas políticas produjeron la privatización de los gobiernos y la cesión de la vida a los mercados, situación que contribuyó a que disminuyera el apoyo público. En el ámbito artístico, concretamente, se produjo un trasvase de la cultura hacia las grandes corporaciones. Aparecieron nuevas estructuras de poder que promovieron el patrocinio de grandes eventos y exposiciones, incrementando entre determinadas corporaciones [muchas de ellas vinculadas al mundo de la construcción, la especulación inmobiliaria y la industria], el coleccionismo de arte. En este contexto, en el Lower East Side de Manhattan, surgió un fuerte movimiento opositor al proceso gentrificador que tenía lugar en los ochenta, originado por dichas políticas que utilizaron el arte como un polo de atracción para las nuevas inversiones, que fomentaban la «regeneración» de determinadas áreas y el desplazamiento de la población original. Destaca-

ron una serie de colectivos y espacios alternativos que transitaban en los márgenes, como ABC No Rio¹⁴⁴ [1980], un centro comunitario, alternativo y anarquista que desarrollaba exposiciones, actos festivos, que promovió la llamada cultura Squat [movimiento okupa] y acogió manifestaciones al margen de lo institucional. En el movimiento denominado Squat Art confluían el graffiti, el cómic, la música punk, el activismo político, la performance, la jardinería de guerrilla y otro tipo de acciones vinculadas al agit prop. Eran manifestaciones realmente comprometidas con las deficiencias sociales, oponían resistencia a los procesos de gentrificación y apoyaban el derecho digno a la vivienda. Sin embargo, y a pesar de la importancia de su lucha, quedó distorsionada por los medios de comunicación y por la policía, que les proyectaba habitualmente como grupos que encabezaban actos violentos.

144 ABC No Rio, [cuyo nombre proviene de una inscripción borrosa en el edificio contiguo, del resto de un antiguo despacho «Abogado con Notario»] fue un emblema en los procesos de gentrificación del Lower East Side de Manhattan y de apoyo al movimiento okupa neoyorquino. Fue un edificio, que tras ser solicitado al ayuntamiento para llevar a cabo una exposición fue ocupado por los artistas. El ayuntamiento cedió el espacio a cambio de un alquiler, pero desde 1994 dejó de aceptarlo porque pretendía desocupar el edificio. Desde ese momento los miembros de ABC No Rio decidieron ocupar las plantas superiores del edificio. Tras varias negociaciones, acciones y enfrentamientos legales, llegaron a un acuerdo con el departamento de la vivienda de la municipalidad. En 2007, a cambio de su rehabilitación el edificio pasó a ser de titularidad del colectivo ABC No Rio. Para más información ver web del colectivo: <http://www.abcnorio.org> [Consulta 15|04|2014]

En San Francisco, considerado otro de los epicentros del activismo estadounidense, se originó el colectivo Billboard Liberation Front–BLF [1977], un grupo pionero de la *Culture Jamming*¹⁴⁵ y que estuvo comprometido con la desactivación de los mensajes publicitarios [en un principio se centraron en sustancias perjudiciales como tabaco y alcohol] de las vallas publicitarias en las autopistas norteamericanas y cuyo *modus operandi* influirá en una generación de artistas posterior¹⁴⁶. BLF se ha convertido en toda una «institución» en el mundo del activismo, por su forma de desactivar, desde la ridiculización y el anonimato, los mensajes consumistas de las grandes corporaciones. Este tipo de prácticas de resistencia de carácter semiótico tienen su origen a principios del siglo XX con los dadaístas y sus tergiversaciones de signos, textos o situaciones de la vida cotidiana y que posteriormente adoptarían los situacionistas para llamar la atención, denunciar el desarrollo urbano y la espectacularización de las formas de vida en las sociedades capitalistas. Eran formas de contestación que ya entrados los ochenta, con la introducción de las nuevas tecnologías, se encuentran en la obra de Barbara Kruger, Jenny Holzer, Gran Fury o The Guerrilla Girls.

145 La palabra jamming se adopta de la radio-jamming [EEUU], práctica de los sesenta, que consistía en interferir burlescamente las emisiones radiofónicas oficiales como una forma de crítica y resistencia al sistema. La Culture Jamming es una práctica de interferencia cultural en el espacio urbano. Son tácticas insurgentes originarias de EEUU en los años setenta y que trataban de denunciar el consumismo y la falsedad del lenguaje publicitario. Lo hacían irónicamente, mediante la guerrilla semiótica. Practicaban el *détournement*, se apropiaban y subvertían radicalmente los mensajes publicitarios de las vallas publicitarias de las carreteras estadounidenses. Tuvo un gran auge con el activismo artístico de la década de los noventa. De entre las iniciativas o colectivos que se enmarcan dentro de la Culture Jamming destacan la revista aniconsumo y ecopolítica AdBusters [Canadá] y el colectivo BUGA UP [1977, Australia]. Al respecto consultar: <http://www.adbusters.org> y <http://www.bugaup.org/> [Consulta 07|07|2014]. Existen otros colectivos a los que ocasionalmente se les asigna el uso de dicha táctica, como The Yes Men [EEUU], Yomango [España], Barbie Liberation Organization [EEUU], [®]TMark [EEUU], The Critical Ensemble [EEUU], Reverend Billy and the Church of Stop Shopping [EEUU], Reclaim the Streets [Reino Unido]. Para conocer más consultar el primer texto que trató sobre la Culture Jamming: DERY, Mark. Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs. Pamphlet Series, Open Magazine, 1993. Texto disponible en la web del autor: http://www.markdery.com/culture_jamming.html/ [Consulta 23|06|2014]; Disponible también en: http://project.cyberpunk.ru/idb/culture_jamming.html [Consulta 23|06|2014]. Para saber más sobre la Culture Jamming consultar también: LASN, Kalle. Culture Jam: The Uncooling of America[™]. New York: Morrow, 1999.

146 BILLBOARD LIBERATION FRONT. «The Art & Science of Billboard Improvement. A comprehensive guide to the alteration of outdoor advertising», 1990. Disponible en: <http://www.billboardliberation.com/guidebook.html/> [Consulta 23|06|2014]. Para más información visitar su web: <http://www.billboardliberation.com/> [Consulta 23|06|2014]



Fig.31 Billboard Liberation Front-BLF|San Francisco

Algunos de los colectivos que operaron desde del activismo entre finales de los sesenta y finales de los ochenta y que iremos viendo en el presente trabajo, se originaron como respuesta a las políticas neoliberales de EEUU como ABC No Rio, Artists Meeting for Social Change, Border Arts Workshop, Billboard Liberation Front, Bullet Space, General Idea, Guerrilla Art Action, Guerrilla Girls, Godzilla, Gran Fury, Group Material, Heresies Magazine Collective, PAD|D [Political Art Documentation and Distribution], Paper Tiger, Red Herring, REPOHistory, S.P.A.R.C. [Social and Public Art Resource Center], The Art Workers Coalition, Women's Building o World War III. Posteriormente, en los 90, el mapa del activismo habrá cambiado y encontrará su vertiente intervencionista y de acción directa con colectivos que surgirán tanto en EEUU como más allá de sus fronteras, entre los que destacamos: Colectivo Situaciones, Grupo de Arte Callejero [GAC], Institute for Applied Autonomy, Las Agencias, Mejor Vida, Ne Pas Plier, Reclaim the Streets, [®]TMark, Take Back the Streets, Temporary Services, The Center for Land Use Interpretation, The Center for Tactical Magic, The Critical Art Ensemble, The Stockyard Institute, Radical Software Group Ultra Red o WochenKlausur¹⁴⁷. Las tácticas intervencionistas que desarrollarán esta generación de colectivos artísticos, se caracterizarán por ser acciones contra el capitalismo, desarrolladas conjuntamente por grupos activistas y movimientos sociales.

147 Para profundizar en las prácticas intervencionistas de los 90 consultar: THOMPSON, Nato.; SHOLETTE, Gregory.[eds.]. *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. North Adams: MASS MoCA, 2004

A finales de los noventa, en Estados Unidos, el arte activista comenzaba a ser acogido institucionalmente. Legitimación que se hizo patente en 1998 cuando el New Museum of Contemporary Art de Nueva York programó *Urban Encounters*, una exposición, comisariada por Gregory Sholette [REPOHistory]. Fue un reconocimiento institucional que trazaba la producción artística de seis colectivos vinculados al activismo político y los movimientos sociales: ABC No Rio, Bullet Space, Godzilla, REPOHistory, The Guerrilla Girls y World War III. Estos colectivos, aunque no fueron los únicos, habían contribuido a potenciar y reconocer la Historia del Arte activista desde la resistencia en el Lower East Side de Manhattan desde principios de los años ochenta¹⁴⁸.



Fig. 32 Urban Encounters

Por abordar someramente lo ocurrido en la Europa de los 90 y ver cómo comienza a modificarse el mapa del activismo, extendiéndose de EEUU a Europa, hablaremos de dos colectivos que tuvieron gran importancia en provocar dicho cambio. Concretamente en Francia, uno de los colectivos que más en profundidad ha tratado la cuestión de las formas de representación de la ciudad como una forma de activismo, ha sido Ne Pas Plier¹⁴⁹ [1991]. Interesados en los territorios de la educación y de las luchas sociales, desde su fundación trabajan a través de los signos urbanos para desarrollar acciones de gráfica política que denominan «representación directa». Ne Pas Plier está compuesto por personas que proceden del arte, del diseño, de la obra, la fábrica, la sociología, la semiología, los movimientos sociales,... que intercambian ideas y emociones con el objetivo de trabajar colectivamente la imagen gráfica para el espacio público. Desde sus inicios ha desarrollado estrategias de comunicación próximas a la publicidad, entendiendo el diseño como un modo de expresión simbólica cuyo objetivo debe ser el social.

148 Para ver los contenidos de la exposición *Urban Encounters* consultar la web del New Digital Archive Museum: http://www.archive.newmuseum.org/index.php/Detail7occurrence_id/316 [Consulta 07|04|2015]

149 Para conocer más sobre Ne pas Plier, consultar su web: http://www.archive.newmuseum.org/index.php/Detail7occurrence_id/316 [Consulta 07|04|2015]

La persona que se dedica al diseño es entendida como una mera productora de imágenes socialmente comprometidas y que opone resistencia a los discursos dominantes. Producen imágenes, carteles, camisetas o eslóganes para ser distribuidos en las manifestaciones. Sus imágenes son producciones para desarrollar inquietud política entre la ciudadanía. Desarrollan una forma de expresividad que suscita preguntas y cuestiona a las sociedades capitalistas. Ne pas Plier fueron pioneros en el uso de tácticas intervencionistas para la protesta en el interior de los movimientos sociales, tema que desarrollaremos en el capítulo 04.2.

El otro de los grupos europeos que a partir de los noventa recuperan la no-



Fig. 33 Ne pas plier
Carteles para manifestaciones

ción de un arte política y socialmente comprometido es el caso del colectivo artístico WochenKlausur¹⁵⁰ [Viena, 1993]. Entienden el arte como un instrumento para desarrollar acciones políticas en la sociedad que mejoren la convivencia. Desde su creación trabajan la intervención directa como un modo de transformación social. Han desarrollado sus propuestas en diversas instituciones dando respuesta a deficiencias de carácter tanto social como político: escuelas, residencias de descanso, festivales, oficinas de desempleo, centros culturales, de inmigración, trabajadoras del sexo. Con su primer proyecto *Medical Care Center for Homeless People* [1993] lograron diseñar un sistema de asistencia médica para personas sin hogar; una clínica móvil que en la actualidad continúa prestando servicio gratuito a centenares

150 <http://www.wochenklausur.at/> [Consulta 12|05|2014]. Asimismo, consultar: WochenKlausur, *WochenKlausur: Sociopolitical Activism in Art*, Springer-Verlag Wien, 2001.

de personas al mes. En 1995 con el proyecto *Immigrant Labor Issues* [que formaba parte del festival de arte contemporáneo Steirischer Herbst, -Grass-] consiguieron la estancia legal en Austria de siete inmigrantes. El grupo aprovechó una reglamentación especial para artistas extranjeros que permitía que éstos trabajasen y vivieran en Austria sin permiso de trabajo, siempre y cuando pudieran comprobar que mantenían su actividad artística. Aunque carecieran de permiso de residencia, WochenKlausur encontró las fisuras de la legislación vigente sobre extranjería, lo que permitió dar la oportunidad a estas personas de convertirse en artistas y por ende, ser ciudadanos legalmente reconocidos. Encontraron patrocinadores que financiaron sus obras o «esculturas sociales» y entraron en un circuito expositivo abierto al público para garantizar y legitimar su condición y actividad artística.

Con esta revisión por los interludios de contingencia política o las prác-

Fig. 34
WochenKlausur | *Medical Care Center for Homeless People* | Viena | 1993



Fig. 35
WochenKlausur | *Immigrant Labor Issues* | 1995



ticas de radicalización política originadas en el continente americano, hemos querido mostrar el intermedio que supusieron los inicios del activismo artístico en plena inmersión del arte posmoderno internacional y del auge de su mercantilización; prácticas que no sólo tuvieron lugar en EEUU, aunque allí se desarrollarían con mayor ímpetu y visibilidad, sino que, en marcos socio-políticos complejos, como el caso de América Latina, surgieron espontáneamente voces desde los ámbitos artísticos que reclamaban justicia, democracia y una reordenación de las estructuras políticas y sociales. Situación que marcó las pautas de una generación que entendió la práctica artística indisoluble de la práctica política y que se dirigiría hacia la década de los noventa con un horizonte más claro, época en la que el mapa del activismo artístico comienza a tener una importante presencia en Europa.

CONFLICTO Y POSTCONFLICTO

En este capítulo intentaremos trazar las relaciones entre biopolítica y biopoder para elaborar un imaginario de prácticas de resistencia biopolíticas en el arte vinculadas a situaciones de conflicto y postconflicto. Intentaremos desvelar que en tiempos de guerra, conflicto, crisis o malestar, es cuando las prácticas artísticas más se aproximan al activismo, a lo político y estas formas de insurgencia constituyen nuevas formas de acción colectivas que se asumen por inercia en situaciones de postconflicto.

Para trazar este recorrido, los escritos de Foucault, Deleuze y Guattari, Agamben, Negri y Hardt, nos permitirán identificar el aspecto biopolítico de la postmodernidad y sus diferentes formas de manifestación, como son el biopoder o los modelos de control, pero también los movimientos de resistencia y contrapoder, en los cuales prestaremos especial atención con algunos ejemplos de lo acontecido en América Latina, especialmente en Argentina, desde los 80. Borearemos algunas experiencias en la Europa del Este postcomunista, algún ejemplo de conflicto en Oriente Medio así como las nuevas formas que ha encontrado tanto la práctica artística como la arquitectónica en el uso de la cartografía como una herramienta política de gran eficacia en la visibilización de conflictos, el mapeo de los biopoderes, las luchas geoestratégicas y las resistencias. Y finalmente nos encontraremos con una serie de teorías y propuestas espaciales que surgen de la necesidad de volver a reconfigurar transdisciplinariamente el espacio social tras la vuelta al conservadurismo de la segunda postguerra y el fracaso de las premisas del movimiento moderno en arquitectura.

03.1 Prácticas biopolíticas y contrapoder. Resignificación de imaginarios políticos en el arte de la América Latina de los 80 y los 90.

Si bien es cierto que los 80 supusieron una época marcada por las teorías postmodernas, por la mercantilización del arte en los circuitos hegemónicos e incluso comienza a hablarse de economía cultural, no es menos cierto que en determinadas áreas geográficas surgieran planteamientos absolutamente distanciados de la trayectoria mercadotécnica en la que se vio envuelto el arte *mainstream* vinculado a la economía postfordista. Estos contextos específicos de contestación y contrapoder tuvieron sentido en situaciones de emergencia, en lugares donde predominaban prácticas biopolíticas como las que continuaban arrastrándose en América Latina o como las contestaciones que allí se produjeron a las políticas de exclusión neoliberales orquestadas desde EEUU.

Raúl García en su texto *Micropolíticas del cuerpo*¹⁵¹, se ha dedicado a estudiar la represión sobre el cuerpo poblacional y sobre los cuerpos individuales, producidos en la historia de Argentina.

«Si bien en sus orígenes la disciplina toma como objeto al cuerpo individual, ella se desplegará hasta ocupar el cuerpo social: el *panoptismo* es la disciplina socialmente generalizada. La *biopolítica* justamente es la gestión política de las poblaciones, de las sociedades: así como la disciplina implicaba un saber sobre las posibilidades y los límites del cuerpo social. En este sentido es posible concebir las relaciones heterogéneas entre las fuerzas histórico-sociales desde la perspectiva de la batalla, o sea, concebir el dominio biopolítico como una guerra»¹⁵².

García ha intentado mostrar que existe una memoria viva y corporal, que entiende el cuerpo en tanto individualidad como colectividad. Asimismo nos habla del cuerpo como el lugar sobre el que se deposita el miedo y cuya reverberación curiosamente es heredada generacionalmente. El ejemplo del que nos habla más explícitamente es el de los desaparecidos en la dictadura militar argentina,

151 GARCÍA, Raúl. *Micropolíticas del cuerpo. De la conquista de América a la última dictadura militar*. Buenos Aires: Biblos, 2000

152 *Ibidem*, p.13

la constancia o confirmación de la brecha abierta y la impronta que este hecho ha depositado en la sociedad argentina contemporánea. Su máxima evidencia se encuentra en la persistente lucha de la sociedad argentina y su instigación a los poderes para que determinen soluciones al vacío histórico depositado. El análisis de García podría ser extrapolable a la maquinaria de cualquier régimen totalitario cuya arma principal es el terror¹⁵³.

En Argentina podríamos decir que el activismo artístico tuvo dos momentos álgidos y diferenciados, por un lado la influencia de las revueltas de Mayo del 68 y por otro, el malestar postdictatorial de la década de los 80. Del primero de los momentos, «el itinerario del 68», surge el proyecto *Tucumán Arde* [del que hemos hablado en el capítulo anterior] y del segundo *El Siluetazo*, [del que hablaremos en este capítulo]. Ambos proyectos los entendemos como ejemplos de manifestaciones artísticas, activistas y políticas, hecho que, unido a las movilizaciones afectivas de los sujetos, permitió enfrentarse al miedo social latente del que nos habla García y que en nuestra investigación identificamos como prácticas de resistencia biopolítica. Y es dentro de esta especie de marco extraordinario de conflictos, donde identificamos que los movimientos sociales tienen una importancia fundamental, lugar desde donde parece que haya brotado lo afectivo como una onda expansiva. Si contemporaneizamos los hechos con lo acontecido en el #15M español o en los movimientos surgidos en la última onda global del 2011¹⁵⁴, podríamos identificar un tipo de relaciones surgidas en situaciones de emergencia, así como las dinámicas politizadoras que germinan al movilizar a las masas desde un punto de vista afectivo más que por inducción ideológica¹⁵⁵.

153 En la última década gracias a la Red Conceptualismos del Sur, se está poniendo en valor lo acontecido desde el conceptual en prácticas de emergencia como las aparecidas dentro de contextos o regímenes totalitarios. Al respecto, el Württembergischer Kunstverein de Stuttgart, programó en 2009 una exposición sobre prácticas subversivas entre los 60 y los 80 dentro de estos contextos. Al respecto ver catálogo de la exposición: CHRIST, Hans d. y DRESSLER, Iris [eds.]. *Subversive practices. Art under Conditions of Political Repression: '60-'80. South America/Europe*. [cat.]. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein de Stuttgart, 2009. Consultar también la web de la Red Conceptualismos del Sur: <http://redcsur.net/> [Consulta 14|04|2014]

154 Desde 2011 emergieron una serie de movimientos enmarcados en la llamada onda global de 2011 y que protagonizaron una serie de insurrecciones a nivel global, jóvenes que a escala planetaria, hartos de los mecanismos de las oligarquías del neoliberalismo, reclamaban transparencia y democracia. Entre los movimientos encontramos la *Primavera árabe*, el Movimiento español *15M*, los movimientos de *Ocupación de plazas* o los nuevos movimientos estudiantiles en América Latina.

155 Javier Toret nos habla de este tipo de relaciones en términos de *agenciamientos maquini-*

Uno de los pensadores contemporáneos que más ha tratado este potencial de las masas es Antonio Negri quien a «esta potencia liberadora de la multitud» la ha llamado «monstruo biopolítico, [...] la esperanza de poder al fin reapropiarse de la vida en toda su potencia, en toda su creatividad»¹⁵⁶. Para Negri, este proceso de subjetivación colectiva de las masas es el que permite que los sujetos políticos devengan en monstruos. En Negri el monstruo es símbolo de positividad, es lo que escapa y resiste al poder, es «una criatura híbrida, inventada»¹⁵⁷. La monstruosidad nos la muestra como la posibilidad de resistencia al biopoder. Si para Negri, en las sociedades de control el biopoder intenta apropiarse de la vida de los sujetos, será este monstruo biopolítico el que se aleje del poder y escape a su control. Asimismo, Negri sostiene que la biopolítica constituye la posibilidad «de un contrapoder, de una potencia, de una producción de subjetividad» y que emana «de la misma vida, no sólo de la capacidad de trabajo y de la construcción del lenguaje, sino también de los cuerpos, los afectos, los deseos, la sexualidad»¹⁵⁸. Por tanto, podríamos decir que en Negri el monstruo es una metáfora revolucionaria que implica cambio, transgresión y oportunidad, ya que, según Negri, la biopolítica se representa de forma inmanente en lo social, creando formas de vida a través de la producción cooperativa de la multitud, lo que hace posible las acciones de resistencia contra el Imperio.¹⁵⁹

*cos en el sentido de Guattari, es decir, pensar en la necesidad de construir máquinas de guerra que creen agenciamientos colectivos desde los cuales luchar y transformar los modos de vida. Entendiendo el agenciamiento como la apropiación de elementos heterogéneos, para un acto determinado de producción. Ver al respecto: TORET, Javier. «Producción de subjetividad en tiempos de la crisis». Disponible en: <https://n-1.cc/pg/file/read/2535/produccion-de-subjetividad-en-tiempos-de-la-crisis-notas-para-el-encuentro-crisis-sistmica-nuevos-derechos-mquinas-creativas-de-lucha-y-contrapoder/> [Consulta 09|01|2012]. Asimismo para entender el núcleo del agenciamiento Guattari establece cuatro funtores [viene de función] grandes conjuntos de elementos funcionales que trabajan para construir el núcleo del agenciamiento: 1-las máquinas, estructuradas en *filum* o fila; 2-los universos incorporales: afectivos que generan afectos en los sujetos y son reales pero virtuales, invisibles en el campo de las cosas que podemos visualizar o describir [música, matemáticas, poesía....]; 3-el territorio; 4- los flujos. Ver: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.*

156 NEGRI, Antonio. *Del retorno*. Abecedario biopolítico. Buenos Aires: Debate, 2003, p. 113

157 *Ibidem*, p.121

158 NEGRI, Antonio. *Guías*. Cinco lecciones en torno a Imperio. Buenos Aires: Paidós, 2004, p. 81

159 *Íbidem*.

Para entender la evolución del biopoder debemos mirar a Foucault, quien acuña el término para revelar las prácticas llevadas a cabo por los Estados modernos, que entienden la vida como un objeto de poder. Foucault introduce el concepto de biopolítica como respuesta a estas dinámicas producidas en la modernidad. Lo hace para referirse al conjunto de técnicas de gestión y control de la vida, es decir, a las transformaciones del poder llevadas a cabo desde el s. XVIII. Diferencia las prácticas del poder que tuvieron lugar con la expansión del capitalismo y que concibió el cuerpo humano como fuerza de producción para la expansión industrial. Este modelo de sociedad a la que Foucault llamó disciplinaria, ofreció a las instituciones de la época una serie de dispositivos de encierro y control como: la escuela, el hospital, el convento, la cárcel o la fábrica. Si en Foucault, la biopolítica identifica a toda acción política que tiene como objeto la vida, esto explica cómo el poder opera sobre el cuerpo individual y el cuerpo poblacional. El concepto de *biopoder* en Foucault, es un poder que toma la vida en todas sus dimensiones, para gestionarla y reproducirla. Asimismo, a través de determinados dispositivos de sujeción ejerce control sobre ella y la regula. Pero para Foucault, existe un ser humano que opone resistencia a este control, que transgrede lo político, que manifiesta su alteridad o anormalidad, y lo llamará *monstruo político*, es decir la posibilidad de oposición al biopoder¹⁶⁰. Hay que anotar que el último Foucault ya no entenderá el biopoder como un poder que se impone y anestesia al conjunto de la sociedad, sino que lo analizará como la posibilidad de desarrollar creación y resistencia al mismo tiempo. Esta noción, como hemos visto, la retomarán posteriormente Antonio Negri con el *monstruo biopolítico*, así como Donna Haraway para hablarnos del *cyborg*.

Hardt y Negri consideran que la posmodernidad nos ha proporcionado modelos de sociedad de control¹⁶¹ cuyas formas «democráticas» de gobierno es-

160 La primera vez que Michel Foucault habla de «biopoder» lo hace en la *Historia de la Sexualidad*. Ver FOUCAULT, Michel [1977]. *Historia de la Sexualidad*. Volumen I: La Voluntad de Saber. Madrid: Siglo XXI, 1998

161 La sociedad de control fue descrita por primera vez por Gilles Deleuze en 1990 en su texto «Post-scriptum sobre las sociedades de control». En este texto Deleuze argumenta el fin de las sociedades disciplinarias, descritas por Foucault, propias de los siglos XVIII y XIX y que tuvieron su apogeo a principios del siglo XX. Deleuze apunta hacia la crisis del modelo de sociedad disciplinaria y sus instituciones que ejercían control sobre el cuerpo en espacios de encierro, para introducirnos en una nueva era caracterizada por la ubicuidad e invisibilidad de los sistemas de

tán interiorizadas por los sujetos a través de máquinas virtuales, dispositivos de vigilancia como los sistemas de comunicación o las redes informativas, y que se diferencian de las sociedades disciplinarias de Foucault¹⁶² porque en éstas existían dispositivos claros y estables, que se enmarcaban en un espacio físico, como las instituciones panópticas de encierro [hospital, fábrica, escuela, cárcel, convento,...], lugares que producían y controlaban las formas de vida. Si bien Hardt y Negri describen el biopoder como el «régimen actual de guerra que no sólo nos amenaza con la muerte sino que gobierna la vida produciendo y reproduciendo todos los aspectos de la sociedad»¹⁶³, también es cierto que identifican en éste su capacidad de transformarse en producción biopolítica, es decir, también lo entienden como una «acción política encaminada a la transformación y a la liberación sobre la base de la multitud»¹⁶⁴. Es decir, identifican en la sociedad de control el lugar posible donde encontrar resistencia al poder. Es aquí donde identificamos el resurgir de movimientos sociales y colectivos artísticos que trabajarán desde un posicionamiento contrahegemónico y de resistencia biopolítica a las políticas neoliberalizadoras de la ciudad contemporánea.

Para Negri, en las ciudades contemporáneas, la posibilidad de desarrollar o conquistar lo social, lo cultural y lo político puede ser posible gracias a la *creatividad biopolítica*, es decir, desarrollando formas de crear lo común. Esta forma de creatividad no tiene por qué ser visible, pues Negri entiende que se desarrolla en los bordes de la ciudad capitalista, que emerge en sus márgenes y en situaciones espontáneas, en terrenos baldíos, encuentros accidentales, ocupaciones temporales de lugares, plataformas participativas, situaciones lúdicas y festivas. Es decir, la *creatividad biopolítica* de Negri surge en las fisuras o intersticios que provoca el capitalismo. Cuando Hardt y Negri hablan de *biopoder* proponen una nueva

vigilancia y control virtuales. Una nueva sociedad caracterizada por los flujos de información. DELEUZE, Gilles. «Post-scriptum sobre las sociedades de control». En: *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 1999

162 Michel Foucault en *Vigilar y castigar* estableció una genealogía del poder. Consultar: FOUCAULT, Michel [1975]. *Vigilar y castigar*. Nacimiento de la prisión. Madrid: Siglo XXI de España, 1996

163 HARDT, M. y NEGRI, A. *Multitud: Guerra y democracia en la era del Imperio*. Buenos Aires: Debate, 2004, pp.124.

164 *Ibidem*, p.127

*agencia*¹⁶⁵ política cuyo potencial de transformación superaría cualquier forma de revolución clásica. Hablan de la apropiación y subversión de los modos de producción del capitalismo. Y es en la aceleración del capitalismo donde Negri ve la posibilidad de iniciar la revolución y conseguir la liberación, ya que para él el exceso capitalista tiende a fomentar la fricción y el agotamiento de las relaciones sociales.

Este influjo de la evolución de lo biopolítico, que se origina en la estratégica elaboración de las relaciones de poder, se tradujo en la práctica artística hacia la conformación de nuevas formas de resistencia y nuevos espacios de lucha, como es el caso de las respuestas a las dictaduras militares de América Latina de los 70 y los 80. Este cambio de rumbo se produjo en el mismo momento en el que determinadas manifestaciones artísticas junto a movimientos por los Derechos Humanos reclamaron una reapropiación del espacio público a través del cuerpo. El cuerpo se entendía como un elemento de negociación y de resistencia política que evidenciaba la usurpación del espacio público por parte de los regímenes dictatoriales que habían ejercido sistemáticamente la violencia como forma de control. Como nos anticipara décadas anteriores Foucault, «el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; [...] el cuerpo en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación»¹⁶⁶.

La nueva condición biopolítica de la práctica artística colectiva dominó parte de estas décadas como una nueva forma de subvertir las imposiciones de los aparatos del Estado. Tucumán Arde sentó un antecedente en la práctica artística argentina en particular, así como en el resto de América Latina, un proyecto que fue recuperado y puesto en valor por la generación inmediatamente posterior. Un claro ejemplo de la influencia biopolítica en el arte, se produjo en la Argentina de 1983 [a finales de la última dictadura militar].

165 El término *agencia* [*agency* en inglés] lo utilizamos en el sentido que hacen de él la sociología y la filosofía para referirse a la capacidad que tienen los seres humanos de actuar independientemente [por sí mismos] en el mundo.

166 FOUCAULT, Michel [1975], 1996. *Op. cit.*, p.32



Fig.1 *El Siluetazo*. Buenos Aires, 1983

La lucha por la recuperación de la memoria y la justicia de los 30000 desaparecidos, se convirtió en el símbolo de los movimientos sociales. Éstos, junto a algunos colectivos artísticos implicados en la crítica al genocidio de Estado, desarrollaron su producción utilizando como estrategia la aparición masiva de la ausencia. En este contexto, Buenos Aires acogió [el 21 de septiembre de 1983] una de las acciones de visibilización colectiva más emblemáticas: *El Siluetazo*. En principio, esta acción denuncia se concibió como una iniciativa artística propuesta por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Tenía como objetivo hacer visible y reclamar la ausencia de los miles de desaparecidos a manos de la dictadura militar. La propuesta inicial consistió en un proyecto pictórico que requería de una multitudinaria colaboración para llevarse a cabo. La imposibilidad de ejecutarlo les llevó a dialogar con las Madres de Plaza de Mayo, para incorporar su acción durante la III Marcha de la Resistencia, proponiendo en este caso, trazar sobre papel siluetas vacías de figuras humanas a escala real y yacentes, remarcado el carácter tanático de la acción. Tras las consideraciones de las Madres, que no perdían la esperanza de encontrar los cuerpos con vida, fueron colocadas verticalmente en los muros de la ciudad, columnas o árboles, representando la «presencia de la ausencia»¹⁶⁷.

167 Para desarrollar *el Siluetazo* los tres artistas tomaron como referencia el proyecto del artista polaco Jerzy Skapsi, aparecida en la revista *El Correo de la Unesco* en 1978, en el que representaba el volumen del exterminio nazi en los campos de Auschwitz al finalizar el conflicto. Mediante una instalación que constituía la recreación de pequeñas figuras humanas, Skapsi desvelaba el volumen del genocidio y lo explicaba más explícitamente incluyendo el texto: «Cada día en Auschwitz morían 2370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1688 días, y ese es exactamente el número de

La acción de *El Siluetazo* produjo una insólita y masiva participación. Al respecto, Ana Longoni y Gustavo Bruzzone en el libro *El Siluetazo*¹⁶⁸, nos dicen que debido a la implicación de la multitud, se produjo un desbordamiento hacia el campo de lo social, pues las reivindicaciones de los movimientos de derechos humanos pusieron en evidencia la memoria en conflicto del pueblo argentino. Todos los asistentes que participaron del *Siluetazo* se apropiaron del hecho artístico y trazaron la silueta de sus desaparecidos, creando una antagónica intervención colectiva de siluetas que interpelaban el grito de la ausencia. Lo que inicialmente fue concebido como una acción artística produjo un desplazamiento hacia un acto de socialización, protesta y denuncia por el genocidio de Estado de la última dictadura militar argentina. En las siguientes marchas *El Siluetazo* se convertiría en el símbolo de presenciar la ausencia de los desaparecidos.

El Siluetazo supuso un claro ejemplo del vínculo entre arte, política y activismo, un ejemplo de inserción del arte en los movimientos sociales y un gran acontecimiento de lucha simbólica contra el poder. Una acción que se formalizó en un gran hecho colectivo de desobediencia civil. Actualmente es considerado como un gran ejemplo de práctica artístico-política. En este sentido en una entrevista realizada a León Ferrari, éste comenta:

ejemplares que se han impreso de este cartel. En total perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos», ver : LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo [comps.]. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p.27

168 LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo [comps.]. *Op.cit.*



Fig.2 Gas-tar|Murales con fotocopias para colorear|Buenos Aires|1984



Fig.3 Marcha de las Madres de la Plaza de Mayo| Buenos Aires|1983

«El Siluetazo (fue una) obra cumbre, formidable, no solo políticamente sino también estéticamente. La cantidad de elementos que entraron en juego: una idea propuesta por artistas la lleva a cabo una multitud, que la realiza sin ninguna intención artística. No es que que nos juntábamos para hacer una performance, no. No estábamos representando nada. Era una obra que todo el mundo sentía, cuyo material estaba dentro de la gente. No importaba si era o no arte»¹⁶⁹.

La herencia que *El Siluetazo* dejó en colectivos y movimientos sociales posteriores es evidente. De hecho las Madres de Plaza de mayo utilizaron otras estrategias de representación de los desaparecidos como manos y máscaras, como la conocida marcha de las Máscaras Blancas de 1985. Así, el colectivo Gas-tar que más tarde se convirtió en CAPataco fue otro de los colectivos que operó en los ochenta; fue un grupo fuertemente ideologizado, de clara orientación trotskista, vinculado al Frente de Artistas del Movimiento Socialista. Desarrolló intervenciones callejeras tanto a nivel gráfico como performativo, vinculadas mayoritariamente a movilizaciones populares por los derechos humanos y el derecho a la dignidad de los desaparecidos. Entre sus lemas destacan «Aparición con Vida» o «Toda la Verdad». Con este último, en 1983 apareció dibujada por primera vez una de las siluetas tumbadas, ubicada en el lugar exacto en el que se produjo uno de los asesinatos.

169 Entrevista a León Ferrari el 24 de mayo de 2005, realizada por Ana Longoni, aparecida en LONGONI y BRUZZONE. *Op. Cit.* p. 43

La acción de participación multitudinaria que nos ha dejado *El Siluetazo* argentino, nos hace cuestionar las contradicciones conferidas a la concepción de espacio público edulcorado que hemos construido en los últimos tiempos. *El Siluetazo* nos vuelve a recordar los posicionamientos de los movimientos feministas de los ochenta y noventa que reconocían la esfera pública como un escenario histórico de lucha y de antagonismos en negociación permanente, el lugar de la alteridad donde se debían manifestar los conflictos y mostrar con absoluta libertad la diferencia y las ideas confrontadas.

La lucha de la Argentina de los noventa, se caracterizó por el ascenso neoliberal del gobierno de Carlos Saúl Menem [1989-1999]. En ese momento aparecieron grupos por los derechos humanos formados por hijos de desaparecidos o exiliados H.I.J.O.S. [*Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*]. Esta asociación por los Derechos de los hijos e hijas de los 30000 desaparecidos, junto a las *Madres de la Plaza de Mayo*, han dedicado toda su existencia a luchar y denunciar los abusos y el genocidio de la dictadura militar argentina que, durante más de una década, se encargó de hacer desaparecer sistemáticamente a ciudadanos y ciudadanas de ideología disidente al régimen militar.

Las denuncias de H.I.J.O.S. se extendieron a la aprobación de las llamadas «Leyes de Impunidad» y los indultos concedidos por Menem a los ejecutores de la guerra sucia llevada a cabo por la última dictadura militar argentina [1976-1983], lo que les llevará a desarrollar su campaña de *escraches*¹⁷⁰, entendiendo el escrache como una nueva herramienta política de denuncia pública vinculada a lo creativo y lo festivo, así como una nueva forma de entender y aplicar la justicia. A través de los *escraches* se señalaba individualmente a responsables militares, colaboradores del régimen e incluso instituciones que habían sido absueltas de cualquier responsabilidad frente al genocidio argentino.

170 En el diccionario de habla de los argentinos *escrache* es definido como: «denuncia popular en contra de personas acusadas de violaciones a los derechos humanos o de corrupción, que se realiza mediante actos tales como sentadas, cánticos o pintadas, frente a su domicilio particular o en lugares públicos». Extraído de la Academia Argentina de Letras [ed.]. Diccionario del habla de los argentinos. Buenos Aires: Espasa Calpe, 2003, p. 298. El término *escrache* no aparece en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, aunque sí *escrachar*. Sin embargo, a partir de 2013 la *Plataforma de Afectados por la Hipoteca [PAH]*, se ha apropiado del término para denunciar los desahucios inmobiliarios llevados a cabo en España tras el estallido de la burbuja inmobiliaria y que ha obligado a que multitud de personas hayan tenido que ser forzadas al desalojo por parte de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, al no poder acometer el pago de sus hipotecas a los bancos, quienes a su vez han sido parte responsable de la situación crítica de la economía española.



Fig.4 Marcha de las Máscaras blancas|Buenos Aires|1985

Como ocurrirá en otras áreas geográficas que vivieron bajo regímenes dictatoriales, como en el caso español, los años 90 son años de intentos de recuperación de la memoria silenciada. En el caso de *Tucumán Arde*, es recuperado en ámbitos académicos e institucionales para integrarlo como parte de la Historia del Arte Argentino¹⁷¹. Sin embargo, son muchas las voces que advierten del peligro que se corre al intentar recuperar las prácticas sesentayochistas por parte del sistema artístico. Es decir, el riesgo de desactivación de la fuerte coalición entre lo artístico y lo político con la que se configuraron este tipo de prácticas y cuya génesis supuso una forma de entender lo artístico indisoluble de la radicalización político-estética; una forma de contestación a un contexto y momento específicos. Como nos apuntan Longoni y Mestman:

«Predomina -a nuestro entender- una versión banalizada, despolitizada, descontextualizada o recortada del proceso que implicó el itinerario del 68. Si los realizadores de “Tucumán Arde” pretendían originalmente impactar sobre el campo político, al inscribirse las lecturas de la obra casi exclusivamente en el campo artístico, se transforman las evaluaciones. [...] Nos preguntamos, por otro lado, si esa abundancia de apelaciones a “Tucumán Arde” logra devolver en los anodinos 90 algo de aquel ánimo que alentó una de las experiencias más radicales y significativas de confluencia entre la vanguardia artística y la vanguardia político-sindical de los años 60, considerando la “despeligróság” a la que están sometidas la política y el arte de vanguardia hoy».¹⁷²

Asimismo, Jaime Vindel se ha centrado en lo acontecido en el caso argentino como un caso paradigmático en el que los acontecimientos históricos marcaron las tensiones producidas entre arte y política. Vindel nos advierte sobre la proliferación producida en los últimos años de exposiciones y publicaciones que tratan el vínculo entre arte y política. Vindel advierte del riesgo que corren

171 Ese reconocimiento institucional hace que a finales de los noventa el proyecto forme parte de grandes eventos y exposiciones nacionales e internacionales como: la I Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Brasil, 1997; Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina, 1998; Fundación PROA, 1998; Queens Museum of Art, en Nueva York, 1999. Sin embargo, en el año 2000 la exposición *Conceptualismo Global* del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [MNCARS] nos deja textos como el de M. Carmen Ramírez, que identifica el conceptualismo latinoamericano como eminentemente político. Ver: RAMÍREZ, M. Carmen. «Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968», en el catálogo de la exposición *Conceptualismo Global*. Madrid: MNCARS, 2000

172 LONGONI y MESTMAN. *Op. cit.* p. 300

este tipo de prácticas de convertirse en una tendencia, y que más allá de ser tratados como hechos contextualizables, indisolubles del momento histórico en el que se produjeron y cuyas condiciones de producción fueron muy específicas, comienzan a mostrarse como acontecimientos deshistorizados y con el consecuente peligro de ser desactivados semántica y políticamente para ser reabsorbidos por la institución¹⁷³. Sin embargo, desde nuestra investigación consideramos que no debemos olvidar que algunas de las interpretaciones que desde el arte se han hecho de Althusser, han permitido una multiplicidad de aplicaciones de lo político en el arte¹⁷⁴. Por ejemplo, las lecturas de las feministas y su reflejo en la crítica de cine de los setenta¹⁷⁵ que permitieron matizar lo político en esta disciplina o la lectura más reciente que hace Nicolas Bourriaud y que confluye en su teoría de la «estética relacional»¹⁷⁶. La identificación que desde el arte se ha hecho con la idea althusseriana de la cultura en tanto que aparato ideológico del Estado y como tal

173 VINDEL, Jaime. *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Brumaria, 2014. Ver también: VINDEL, Jaime. «En los márgenes del olvido». En: AZNAR, Yayo; MARTÍNEZ, Pablo [eds.]. *Sobre políticas y poéticas. Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2012

174 ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988

175 La teoría cinematográfica es considerada una de las áreas en las que primero se estudia y aplica la perspectiva de género. Al respecto, en 1975, Laura Mulvey publicó su conocido y polémico artículo sobre «Placer visual y cine narrativo» en la revista *Screen*, en el que analizó los roles de género en el cine del Hollywood de los 30, 40 y 50 así como la actitud del espectador en cuanto a consumidor de imagen. Mulvey utilizó como marco referencial el psicoanálisis, mostrándolo como un “arma política” [en el sentido althusseriano de los aparatos ideológicos del Estado]. Se centró en el estadio del espejo de Lacan para exponer que, en el cine, se produce un proceso de identificación por parte del espectador frente a la pantalla; éste se reconoce en algún personaje del mismo modo que un niño se reconoce ante un espejo cuando ha tomado conciencia de su «yo» en el mundo. Este marco hace que Mulvey tome como supuesto que el cine americano de esas décadas sea una producción cultural del patriarcado, lo que significa que la mujer automáticamente se convierte en un objeto sexual pasivo expuesto a la escopofilia masculina. Del texto original aparecido en: *Screen*, Otoño 1975, volumen 16 n° 3; se trata de una versión revisada de un *paper* presentado en el Departamento de Francés de la University of Wisconsin. De la versión en castellano ver: MULVEY, Laura. «Placer visual y cine narrativo». En WALLIS, Brian [ed.]. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001, pp. 365-378

176 Para Bourriaud, la «estética relacional» consiste en el interés del artista por crear nuevos espacios simbólicos, relaciones intersubjetivas con el otro, nuevos modos de socialización a través de encuentros, eventos de carácter lúdico, de la inmediatez que se desencadena en contextos específicos. En definitiva, se centra en la esfera de las relaciones humanas. BOURRIAUD, Nicolas [1998]. *Estética Relacional*. Buenos Aires: AH, 2000

productora de sociedad, ha permitido una lectura de proximidad de lo político en el arte, situación que convive con el intento de desactivación política lógico del capitalismo.

Lo producido a mediados de los ochenta en la práctica artística de América Latina, configurará una nueva generación en los noventa que entenderá la política priorizando el trabajo colectivo en extrema colaboración con los movimientos sociales. En Argentina, esta nueva generación hará suyo el lema «Juicio y Castigo», una nueva forma de lucha colectiva o *creatividad biopolítica*, que surge para reclamar la memoria y exigir justicia y responsabilidades.



Fig.5 Grupo de Arte Callejero [GAC] | Juicio y Castigo | Buenos Aires | 1998

Como hemos visto, las denuncias populares protagonizadas a mediados de los noventa, mediante el escrache promovido por H.I.J.O.S., tuvo una enorme influencia en colectivos artísticos con los que colaboraron como el Grupo de Arte Callejero [GAC] que han centrado su actividad en desarrollar acciones de denuncia anónimas desde 1997, en el contexto de la ciudad de Buenos Aires. En el 98 el colectivo comenzó a trabajar el *escrache* pero aplicando lo que podríamos denominar *détournement* del código vial. Desde entonces trabajan la producción colectiva, se apropian del lenguaje del sistema y lo subvierten infiltrándose en él.

Tergiversan las señales y los códigos urbanos e institucionales a través del uso de medios como señalética, carteles y otros objetos presentes en el medio urbano, medios que utilizan como símbolos y reclamos visuales de carácter político en la vía pública. El objetivo de sus escraches es reclamar la deuda histórica señalizando los espacios habitados por responsables del genocidio argentino y llamar la atención sobre la necesidad de penar y castigar la barbarie. Así nos encontramos con un trabajo de investigación que dio como resultado el proyecto *Aquí viven genocidas*, un mapeado urbano en el que señalaron los domicilios de personas relacionadas con las desapariciones llevadas a cabo durante la dictadura de Videla. Con estas acciones de condena a la impunidad, el GAC visibilizó a los implicados menos mediáticos significando su grado de responsabilidad. Este proyecto constaba de una planificación rigurosa. Sobre una cartografía de Buenos Aires se marcaron con puntos rojos barrios y domicilios de los personajes escrachados, su identidad y las fechas del suceso cometido; una agenda con direcciones personales y teléfonos de ex-militares escrachados y ex-militares a escrachar, así como un vídeo en el que aparecían las casas y recorridos de estos responsables en un día cualquiera, junto al día en el que se iba a llevar a cabo el escrache. La acción supuso un ataque directo al corazón de la impunidad.

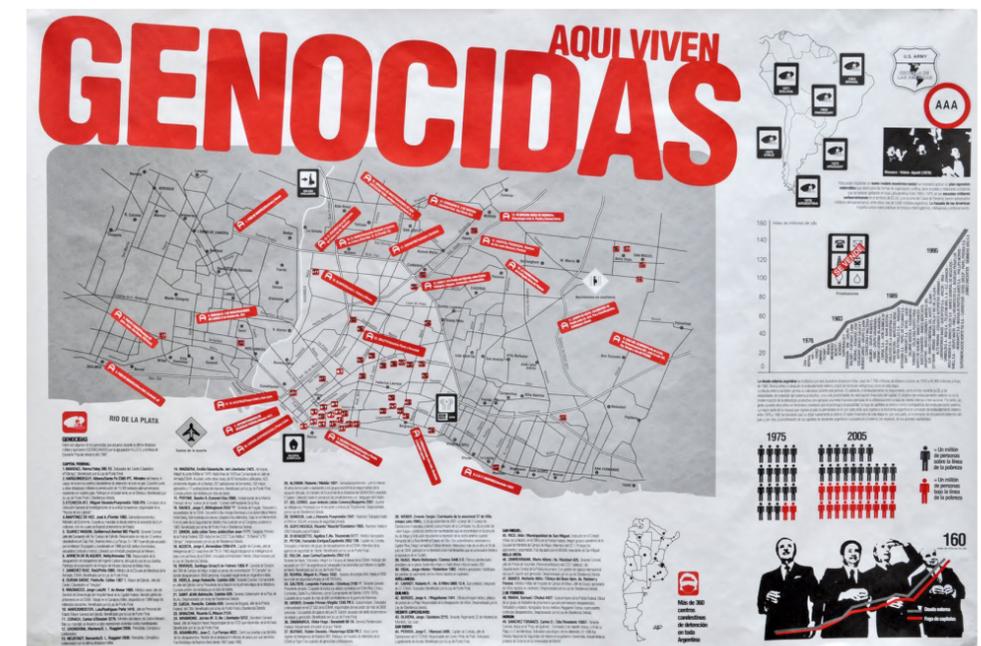


Fig.6 Grupo de Arte Callejero [GAC] | Aquí viven genocidas | Buenos Aires | 1998



Fig.7 Grupo de Arte Callejero [GAC] | El Parque de la memoria | Buenos Aires | 1999

«[...] en el GAC trabajamos desde la necesidad de crear un espacio en donde lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción. Es por esto que a la hora de definir nuestro trabajo, se desdibujan los límites establecidos entre los conceptos de militancia y arte, y adquieren un valor mayor los mecanismos utilizados para la denuncia y las posibilidades de confrontación real que están dadas dentro de un contexto determinado [...]. Desde un comienzo decidimos buscar un espacio para comunicarnos visualmente que escapara al circuito tradicional de exhibición, tomando como eje la apropiación de espacios públicos. Nuestra metodología de trabajo apunta principalmente a subvertir los mensajes institucionales vigentes (por ejemplo : el código vial, el cartel publicitario, la estética del espectáculo televisivo, etc) y abarca desde la intervención gráfica hasta la acción performática; teniendo en cuenta que los códigos no funcionan de igual manera en cada lugar, ya que cada población posee características culturales propias. Nuestra producción busca infiltrarse en el lenguaje del sistema y provocar desde allí pequeños quiebres, fallas, alteraciones, para desenmascarar o hacer evidentes los juegos de relación del poder, a través de la denuncia»¹⁷⁷

177 Declaraciones del Grupo de Arte Callejero [GAC] aparecidas en: <http://argentina.indymedia.org/news/2002/06/33041.php/> [Consulta 03|08|2014]. Para más información sobre su trayectoria artístico-política visitar su blog: <http://grupodeartecallejero.blogspot.com.es/> [Consulta 03|08|2014] Ver también su publicación: GRUPO DE ARTE CALLEJERO [eds.]. GAC: Pensamientos. Prácticas. Acciones. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009. Disponible en: <https://archive.org/stream/GacPensamientosPracticasYAcciones#page/n11/mode/2up/> [Consulta 03|08|2014]

Otro de los grupos implicados en el proceso de democratización argentino lo conformará el Colectivo Situaciones¹⁷⁸, compuesto por investigadores militantes formados en Buenos Aires a finales de los 90. El Colectivo Situaciones aboga por un nuevo modo de justicia depositada y construida colectivamente por la gente de los barrios¹⁷⁹. Para desarrollar sus objetivos idearon la figura del investigador militante, es decir, cualquier persona con capacidad de generar y compartir conocimiento, ideas o afectos desde el terreno de lo social. Un «pensar con otros» que surge de las experiencias sociales reales, desde la realidad de los de abajo y del alejamiento de los ambientes académicos e intelectuales al uso.

«Foucault decía que el intelectual ha dejado de ser universal para tornarse específico: ya no habla en nombre de unos valores globales sino en función de su propia competencia y su situación. Esta transformación –de la que estamos aprendiendo quienes tenemos vocación por la justicia– da nacimiento a nuevas formas de intervención, nuevas formas de ocuparse de las inflexiones sociales.

Más allá de las formas políticas y académicas dominantes, el Colectivo Situaciones es un grupo de investigación autónoma, tanto en el sentido de la autonomía organizativa del grupo mismo, como en su radical independencia de pensamiento respecto de cualquier instancia institucional (académica o política) que la oriente, financie y organice en cualquiera de las acepciones que pueda dársele a esta palabra. Uno de los lemas posibles para la conformación de grupos de este tipo bien podría ser: “producir con un mínimo de articulación”.

Se trata de componer saberes situacionales que acompañen y potencien la emergencia de nuevos valores superiores a los del capitalismo. Es esta producción, esta investigación, la que define nuestras fidelidades y la que reclama la configuración de nuevas formas de trabajo junto a las actuales modalidades del protagonismo social y cultural.

Ni historiadores ni teóricos del contrapoder, se trata de la constitución de colectivos de “mínimo poder y máxima potencia” capaces de trabajar una perspectiva interna a estas experiencias de nueva sociabilidad, potenciando y componiendo lazos, saberes e hipótesis de trabajo»¹⁸⁰.

178 Para consultar todas sus investigaciones y publicaciones visitar el enlace: <http://www.nodo50.org/colectivosituaciones/> [Consulta 03|08|2014]. También consultar: COLECTIVO SITUACIONES. «La investigación militante». En: MALO de MOLINA, Marta [ed.]. Nociones Comunes: Experiencias y ensayos entre investigación y militancia. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

179 COLECTIVO SITUACIONES. Genocida en el barrio: Mesa de escrache popular. Buenos Aires: De mano en mano, 2002.

180 COLECTIVO SITUACIONES y Movimiento de Trabajadores Desocupados de Solano. Cuaderno de Situaciones #4. En: <http://www.nodo50.org/colectivosituaciones/cuader->



Fig. 8 C.A.D.A. | NO+ | Santiago de Chile | 1983

Hemos apuntado que el cambio de la práctica artística se produce con la resistencia y decepción de Mayo del 68 y la incapacidad de la izquierda de llevar a cabo una transformación social real. Este contexto que provocó la pérdida de ilusión y el descrédito en las formas de organización de las vanguardias, propició la organización social en movimientos e intentó desarrollar perspectivas relacionales, no jerárquicas e inyectar dosis de realidad. La emancipación del ser humano se despojaba de cualquier atavismo, perdía su carácter utópico y se centraba en el momento presente hacia la liberación del cuerpo social. Este es un momento en el que en América Latina late un pulso colectivo contra las imposiciones y consecuencias del neoliberalismo, un claro ejemplo de ello lo encontramos en el estallido del movimiento zapatista en 1994, hecho que supuso un cambio de ciclo y un nuevo movimiento de insurgencias globales que priorizaba un modelo contrahegemónico en el que el sujeto de lucha era el ciudadano.

Como decíamos en el capítulo anterior, Chile es otro de los países de América Latina donde manifiestamente se produjo la rebelión de la multitud frente a la monstruosidad de la dictadura. Pasada una década de tal barbarie, en septiembre de 1983, el mismo mes y el mismo año en el que se producía *El Siluetazo*

no_04_nuestro.htm [Consulta: 03/08/2014]. También ver: COLECTIVO SITUACIONES [compiladores]. *Contrapoder. Una introducción*. Textos de: Toni Negri, John Holloway, Miguel Benasayag, Luis Matini, Horacio González, Ulrich Brandt. Buenos Aires: De mano en mano, 2002.

en Argentina, en Chile, sin tener ningún tipo de vínculo con lo acontecido en el país vecino, el grupo de artistas CADA [Colectivo de Acciones De Arte] desarrolló la acción NO+, una acción claramente política y contextualmente muy concreta, en respuesta a la conmemoración por el décimo aniversario de la dictadura militar de Augusto Pinochet. El CADA se lanzó clandestinamente a las calles de Santiago durante el toque de queda para desarrollar su acción, que consistió en recuperar el espacio público lanzando sobre los muros de la ciudad una sola frase: «NO+». El hecho se convirtió en un acto semiótico con capacidad de movilizar a una multitud que rebelaba su indignación. Al poco tiempo personas anónimas se apropiaron de ella completándola con frases como: «No+ Dictadura», «No+ Desaparecidos», «No+ Tortura» o «No+ muerte». La acción de pintar muros estaba prohibida por el régimen, lo que convirtió a la acción en un acto de insubordinación masivo, una acción colectiva de gran eficacia social que continuó en el tiempo y que configuró una extensa red de grafitis antidictatoriales. El uso político que el CADA hizo del grafiti con esta acción, hizo que de forma natural se diluyera el arte en un hecho subversivo y político y que se integrara en los movimientos democráticos gracias a la apropiación multitudinaria del lema «NO+»; frase que acabaría convirtiéndose en el estandarte de todas las manifestaciones contra la dictadura y extendiéndose hasta la marcha del «No al Plebiscito» con la derrota de Pinochet en 1988, momento que permitiría de nuevo la puesta en marcha de unas elecciones democráticas.

La transferencia que décadas después tuvieron acciones como *El Siluetazo* o *NO+* pudo verse reflejada en Lima, Perú, en el año 2000, cuando el Colectivo Sociedades, compuesto por artistas visuales, ciudadanos y personas de diferentes organizaciones, desarrollaron la acción *Lava la Bandera* como repulsa a las irregularidades electorales cometidas por el Gobierno de Fujimori en la segunda vuelta de las mismas, con objeto de legitimar la prolongación de su dictadura. La acción repulsa a estos hechos, consistió en lavar la bandera de Perú en la fuente de la Plaza Mayor de la ciudad como un acto simbólico de retorno a la democracia. A la acción fueron sumándose multitud de ciudadanos que cada día durante un mes acudían a la plaza con su bandera, un recipiente y jabón para efectuar un lavado colectivo. La acción se extendió a otras plazas de la ciudad y del país, convirtiéndose en una acción política de gran relevancia.

Este tipo de acciones que vemos reproducidas en diferentes latitudes del cono sur nos interesan no sólo por su alcance político sino, como iniciábamos en el presente capítulo, por la capacidad de resistencia a las prácticas biopolíticas de los Estados de las que emergieron. Manifestaciones que se caracterizaron por poner en evidencia la fuerza de la energía liberadora de la multitud, ese *monstruo biopolítico*, que surge de la imposibilidad y que se origina en la subjetividad del conflicto, conformando la *creatividad biopolítica*, esas otras nuevas formas de crear lo común como una arma de resistencia democráticamente eficaz. Pues el conflicto, tal cual lo entendemos desde nuestra investigación, no puede ser reprimido, sino que debe ser asumido socialmente. Según Miguel Benasayag y Angélique del Rey, la naturaleza ontológica del conflicto lo sitúa más allá de las representaciones humanas o de los análisis identitarios habituales. Consideran que la negatividad no debería ser negada o desplazada, sino asumida como una parte que participa permanentemente de la realidad ¹⁸¹.

En Cuba, aunque nos encontramos con un paradigma diferente al del resto de América Latina, existen diferentes períodos en los que el colectivismo artístico toma fuerza, pero identificamos que en la década de los 80 fue particularmente importante. Era una sociedad socialista, con una juventud que buscaba su espacio en la crítica y entendía el arte como una herramienta de crítica política y cultural, lo que dotó de sentido a las prácticas artísticas colectivas, encontrándonos con colectivos como Grupo Puré, Arte Calle, Art-De, 45 Proyecto Hacer, Proyecto Pilón y Grupo Provisional. A pesar de sus duras críticas al sistema, a excepción de Art-De ninguno de estos colectivos eran disidentes¹⁸².

Son muchos los lugares de América Latina donde reverberó la colectividad artística como un modo oponer resistencia a situaciones políticamente complejas y nos resultaría inabordable reflejarla en nuestra investigación. Sin em-

181 Al respecto consultar: BENASAYAG, Miguel; DEL REY, Angélique. El elogio del conflicto. Madrid: Traficantes de Sueños, 2013. Ver entrevista realizada a Miguel Benasayag en la Revista Minerva: www.minerva.com/articulo.php?id=568 [Consulta 13/12/2015]

182 Para ver lo acontecido en este período sobre la particularidad de los procesos colectivos en el arte cubano consultar: WEISS, Rachel. «Performing Revolution: Arte Calle, Grupo Provisional, and the Response to the Cuban National Crisis, 1986–1989». En: STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory [eds.]. *Collectivism after Modernism: the Art as Social Imagination after 1945*. Mineapolis: University of Minesota Press, 2007, pp.115-165

bargo, el breve recorrido que hemos trazado por algunas prácticas biopolíticas sufridas en América Latina, pone de manifiesto la supremacía ejercida por determinados Estados sobre el cuerpo poblacional. Este control y usurpación de la vida hizo que surgieran prácticas artísticas de resistencia que, junto a los movimientos sociales, configuraron un contrapoder. Este hecho ha permitido resignificar nuevos imaginarios políticos en el arte y establecer relaciones entre las narraciones históricas y las situaciones contemporáneas, poniendo en evidencia que las prácticas biopolíticas, las relaciones de poder y los dispositivos de control de la vida, continúan firmemente establecidos en las sociedades actuales.

03.2 Cartografías del desplazamiento. Disidencias entre arte y arquitectura.

«Las cartografías artísticas fueron siempre un elemento esencial en la armadura de toda sociedad. Pero desde que corporaciones especializadas las pusieron en práctica, pudieron aparecer como un punto accesorio, como un suplemento de alma, como una frágil superestructura cuya muerte se anuncia regularmente. Y, sin embargo, de las grutas de Lascaux a Soho, pasando por la eclosión de las catedrales, no cesaron de constituir una apuesta vital para la cristalización de las subjetividades individuales y colectivas»¹⁸³.

Desde los sesenta el agotamiento social frente a los excesos del capitalismo ha producido una serie de movilizaciones en el seno del activismo, que van desde los movimientos asociativos a escala de barrio hasta las organizaciones que operan a escala global. Son muchos los movimientos sociales que se han agrupado contra las grandes producciones urbanísticas y geoestratégicas surgidas en la explotación global de la era postfordista; producciones que han sido diseñadas por los poderes tecnocráticos o biopoderes globales. Algunos de estos grupos, junto a artistas y arquitectos, han desarrollado herramientas de subjetivación, es decir pequeñas máquinas de resistencia biopolítica, que han ayudado a visibilizar periferias, áreas marginales, asentamientos migratorios o lugares fronterizos, es decir, espacios caracterizados por la precarización, la discriminación o la exclusión. Para llevar a cabo estas visualizaciones, la cartografía crítica se ha convertido

183 En GUATTARI, Félix [1992]. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996, p.158

en una de las herramientas de subjetivación más eficazmente utilizadas durante la última década. Colectivos de artistas, arquitectos y movimientos sociales, la han entendido como una herramienta de conocimiento crítico capaz de proporcionar narraciones alternativas, un dispositivo para configurar nuevos mapas al servicio de la práctica política y al margen de los oficialismos.

A finales de los ochenta, las investigaciones del geógrafo J.B. Harley¹⁸⁴, quien se oponía a la cartografía clásica¹⁸⁵, concluyeron que los mapas no eran instrumentos desideologizados y que por lo tanto no eran objetivos. Lo que Harley nos advertía es que los mapas, considerados como textos e imágenes retóricas, desvelaban significados. Para Harley esta gran capacidad de subjetivación de los mapas, configuraban representaciones fragmentadas y parciales de la realidad. Por lo tanto, concluía que nos encontrábamos ante

184 John Brian Harley [1932-1991] fue un geógrafo británico especializado en la cartografía. Es considerado uno de los fundadores de la cartografía crítica, campo de investigación que considera la lectura tanto de la geografía como de la cartografía como disciplinas ideologizadas, subjetivas y contaminadas. Investigó sobre las relaciones de poder, conocimiento y cartografía, estudios que han tenido gran transferencia en algunas teorías de lo social. Editó, junto a David Woodward la *History of Cartography: The History of Cartography Project*, s.f., Consultar en: <http://www.geography.wisc.edu/histcart/> [Consulta 01|03|2014]. En 1989, J. B. Harley publicó un artículo en la revista *Cartographica* que dotaría a la cartografía de una nueva interpretación. Ver al respecto: HARLEY, J.B. «Deconstructing the map». En: *Cartographica* Vol. 26 no 2, Summer 1989, pp: 1-20. Consultar también HARLEY, J.B. [1989]. *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

185 Desde la Grecia clásica, con el geógrafo Ptolomeo que creó un sistema cuadrículado y con coordenadas, reflejado en su tratado *Geografía*, pasando por la inclusión de los conceptos de latitud y longitud de la Baja Edad Media, la historia de la creación de mapas se ha empeñado en idear métodos cada vez más precisos para representar el mundo. En el s. XVI Gerardus Mercator fue el primer cartógrafo capaz de idear un método capaz de representar la tierra en dos dimensiones. Sin embargo, en esta representación Europa y el resto del hemisferio norte estaban desproporcionados respecto al resto del mundo, reflejando un posicionamiento eurocentrista, colonialista y de hegemonía con el resto de los continentes. Aunque los mapas de Mercator estaban destinados a la navegación, su popularidad fue de gran importancia, lo que les convirtió en una de las proyecciones de mapas más utilizadas mundialmente. Peters rectificó el mapa de Mercator, corrigiendo los errores de escala de los continentes que reflejaban una representación del mundo colonialista, lo que le valió una dura crítica de la comunidad científica inglesa, rechazo que evidenciaba su hegemonía cultural y científica. Según el geógrafo e investigador urbano David Harvey, el Mercator produjo «un mapa que promovió el nuevo imperialismo del mundo panabritánico del s. XIX». En: HARVEY, David [2000]. *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal, 2003

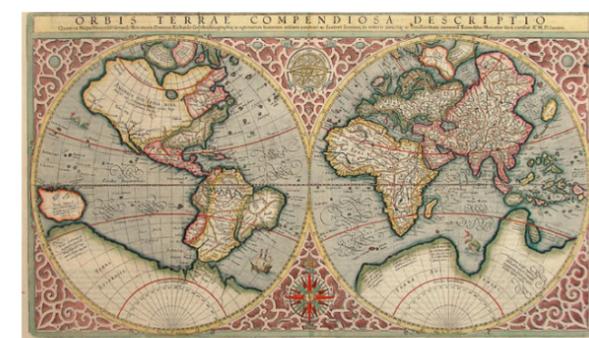


Fig.09 Gerardus Mercator | Mapa de Mercator | 1569



Fig.10 Mercator septentrional

instrumentos manipulados para ejercer poder desde el conocimiento y ocultar una hegemonía cultural y científica. Harley diferenciaba entre un «poder interno» y un «poder externo» en la cartografía. Este último lo vincularía a la estrategia colonial de dominio, distribución territorial y delineación de fronteras. Lo que viene a confirmarnos Harley es que la cartografía ha sido históricamente utilizada como una herramienta de legitimación del poder político. Harley incapaz de encontrar explicaciones en la limitada historia de los mapas, se dirige hacia el pensamiento filosófico de mitad del siglo XX. La influencia de las lecturas de Foucault y Derrida, le ayudaron a extraer nuevas conclusiones en sus investigaciones cartográficas. De Foucault observó la importancia de las relaciones del poder y de Derrida las retóricas implícitas en los textos, cuestiones que le llevaron a plantear el mapa como una construcción principalmente socio-política y a poner en crisis la visión positivista de la cartografía como una ciencia capaz de mostrar la realidad neutral, objetiva y exenta de ideología.

« [...] Desde los textos de Foucault, la revelación clave ha sido la omnipresencia del poder en todo el conocimiento, aún cuando ese poder es invisible o está implícito, incluso dentro del conocimiento específico codificado en los mapas y atlas [...] La deconstrucción [Derrida] nos insta a leer entre las líneas del mapa, en los márgenes del texto, y a través de sus tropos, para descubrir sus silencios y las contradicciones que desafían la aparente honestidad de la imagen»¹⁸⁶.

186 HARLEY, J.B. [1989]. «Hacia una deconstrucción del mapa». En: *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005, p.188

La crítica que hace Harley al ámbito científico cartográfico y la obsesión de esta ciencia por representar una realidad inamovible, también ha sido tema de relatos en la literatura, que ha empleado la metáfora del mapa para hablar la inabarcabilidad de la cartografía para representar a un mundo lleno de complejidades. Así lo mostraba Borges en su célebre relato *Del rigor en la ciencia* al elaborar un mapa que, en la medida en que iba creciendo, se confundía cada vez más con el Imperio que intentaba representar:

«En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. Suárez Miranda. Viajes de varones prudentes, libro cuarto, cap, XLV, Lérida, 1658»¹⁸⁷.

Otro de los autores que se ha interesado en la cartografía como proceso creativo, es el arquitecto James Corner, quien junto a Harley o los situacionistas¹⁸⁸ es uno de los muchos autores contemporáneos que han visto en ésta una herramienta no neutral, relacionada con la producción del espacio. Corner la considera como un «agente activo de intervención cultural»¹⁸⁹ que bien puede contribuir a generar nuevas prácticas creativas. Basándose en la célebre diferencia que establecen Deleuze y Guattari entre mapa y calco, y la conexión del mapa con el rizoma. Corner subrayará la enorme capacidad del mapa de desplegar posibilidades sobre el territorio.

187 BORGES, Jorge Luis [1960]. «Del rigor en la ciencia» en: *El Hacedor*. Madrid: Alianza, 2003. El relato va firmado como si fuera de un escritor del s. XVII, Suárez Miranda, correspondiente al libro cuarto, cap. XLV de su obra «Viajes de varones prudentes» de 1658 [Lérida]

188 Como hemos visto en el capítulo 1, una de las herramientas utilizadas por los miembros de la Internacional Situacionista será el mapa. Los emblemáticos mapas psicogeográficos de la ciudad de París de Guy Debord, ya abordaban la dimensión subjetiva de la ciudad, su plano cognitivo, es decir, sus múltiples dimensiones y percepciones.

189 Ver: CORNER, James. «The agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention». En: *Mappings*. London: Reaktion Books, 1999, pp.213-252

«Muy distinto es el rizoma, mapa y no calco. Hacer el mapa y no el calco. [...] Si el mapa se opone al calco es porque está orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye [...] El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener múltiples entradas»¹⁹⁰.

Las intersecciones producidas entre arte o arquitectura y la práctica política han hecho de la cartografía un arma colectiva de gran eficacia dentro de los diagnósticos urbanos y sociales, así como del activismo. Se ha encargado de diagramar cuestiones no tan sólo geoestratégicas, sino además biopolíticas, en el sentido que apuntábamos anteriormente de dibujar los nuevos movimientos sociales de resistencia. La cartografía ha tratado de visibilizar desplazamientos periféricos como los flujos migratorios fronterizos, los movimientos económicos, la precarización humana, el tráfico de personas, la explotación de recursos y cualquier tipo de discriminación por cuestión de clase, edad, raza, identidad sexual. Entre uno de sus más activos desarrolladores se encuentra Brian Holmes, activista, filósofo, crítico de arte. Fue miembro del colectivo francés Ne pas Plier y ha dedicado parte de sus investigaciones a trabajar el encuentro entre producción artística y práctica política. Su objetivo primordial es el de enfrentarse a la condición neoliberal de nuestras sociedades contemporáneas y a los efectos de la globalización, cuyas consecuencias discriminatorias comienzan a ser evidentes desde los noventa. A tal efecto, en esta época surgen colectivos que provienen del arte radical como el parisino Bureau d'Études [BE], que entienden el acceso al conocimiento como un arma política. Asentado actualmente en Estrasburgo, fue creado en 1998 por los artistas Léonore Bonaccini y Xavier Fourt, con quien Holmes colabora puntualmente. Éstos centraron sus investigaciones en la transformación de la naturaleza del trabajo en las nuevas economías [trabajo cognitivo o producción inmaterial] en la era de la globalización. Sus investigaciones se reflejaron en la producción de mapas, que entendían como arte político, lo que les ayudaba a trazar las relaciones entre los diversos poderes.

190 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix [1980]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004, p.17-18

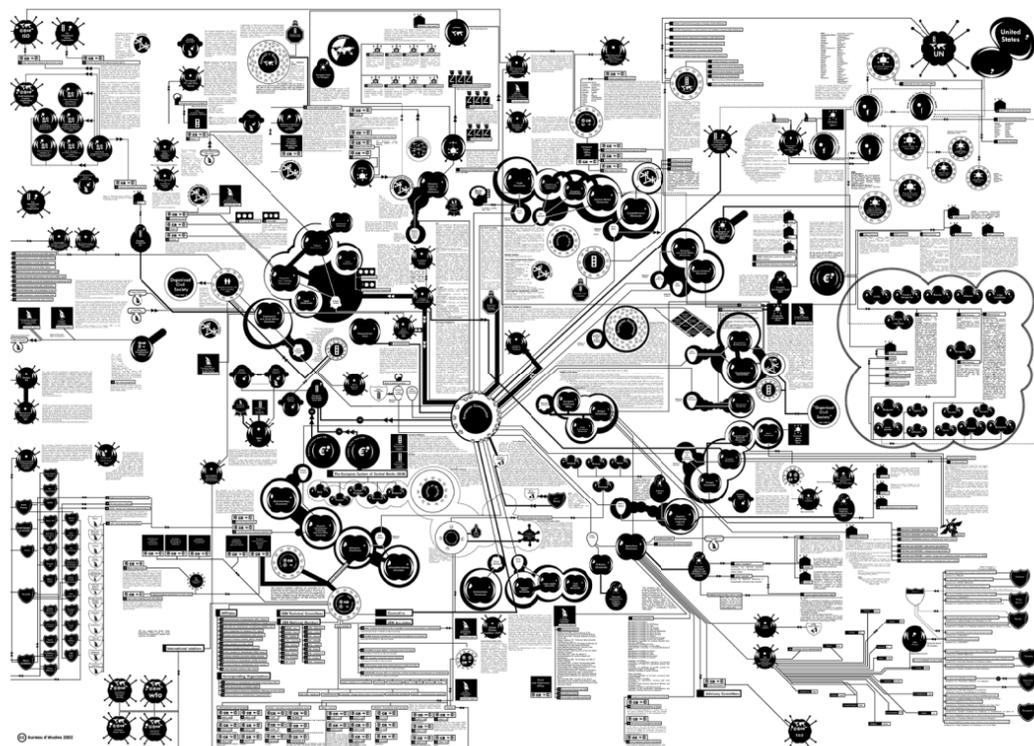


Fig. 11 Bureau d'Études | *Administration of Terror* | 2014

Los mapeados antagónicos de BE desvelaron posicionamientos estratégicos entre los que se encontraban entidades financieras, instituciones políticas, productores de armas, agencias de inteligencia y un largo etcétera de relaciones y entramados de poder entre multinacionales, instituciones, sistemas de regulación, movimientos de capital... Al mismo tiempo que ha intentado provocar la aparición de estas complejas estructuras de poder, Bureau d'Études [BE] también ha desarrollado cartografías de acciones llevadas a cabo fuera de la normatividad y que han desvelado posiciones de resistencia. En este sentido han investigado, junto a Brian Holmes, sobre las posibilidades de uso de la cartografía como parte de los nuevos movimientos sociales, visibilizando los flujos del contrapoder frente a la nueva economía global¹⁹¹.

191 Consultar: HOLMES, Brian. «Maps for the Outside: Bureau d'Études, or the Revenge of the Concept». En: *Interactivist Info Exchange*, 2003, disponible en: <http://info.interactivist.net/print.pl?sid=03/10/10/0141258>. [Consulta 30/03/2014]. Asimismo ver: «Cartografía del exceso», 2005. En: <http://brianholmes.wordpress.com/cartografia-del-exceso/> [Consulta 30/03/2014] y «Cartografía del exceso: Bureau d'Études y Multiplicidad». En: *Brumaria*, nº 5, *Arte: la imaginación política radical*, 2006; disponible en <http://utangente.free.fr>. [Consulta 30/03/2014]

En sus investigaciones Bureau d'Études han mostrado alternativas y autonomías al modelo capitalista, tales como los movimientos anarquistas, las economías paralelas como el intercambio de bienes simbólicos [no monetarios] o la producción de conocimiento desde la disidencia [como la plataforma de conocimiento autónomo Bureau d'Études|Université Tangente [BE|UT]]¹⁹². En muchas de sus cartografías trabajan colectivamente con comunidades excluidas socialmente o en riesgo de exclusión. Sus mapeos han influenciado a otros artistas, arquitectos, urbanistas y geógrafos, que desde entonces han utilizado la cartografía como una herramienta de resistencia y gran potencial político.

Hay trabajos que cuestionan la propia práctica cartográfica como el *Atlas de cartografía radical*¹⁹³, un proyecto del colectivo Journal of Aesthetics & Protest, que ha intentado mapear los propios usos de la cartografía como herramienta de resistencia. Esto es, otra forma de entender la política, en la intersección de diferentes disciplinas que la utilizan como herramienta para hacer visibles los silencios urbanos.

Las ciudades contemporáneas conviven con la materialidad física de las estructuras urbanas y la inmaterialidad de los flujos de información. Estos últimos, generan gran cantidad de datos invisibles que necesitan de la traducción de las nuevas tecnologías. Por lo tanto, el mapa se ha convertido en una herramienta fundamental para visualizar procesos abstractos, relaciones intangibles o situaciones complejas. Entre los colectivos que, influenciados por Bureau d'Études, utilizan la cartografía como una herramienta de intervención social y lucha se encuentran el estadounidense Counter Cartographies Collective|3Cs y el sevillano Hackitectura. Counter Cartographies Collective|3Cs¹⁹⁴ [2005], surge en el ámbito universitario, en el marco del Día del Trabajo [primer lunes de septiembre], como denuncia por la decisión administrativa de la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill [UNC-CH], de hacer desaparecer el día de fiesta para todas las personas vinculadas al entorno académico.

192 <http://www.u-tangente.org>. Université Tangente: «Manifeste de l'université tangente». En <http://utangente.free.fr/man.html> [Consulta 30/03/2014]. Para consultar y descargar sus mapas ver: <http://bureaudetudes.org/> [Consulta 30/03/2014]

193 ZELEVANSKY, Lynn. [ed.]. *An Atlas of Radical Cartography*. Rochester: Journal of Aesthetics & Protest Press, 2008

194 <http://www.countercartographies.org/> [Consulta 30/03/2014]

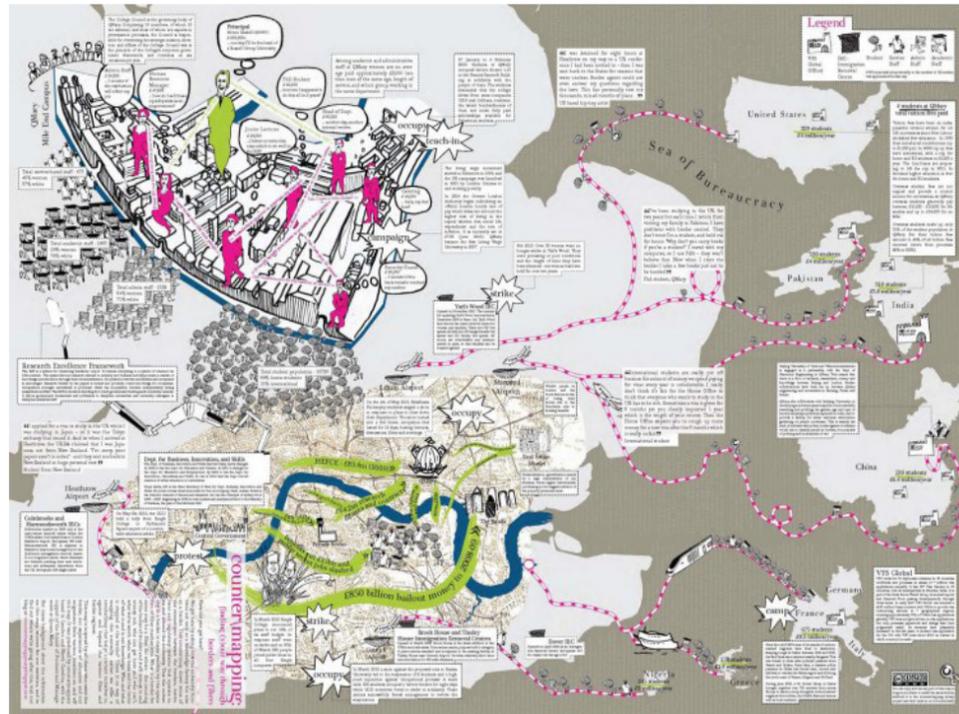


Fig. 12 Counter Cartographies Collective|3Cs. Cartografiar la universidad: a la deriva por la máquina cognitiva. Chapell Hill, 2005

Este hecho, que no reconocía el trabajo cognitivo como trabajo «real», hizo que un grupo de estudiantes desvelara las condiciones laborales internas de la institución para visibilizar el papel económico y hegemónico que juega la Universidad en la estructura social y en la políticas neoliberales. Influenciados por las metodologías del colectivo español Precarias a la Deriva, [del que hablaremos en el capítulo 6] tomarían la deriva y la encuesta como herramientas de investigación sobre la precariedad, y del parisino Bureau d'Études, sus representaciones cartográficas sobre las estructuras de poder. De esta forma comenzaron a llevar a cabo una investigación interna, elaborando una Cartografía del Día del Trabajo [1 de septiembre], que pretendía reflejar las condiciones laborales en el campus. Para ello desarrollaron una «deriva estática», es decir, se posicionaron en un punto fijo del campus y durante algunas horas entrevistaron al personal que pasaba, repartieron encuestas, realizaron filmaciones, generaron mapas participativos, folletos informativos. Ésta sería la primera acción de una investigación militante, que trataría sobre la «economía del conocimiento» e intentaría desvelar las condiciones materiales en las que se desarrollaba la producción del conocimiento académico.

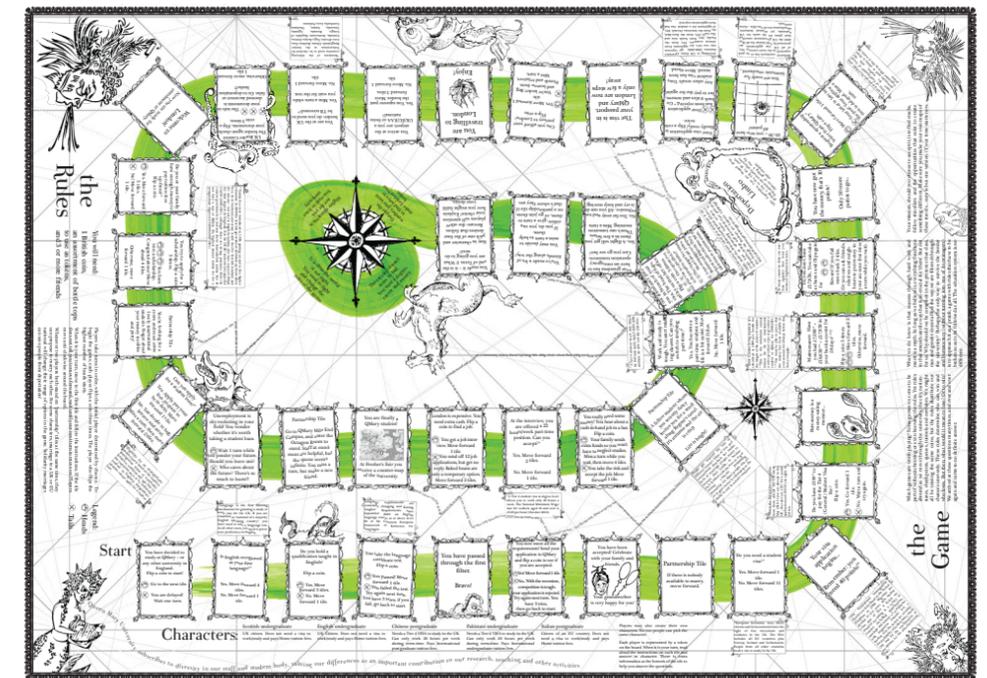


Fig. 13 Counter-Mapping QueenMary|2012

El 6 de septiembre decidieron continuar su investigación activista públicamente *Cartografiar la universidad: a la deriva por la máquina cognitiva*. Cartografiaron las múltiples capas de las que se compone la institución productora de conocimiento. Lo hicieron a través de diferentes categorías de derivas, para evidenciar la precariedad del sistema educativo universitario estadounidense y construir un marco de resistencia que permitiera transgredir los límites fronterizos entre academia y mundo real. Counter Cartographies Collective|3Cs pretendió aproximar el campo de la investigación activista a la universidad para romper el territorio fijo en el que tradicionalmente se encuentra, salir de su aislamiento y provocar su desterritorialización, entendiendo ésta como un nuevo lugar para la lucha. Desde entonces, la observación de las instituciones universitarias y la investigación militante será objeto central de colectivos de artistas, como el londinense Counter-Mapping QueenMary, colectivo cuyo ámbito de investigación será la relación de la universidad con el sistema y las agencias de inmigración en Londres, grupo que muestra a la universidad como un filtro de acceso a la sociedad y que proporciona información a un sistema que controla los flujos de inmigración, los flujos financieros y las tecnologías.

La cartografía como práctica política y como herramienta de visibilización y resistencia colectiva se ha convertido en una sofisticada herramienta antagonista. También es uno de los dispositivos de conocimiento que utiliza el colectivo sevillano Hackitectura¹⁹⁵ [1999]. Formado por arquitectos, artistas, ingenieros informáticos y activistas, están interesados en investigar sobre la cultura *hacker*, el uso de *software* libre y las tecnologías de la información como formas de transgredir las estructuras de poder. Junto a diversos grupos de activistas e investigadores, han participado en el mapeado de los flujos migratorios que tienen lugar en la frontera del Estrecho de Gibraltar, un área que se entiende geopolíticamente compleja y extremadamente militarizada. Este límite geográfico que aúna Mediterráneo y Atlántico, se identifica claramente con el borde o la frontera entre Norte [Europa] y Sur [África]. Objetivamente, este límite está representado en la valla, el muro o la concertina, algunos de los dispositivos del biopoder tan sofisticados como rudimentarios.

Para hacer visible la complicada situación de los movimientos humanos de la zona del Estrecho, Hackitectura desarrolló el proyecto *Cartografía Crítica del Estrecho de Gibraltar*¹⁹⁶ [2003-2004], en el contexto de *Fadaiat: Transacciones*, [2004], un encuentro de artistas, activistas y tecnólogos de una parte y otra del Estrecho en el que se desarrollaron seminarios sobre migraciones, género, derechos laborales, activismo o hackers. El objetivo de este encuentro tenía como prioridad reflexionar acerca de las relaciones entre libertad de conocimiento y libertad de movimiento, cuestión de vital interés en la sociedad globalizada y de la información de la que formamos parte. Interesados en visibilizar la importancia de la comunicación y las tecnologías en el espacio físico, el proyecto fue desarrollado alrededor de un proyecto de información independiente: Indymedia¹⁹⁷

195 Fue fundado por José Pérez de Lama, Sergio Moreno y Pablo de Soto en 1999. Ver: <http://hackitectura.net/blog/en/category/cartografia/> [Consulta 30|03|2014]

196 Fadaiat [Estrecho de Gibraltar]. La web del proyecto: <http://fadaiat.net/> [Consulta 15|03|2014]. Ver también: DE SOTO, Pablo; MONSELL. Fadaiat. Libertad de movimiento, libertad del conocimiento. Málaga: Cedma, 2006.

197 Indymedia es una red de comunicaciones activista a nivel global y de libre acceso, que surge en el contexto de las movilizaciones antiglobalización de Seattle en 1999 contra la cumbre de la OMC [Organización Mundial del Comercio]. Tiene como prioridad el compartir información libremente, participar de su edición y romper con la hegemonía mediática de los medios tradicio-

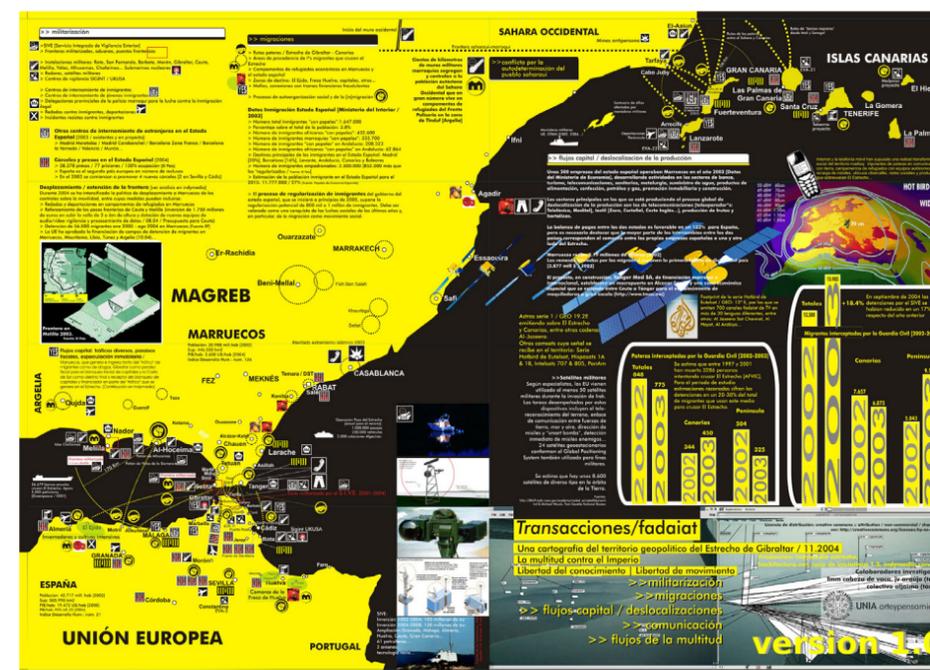


Fig.14 Hackitectura | *Cartografía Crítica del Estrecho de Gibraltar* [2003-2004]

Estrecho de Gibraltar. Ésta se convirtió en una de las principales herramientas para visualizar el proyecto y dar respuesta al deseo colectivo de desarrollar una infraestructura digital de acceso público que configurase un nuevo territorio transfronterizo. Se pensó como un espacio de comunicación, una alternativa capaz de producir espacios de mestizaje, romper con el monopolio del miedo de los medios hegemónicos y de reclamar la libertad de movimiento entre Tánger [África] y Tarifa [Europa], mostrando a un territorio que ha experimentado una permanente transformación por la acción de los migrantes desde la década de 1980. Estas experiencias derivarían en el intento de creación del Observatorio Tecnológico del Estrecho, un laboratorio social, político, tecnológico y artístico a ambos lados del Estrecho para cuestionar los dispositivos fronterizos, observar los movimientos migratorios, establecer conexiones entre Europa y África, denunciar las detenciones de los migrantes y establecer lazos de solidaridad entre ambos continentes.

En 2003 Indymedia Estrecho se centra en el ámbito geopolítico del Estrecho de Gibraltar, es decir, con el Sur de la Península Ibérica el Magreb. Surge como uno de los nodos locales para crear herramientas de conocimiento y de información libre y crítica, producidas de forma participativa entre ambas partes del Mediterráneo.

Las cartografías militantes son una de las formas de mapeo exploradas en las últimas décadas. Para el colectivo argentino Iconoclastas¹⁹⁸ [2008] se han convertido en una herramienta de conocimiento fundamental que les ha permitido reflejar las políticas capitalistas de América Latina, sobre todo aquellas que tienen que ver con la explotación de recursos naturales, los negocios agrícolas y su oligarquía, las fronteras, el desplazamiento de las comunidades rurales, el saqueo a las comunidades indígenas... Políticas, toda ellas, vinculadas a la usurpación y explotación de los bienes comunes. Iconoclastas son desarrolladores de talleres de mapeo colectivo. Su labor pedagógica y sus encuentros tienen como objeto evidenciar aquellas políticas de implantación global que se entienden como extractivas y exportadoras, mostrando las dinámicas de los poderes financieros frente a los saberes y formas de vida de las comunidades locales. Son mapeos abiertos en los que participan campesinos, comunidades originarias, activistas, artistas, intelectuales,... y fomentan la participación ciudadana en procesos abiertos.

La apuesta por la socialización de saberes múltiples frente a la exploración del territorio y la toma de decisiones unilaterales, hace de la cartografía un instrumento que cuenta historias y crea comunidad, en el sentido de hacer política con las comunidades afectadas. Esto les permite generar formas de organización y respetar e intercambiar los saberes de los pueblos originarios. El trabajo de Iconoclastas es un ejercicio de conciencia colectiva que tiene como finalidad valorar la otredad, es decir, construir comunidad con el otro frente al monopolio de un poder hegemónico homogeneizador.

La evolución del mapeado de los silencios y de las zonas oscuras, tuvo su origen en la cartografía radical inaugurada por Harley, quien defendía la crítica poscolonial realizada a las supremacías y hegemonismos consensuados históricamente sin una visión crítica [Bhabha, Spivac], así como las teorías postestructuralistas del poder [Foucault] o el paso hacia la subjetividad [Deleuze, Guattari]. Esta nueva configuración del mapa fue extendiéndose a las prácticas artísticas desde los noventa con el objetivo de hacer visible escenarios invisibles o biopoderes. Los nuevos usos se han alejado de la clásica representación cartográfica, aquella que pretendía trazar los límites territoriales de reparto y distribución espacial dentro de unos márgenes de inducida e interesada objetividad.

198 <http://www.iconoclastas.com.ar>. [Consulta 02|04|2014]



Fig.15 Iconoclastas | Cosmovisión rebelde de la ciudad posmoderna | 2007

Este nuevo ciclo útil de la cartografía, ha ayudado a colaborar en las investigaciones desarrolladas por los movimientos sociales y colectivos artísticos, interesados en establecer otros trayectos experimentales al margen de la investigación estrictamente académica. El uso de la cartografía radical, militante y activista, ha contribuido a desvelar contrapoderes, cuestionar la objetividad y desarrollar tipos de relaciones [en un sentido deleuziano] en continuo movimiento, intersubjetivas y diagramáticas, relaciones sin una conexión directa con la representación de la realidad sino con «aquello que escapa a ella», es decir, encontrando sus líneas de fuga. Porque, como nos dicen Deleuze y Parnet «huir no significa, ni muchísimo menos, renunciar a la acción, no hay nada más activo que una huida. Huir es lo contrario de lo imaginario. Huir es hacer huir, no necesariamente a los demás, sino hacer que algo huya, hacer huir un sistema como se agujerea un tubo»¹⁹⁹.

03.3 Contienda e Intersecciones.

Son numerosos los colectivos activistas que comienzan a surgir desde el nuevo milenio en el ámbito de lo que tradicionalmente hemos llamado arquitectónico, como respuesta a la ciudad de herencia moderna, individualista e inserta en el engranaje del capitalismo postfordista. Esta nueva generación de trabajadores y trabajadoras de la arquitectura han cuestionado su disciplina encontrando espacios de resistencia en las ciudades contemporáneas de corte neoliberal, entendiendo la arquitectura como un arma política y de resistencia en un sentido deleuziano. Y es que, la influencia en los noventa de las lecturas de Deleuze y Guattari, ha permitido que una nueva generación de arquitectos y arquitectas se interesen por lo rizomático, la micropolítica y el esquizoanálisis, conceptos desarrollados en *Mil Mesetas*²⁰⁰ y que influenciarán en el pensamiento de la arquitectura como parte de un proceso político. Estos procesos de politización de la esfera arquitectónica, generalmente están vinculados a situaciones de conflicto y a las prácticas de resistencia espacial, que se desarrollan para contrarrestar las situaciones de injusticia que se producen. Como ocurre con el conflicto palestino-israelí, uno de los territorios geopolíticamente más complejos que conocemos en la contemporaneidad y que ha provocado intersecciones por parte de colectivos que trabajan desde el arte y la arquitectura de forma simbiótica.

199 DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire [1977]. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 1980, p.45

200 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos, 2002.

Uno de los hitos artísticos que deseamos considerar por su descripción con lo acontecido en esta parte de Oriente Medio se produce en 1978, cuando se desarrolla la *Exposición Internacional de arte en solidaridad con Palestina* [Beirut, Líbano]. La muestra fue configurada para ser un archivo itinerante del exilio, sin embargo, en 1982 durante el asedio de Beirut fue bombardeada por el ejército israelí y desapareció sin dejar rastro²⁰¹. Dicha muestra fue un síntoma de lucha política y compromiso colectivo de los artistas de los setenta contra la invasión israelí de los territorios del Estado palestino y un reflejo de las luchas paralelas e iniciativas museográficas similares que tenían lugar en diferentes áreas, como el Chile de la dictadura de Pinochet o la Sudáfrica del apartheid. La lucha de los «estados errantes», que ha devenido en conflictos geoestratégicos, ha sido investigada desde el arte y la arquitectura para cuestionar los procesos de colonización. Uno de los colectivos más sensibilizados con esta situación es DAAR [Decolonizing Architecture Art Residency], un colectivo de artistas y arquitectos compuestos por Sandi Hilal, Alessandro Petti, Eyal Weizman, que opera desde Beit Sahour, Palestina y que al mismo tiempo se ha constituido como un programa de residencia de arte. La franja palestino-israelí supone uno de los conflictos abiertos de carácter político y geoestratégico de mayor magnitud en Oriente Próximo. DAAR²⁰² entiende la arquitectura como un instrumento de dominación, por ello ha intentado proponer un proceso de descolonización de las fuerzas israelíes en territorio palestino, utilizando las preexistencias arquitectónicas utilizadas por el ejército israelí para el avance. Por tanto, podríamos decir que sus propuestas de intervención sobre las colonias y las bases militares israelíes, muestran a la arquitectura como un instrumento táctico²⁰³.

201 Entre febrero y junio de 2015, el MACBA dedicó una exposición archivística y documental para reconstruir la *Exposición Internacional de arte en solidaridad con Palestina*. Dicha muestra fue producto de un trabajo de investigación y que fue titulada *Pasado Inquieto. Narrativa y fantasmas de la Exposición Internacional de arte en solidaridad con Palestina, 1978*. Comisariada por Rasha Salti y Kristine Kouri. La muestra del 78 fue organizada por la OLP [Organización para la Liberación de Palestina], inspirándose en el Museo de la Resistencia en el Exilio en Solidaridad con Salvador Allende. La recuperación por parte del MACBA de dicha exposición ha sido un claro ejemplo de intentar rescatar este encuentro internacional para la historiografía; una forma de cuestionamiento sobre la historia de las exposiciones, la memoria y la transmisión de los hechos históricos.

202 Los proyectos de DAAR Han sido expuestos en diferentes eventos artísticos y espacios expositivos como la Bienal de Venecia, Bozar en Bruselas, NGBK en Berlín, la Bienal de Estambul, la Bienal de Arquitectura de Rotterdam, Home Works en Beirut, Architekturforum Tirol en Innsbruck, la Tate en Londres, la Triennial de Oslo, el George Pompidou de París many other. Han recibido diferentes distinciones profesionales tanto desde el ámbito arquitectónico como el artístico. Consultar su texto *Architecture After Revolution*. En: PETTI, Alessandro; HILAL, Sandi; WEIZMAN, Eyal. *Architecture After Revolution*. Berlín: Sternberg Press, 2013

203 WEIZMAN, Eyal. *Hollow land: Israel's architecture of occupation*. London; New York:

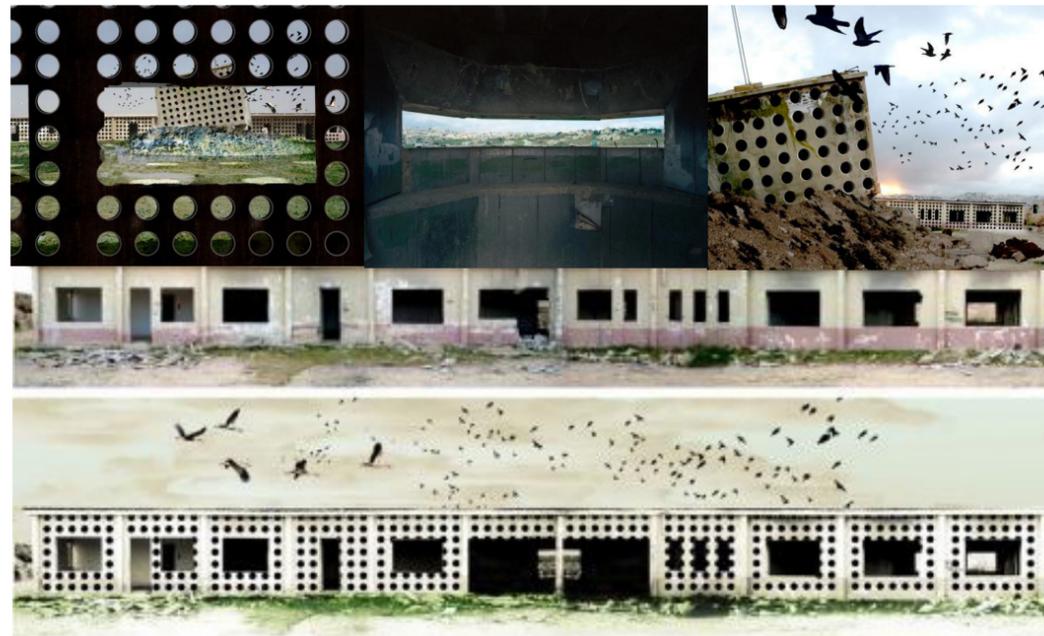


Fig. 16 DAAR | *Return to Nature Project* | Oush Grab-Palestina

El arquitecto israelí Eyal Weizman, que forma parte del colectivo DAAR desde su exilio en Londres, publicó en 2007 un revelador artículo titulado *Caminar atravesando muros*²⁰⁴, donde evidenciaba el estrecho vínculo entre arquitectura, planificación y gestión del territorio con guerra de ocupación. En dicho texto, Weizman mostraba una táctica desconocida hasta el momento y que ha sido utilizada por el ejército israelí desde que se produjo la reocupación de las ciudades palestinas en la primavera de 2002. Dicha táctica es conceptualmente denominada por los militares israelíes como «geometría inversa». Consiste en avanzar militarmente a través de las casas de los campos de refugiados, perforando muros y suelos. Este abandono del avance militar israelí de las calles y la ocupación del espacio privado de la casa, como táctica de ocupación e invisibilización, nos hace reconocer en la arquitectura una máquina de guerra.

Verso, 2007

204 WEIZMAN, Eyal. «Caminar atravesando muros». En: *Transversal. Extradisciplinai-re*. Enero de 2007. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0507/weizman/es/> [Consulta 07|05|2014]. De la versión original: «Walking through Walls: Soldiers as Architects in the Israeli Palestinian Conflict». En: *Radical Philosophy*, nº136, marzo-abril de 2006.



Fig. 17 Avance ejército israelí | *Caminar atravesando muros*.

«La máquina de guerra es la invención nómada que ni siquiera tiene la guerra como objeto primero, sino como objeto segundo, suplementario o sintético, en el sentido de que está obligada a destruir la forma-Estado y la forma-ciudad con las que se enfrenta»²⁰⁵.

En el «Tratado de Nomadología»²⁰⁶ de *Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari describen las formas en las que el aparato de Estado captura las máquinas de guerra, las subordina a sus propios objetivos y hace que la guerra sea su propósito inmediato. El artículo anteriormente citado de Weizman nos desvela cómo el ejército israelí desarrolla procedimientos transdisciplinarios sobre los asentamientos palestinos y cómo los mandos militares se forman teóricamente desde la filosofía reciente [DÉbord, Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida], el urbanismo, la arquitectura, la teoría del arte, la geografía, el cálculo de estructuras,..., para desarrollar una «teoría operacional» que les permita diseñar sus propias tácticas y estrategias de intervención. Eyal Weizman, Alessandro Petti, Giorgio Agamben o Naomi Klein son algunos de los autores contemporáneos que han considerado que tanto la arquitectura como el urbanismo han tenido un papel fundamental en el conflicto palestino-israelí.

205 DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Op.cit.* p. 418

206 Íbidem, pp. 359-431

Si estas «máquinas de guerra», como dice Deleuze, «no tienen la guerra como objeto», en el caso de la arquitectura que nos plantean DAAR entendemos que podemos hablar de nuevas formas de ocupar e incluso de crear espacios, ya que sus proyectos utilizan la arquitectura preexistente para articular la dimensión espacial y política en el proceso de descolonización. La arquitectura que propone DAAR se convierte en un nuevo dispositivo político capaz de desestabilizar las estructuras de poder. Hace un reconocimiento de las colonias y las bases militares israelíes en los territorios palestinos como instrumentos de dominación, mostrándonos la importancia de la arquitectura como una herramienta política. «Entonces, frente a la política global del poder -dice Deleuze-, se dan respuestas locales, contrafuegos, defensas activas y a veces preventivas. Nosotros no hemos de totalizar lo que se totaliza por parte del poder y que nosotros sólo podríamos totalizar restaurando formas representativas de centralismo y jerarquía»²⁰⁷.

Otro de los conflictos de Oriente Medio tratados, en este caso desde el arte, ha sido los efectos de la Guerra Civil del Líbano. Al respecto, el artista libanés Walid Ra'ad creó en 1999 un colectivo de investigadores ficticio, encargado de configurar «un laboratorio estético y cultural» dedicado a la investigación del conflicto libanés [1975-1990]. Aparentemente se trataba de una fundación sin ánimo de lucro, encargada de configurar un archivo, *The Atlas Group* [1989-2004]. El objetivo de dicho proyecto trataba de reconstruir la historia reciente del Líbano. Bajo este pretexto, *The Atlas Group* focalizaba su atención en el análisis de aquellas parcelas más desconocidas del conflicto, desplazando la mirada hacia aspectos ocultos del conflicto, una mirada enfocada al transcurso de la vida cotidiana de las personas afectadas por la contienda y el trauma de los que la padecen en primera persona. Esta recuperación se llevó a cabo mediante la creación de un archivo donde se prestaba especial atención a los componentes visuales de la Guerra Civil, generando un archivo con cuadernos, documentos, escritos, fotografías audios y vídeos, material basado en hechos históricos reales, unos propios, otros encontrados o imaginarios que Ra'ad había ido generando desde su adolescencia, cuando vivía en el Beirut Este, siendo testigo presencial del proceso de ocupación israelí en el Beirut Oeste en 1982. Las lecturas oficiales sobre la narración del conflicto

207 FOUCAULT, Michel [1978]. *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p.14

le lleva a elaborar personajes y material ficticios, como los álbumes de fotografías del imaginario Dr. Fadl Fakhouri, respetado historiador del Líbano, o los vídeos del cautiverio del rehén Souheil Bachar, entre otros. El archivo, ubicado en Beirut y Nueva York contiene una división por categorías que invitan a cuestionar y re-interpretar la realidad, lo que está históricamente legitimado tanto por la historia como por los medios y cómo determinados acontecimientos son susceptibles de ser falseados o manipulados²⁰⁸.

En nuestra investigación identificamos el proceso archivístico-artístico *The Atlas Group* como una «máquina de guerra», que al igual que DAAR, tampoco tiene la guerra como objeto, sino que lo entendemos como un dispositivo paralelo que plantea la posibilidad de elaborar otras historiografías paralelas, de propiciar lecturas posibles desde otros territorios subjetivos, a menudo desde lo simbólico o lo subconsciente, pero con capacidad para desestabilizar los cimientos de la historia de los grandes relatos y los vencedores. Como advierte el título del archivo del Dr. Fakhouri: *The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead: Documents from the Fakhouri File at the Atlas Group Archive*.

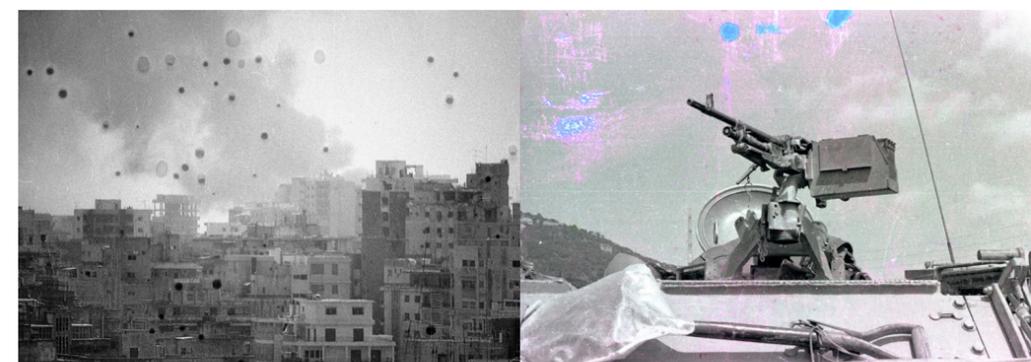


Fig.18 Walid Ra'ad | *The Atlas Group* | [1989-2004]

208 A este respecto Jacques Derrida en su conocido texto *Mal de archivo* ya planteaba que los hechos históricos no pueden ser fielmente reconstruidos tan sólo por tener en posesión, todos los documentos de un espacio-tiempo clasificados y ordenados, ni por ello se pueden reconstruir los hechos tal cual acontecieron. También expone que, en las sociedades actuales, el acceso a la información y el desarrollo de las nuevas tecnologías ha permitido técnicas de archivación absolutamente innovadoras y que pueden tener consecuencias políticas y éticas que deben ser abordadas. Para desarrollar su tesis toma como referencia imágenes y metáforas utilizadas por Freud y el psicoanálisis. Al respecto ver: DERRIDA, J. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1996.

03.4 La ciudad postconflicto y las arqueologías de producción contemporáneas. El espacio social.

Tras la devastación de la Segunda Guerra Mundial, nos encontramos con la desmantelación de la ciudad industrial, pasando por la configuración postmoderna de la ciudad global. Estas transformaciones nos han desvelado cómo en el imaginario contemporáneo se ha ido produciendo un cuestionamiento de lo urbano. Hecho que ha promovido la paulatina necesidad de reconfigurar un nuevo espacio social. Las ciudades contemporáneas, atentas a este giro, han comenzado a observar las iniciativas producidas en las décadas de los sesenta y setenta. Las producciones contemporáneas se han caracterizado por la aparición de grupos sociales que se han implicado en dar soluciones al detritus urbano acumulado en las ciudades postfordistas. Estos restos urbanos son los excesos originados por el urbanismo de las últimas décadas. La complejidad de las ciudades que habitamos y el abuso impuesto por la configuración capitalista del espacio urbano como espacio de producción, nos ha dejado un espacio fragmentado y jerarquizado. Esta situación hizo que ya en las décadas de los sesenta y setenta aparecieran teorías que apuntaran hacia la recuperación del espacio urbano como espacio social. Las diferentes concepciones marxistas de producción del espacio social, estuvieron encabezadas por H. Lefebvre y las retomarían posteriormente D. Harvey y M. Castells. Mientras Lefebvre nos hablaba de formas de producción del espacio en entornos capitalistas, en las últimas décadas Castells ha intentado desvelar las formas de producción capitalista en los entornos urbanos contemporáneos, vinculándolos a las relaciones sociales, de clase y productivas. Por su parte, Harvey expone que la recuperación del espacio social puede producirse por la reapropiación del espacio a manos de los movimientos sociales. Saskia Sassen irá más allá mostrando la ciudad como un ente hiperconectado a través de redes transnacionales, que son las que constituyen realmente una economía globalizada y vinculada a las nuevas formas de circulación de capitales.

Una parte de los estudios urbanos contemporáneos aparecidos desde los sesenta, se han esforzado por establecer una lectura marxista de la ciudad. El libro *Espacio y Política. El derecho a la ciudad*²⁰⁹ de H. Lefebvre, aparecido en el

209 LEFEBVRE, Henri. *Espacio y política: El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península,

simbólico 68, advertía sobre la expansión del fenómeno de urbanización en las ciudades contemporáneas, así como las repercusiones y pérdidas de derechos que originarían en la ciudadanía. No obstante, para Lefebvre, en su condición marxista, «la práctica de la apropiación del tiempo y del espacio para el ser humano es la modalidad superior de la libertad»²¹⁰. Y es que ciertamente Lefebvre creía en un renacer del urbanismo que surgiría de la apropiación del espacio público a manos de la clase obrera y de su participación en la vida política. Las transformaciones urbanas propuestas por Lefebvre conformarían lo que denominaba *espacio social*, entendido éste como un lugar político en el que articular la vida entre el conflicto y el consenso. Según Lefebvre, las formas de urbanización del espacio se habían originado antes que el capitalismo y por lo tanto, su valor de uso habría que buscarlo en formas de organización comunitaria, en la propia vida cotidiana así como en los modos de *habitar* y de *apropiación* material y cultural del espacio. Este devenir de fuerzas dinámicas de ocupación y de apropiación del espacio generó *prácticas, tácticas y sucesos*, que contribuyeron a hablar, como decíamos anteriormente, del espacio como producción social.

Si Lefebvre consideraba el espacio urbano como un espacio social, no neutral, vertebrado por la movilidad, el intercambio de información y las experiencias cotidianas, lo hacía porque en él no identificaba un marco dado ni estático, sino que lo entendía como un espacio dinámico, sobre el que actuar y que estaba en construcción permanente. Era el lugar de producción de la vida colectiva. De hecho, Lefebvre creía en la posibilidad de un movimiento revolucionario de irrupción colectiva en la vida cotidiana. Sin embargo, no entendía la revolución como un gran movimiento de cambio, sino que la identificaba en determinados momentos por minúsculos que fueran; incluso en aquellos de carácter efímero. En definitiva, para Lefebvre la revolución sería posible gracias al deseo de ruptura con lo establecido y la creación de nuevas formas de vida, gracias a la acción colectiva y a la diversidad que de ella emanaría. El concepto de *heterotopía* que utilizaba Lefebvre [diferente del de Foucault]²¹¹ intuía los *espacios*

1976.

210 LEFEBVRE, Henri. *La revolución urbana*. Madrid: Alianza, 1980, p. 147.

211 El término *heterotopía* fue acuñado por Michel Foucault para identificar los *otros espacios*, es decir, aquellos espacios difíciles de clasificar porque se encontraban al margen del orden normativo y de las relaciones sociales reguladas [como el prostíbulo]. FOUCAULT, Michel, «Des espaces

sociales fronterizos como espacios de oportunidad donde tendría lugar *lo diferente*, condición indispensable para configurar dichos procesos revolucionarios. Lo diferente de lo que nos habla Lefebvre surgiría de la naturalidad de las prácticas cotidianas, como las experiencias y los afectos entre las personas. Estas formas de relación y de ocupación temporal, conformarían formas de entender el espacio que serían susceptibles de ser replicadas en multitud de lugares al mismo tiempo [un ejemplo contemporáneo sería lo acontecido con el movimiento global de ocupación de plazas en el que se reivindicaba transparencia y democracia].



Fig.19 Ocupación Plaza Puerta del Sol|Madrid|2011

La idea de movilidad, de ocupación temporal, de tránsito territorial, de construcción permanente y cambiante, de fugacidad y fluctuación en los nuevos modos de vida en las ciudades, como trataron Guy Debord o Constant, generaron una serie de ideas y proyectos entorno a espacios libres y abiertos para sujetos nómadas, cuyas formas de vida provisionales iban adaptándose a los acontecimientos. En la Europa de la década de los sesenta y setenta, entre este tipo de propuestas, influenciadas por el ambiente sesentaiochista, surgió una segunda ola utopista arquitectónica, heredera de las utopías sociales que proclamaban las vanguardias de los años veinte. Esta deriva utopista la abanderaban un grupo de jóvenes arquitectos y arquitectas que veían la necesidad de posicionarse al lado

autres», conferencia pronunciada en el Centre d'Études Architecturales, el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984, pp. 46-49. Traducción al castellano por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, n° 7. También disponible en: <http://textosenlinea.blogspot.com.es/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html>



Fig.20 Coop. Himmelblau|Football City| Viena|1971+ Acción en |Basel|1972

de la arquitectura como una práctica radical, una arquitectura que tenía como objetivo prioritario el de atacar al academicismo tanto de las instituciones como de las teorías heredadas del s. XIX y que permanecían inamovibles en el s. XX.

La arquitectura surgida tras la postguerra mundial vivió un momento convulso. Hubo quienes comenzaron a desvincularse de las máximas del movimiento moderno en la década de los sesenta, encontrándonos a veces visiones antagónicas en la búsqueda de un nuevo marco disciplinar, que entendía la fuerza social del grupo. Eran colectivos de jóvenes, por un lado aquellos y aquellas que entendían la práctica arquitectónica como apolítica y por otro los que se adherían a posturas ideológicas como el marxismo o el anarquismo. Fue una época en la que nos encontramos con colectivos como Haus-Rucker-Co y Coop Himmelblau en Austria, Ant Farm en los EEUU, Archigram en el Reino Unido, Archizoom, Superstudio, Gruppo Strum, 9999, UFO o Sottsass en Italia. Todos estos colectivos entendían la práctica arquitectónica como una herramienta de lucha frente al exceso capitalista. Provocaron el desplazamiento y la desmaterialización del objeto arquitectónico hacia un ámbito más creativo y reactivo. El rechazo de la arquitectura objetual como un bien de consumo provocó su deslizamiento hacia una visión más humanista, una arquitectura centrada en las personas y en las situaciones de la vida cotidiana. En definitiva, creían en una práctica arquitectónica de resistencia y comprometida socialmente. Por ejemplo, entre las acciones que desarrollaron Coop. Himmelblau destacamos aquellas que plantearon la reactivación lúdica del entorno urbano desarrollando juegos fuera de escala con hinchables, estructuras

neumáticas o explosiones, como una forma de generar nuevas formas de pensamiento y de experimentar el espacio público alejado de lo normativo. Como los proyectos *Soft Space* [1970], llenando de burbujas de jabón una calle o *Football City* [1971] balones hinchables de fútbol sobreescalados lanzados sobre la ciudad, llamando la atención sobre la necesidad del uso lúdico y participativo del espacio público. El carácter performativo de muchas de estas propuestas se entendía como desplazamiento de la disciplina y como metáfora de la nueva movilidad.

Algunas de las propuestas surgidas desde mediados de los sesenta, básicamente en el ámbito anglosajón, centraban su atención en las posibilidades de la movilidad, la flexibilidad y la importancia de la tecnología, como el proyecto *Walking City* [1964], realizado por el colectivo de arquitectos Archigram [Londres, 1961]. Archigram imaginaba la ciudad del futuro como una ciudad maquinica inspirada en las torres de la NASA y los cómics de ciencia ficción, una ciudad en movimiento de rampas móviles adaptada a los nuevos flujos, un híbrido entre animal y máquina. En otras propuestas, como las del contexto italiano, destacamos aquéllas donde predominaba una intención política, donde la ironía de las ciudades capitalistas se mostraba en el marco de la distopía. Como las desarrolladas por el colectivo Archizoom Associati [Florencia]. Éstos desvelaban configuraciones urbanas como la *Non Stop City* [1968], una mordaz propuesta de urbanismo interminable y avasallador, una crítica al desarrollo y sometimiento capitalista de la ciudad formal, marcada por la división social. Archizoom fue uno de los colectivos que declaradamente intentó aproximar la arquitectura a lo político. Otros colectivos de arquitectura que vincularon su práctica a la implicación política, los encontramos en Superstudio [Florencia] que imaginaban mundos distópicos para criticar la arquitectura hegemónica, así como en el Gruppo Strum [Turín] que veían la arquitectura como una forma de participar en forma de protesta en la vida política y social de los sesenta. Podemos decir, que todos estos proyectos, junto a los del colectivo Arquitectura Radical [1965-1975], supusieron una reacción a la consolidación de la realidad construida del Movimiento Moderno. Abordaron una visión utópica tanto de la arquitectura como de su contexto. Sus propuestas se gestaban en las ideas y el afán de libertad de las estructuras dominantes. En definitiva, se estaba gestando una nueva generación de jóvenes que practicaba una arquitectura activista, que pretendía alejarse de la práctica constructiva, entendiendo su práctica más vinculada a la investigación y a las necesidades sociales.

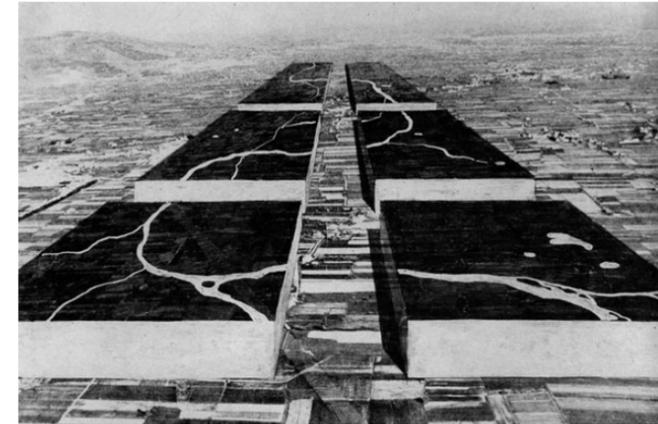


Fig.21. Archizoom | *Non Stop City* | 1968

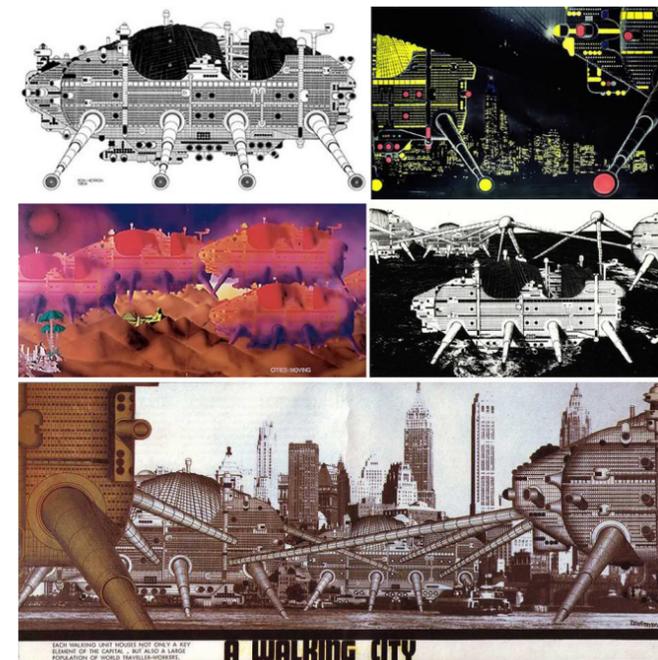


Fig.22 Archigram | *Walking City* | 1961

Fig.23 Ant Farm | Cadillac Ranch | San Francisco | 1974



En Estados Unidos, el movimiento contracultural de San Francisco de 1968 dejó una serie de propuestas radicales como las del colectivo Ant Farm [1968-1978]. Colectivo de arquitectos y artistas. Se consideraban como un grupo radical que trabajaban en el campo del vídeo, la performance y la instalación artística y estaban comprometidos con una arquitectura alternativa. Se aproximaron al diseño y al arte audiovisual para criticar la cultura estadounidense del consumo y de los *mass media*. Abrazaban la contracultura de su época, el idealismo, la desjerarquización y la cultura *underground*. Influenciados por el arquitecto Buckminster Fuller, o los colectivos Archigram o Superstudio, sus primeras estructuras hinchables, fueron configuradas para un estilo de vida comunal y nómada, opuesto a la arquitectura predominante de los sesenta. El grupo fue conocido por sus espectaculares performances como *Citizens Time Capsule* [1975], instalaciones como de *Cadillac Ranch* [1974] o vídeos como *Media Burn* [1975].

Los desbordamientos que se detectan en la arquitectura de los sesenta y setenta son planteamientos que podríamos emplazarlos en un constante devenir, en términos deleuzianos, en cuanto a salir de un territorio, con todo su riesgo, aceptando que la alteridad es tener que construir algo en otro territorio. En este sentido, la «desterritorialización» que vivió la arquitectura como disciplina hizo que se dirigiera hacia nuevos emplazamientos, identificándola con otras formas de pensamiento crítico; nuevas vías de reflexión que le iban aproximando a la práctica social y política.

Se puede intuir que el estatismo y rigidez de las configuraciones urbanas del movimiento moderno, acompañadas por una cultura del pensamiento único, indujo a un sector de la arquitectura al rechazo de modelos anteriores y a la búsqueda de otras formas de ver y entender el entorno habitado que, aunque más experimentales, articularon un nuevo modo de entender el espacio social de la ciudad. Se estaban produciendo nuevas formas de habitar que reclamaban el derecho a la ciudad. Estas transformaciones, iniciadas en las propuestas lefebvrianas, se anticipaban a los desplazamientos, rupturas y modos de vida que se producirían en décadas posteriores. Esta herencia se retoma con fuerza a partir del nuevo milenio, cuando surge una relectura marxista más contemporánea de la idea de revolución urbana de Lefebvre, como la que hace el urbanista David Harvey. Harvey sostiene que el derecho a la ciudad «es un derecho a cambiar y reinventar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos. Es, además, un derecho más colectivo que individual, ya que la reinención de la ciudad depende inevitablemente del ejercicio de un poder colectivo sobre el proceso de urbanización»²¹², derecho que según Harvey sólo es posible alcanzarlo con la reapropiación de lo urbano por parte de los movimientos sociales y las acciones que se desarrollen en lo que denomina «espacios de esperanza»²¹³, aquellos lugares en los que se desarrolla la creatividad cultural como medio para combatir la apropiación capitalista de la ciudad, pues según Harvey, nos encontramos que «el derecho a la ciudad actualmente existente, tal como está ahora constituido, es demasiado estrecho y está en la mayoría de los casos en manos de una pequeña élite política y económica con capacidad para configurar la ciudad según sus propias necesidades particulares y sus deseos más íntimos»²¹⁴.

Siguiendo con la estela que la experiencia urbana de la cotidianidad de Lefebvre ha depositado en el campo de la antropología urbana, nos encontramos con una serie de teorías de tradición más contemporánea que vinculan la ciudad a lo cotidiano. En este sentido, en las tácticas ciudadanas de los desplazamientos y

212 HARVEY, David [2012]. *Ciudades rebeldes: Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal, 2013, p.20

213 Para profundizar más en el concepto de «espacios de esperanza» de Harvey, ver: HARVEY, David [2000]. *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal, 2003

214 HARVEY, David [2012] 2013. *Op.cit.*, p. 47

los recorridos en espacios públicos, se identifican los lugares en los que puede estar aquello que constituye la ciudad y donde puede desarrollarse la cultura urbana. Esta visión nos aproxima al antropólogo urbano Manuel Delgado, quien observando el espacio público como un lugar extremadamente ideologizado, retoma las reflexiones históricas sobre las diferencias entre «polis» y «urbs» para hacer su relectura. Para Delgado la «polis» correspondería a la ciudad concebida, diseñada y proyectada por políticos, arquitectos o urbanistas, mientras que la «urbs» sería la ciudad practicada, usada y transitada por la ciudadanía, es decir, la base para la configuración del «espacio social» de Lefebvre. Estos modos antagónicos de entender el espacio urbano que nos muestra Delgado suponen relaciones conflictivas entre ellas, pues la «polis» tiende a ejercer control y sometimiento sobre la población, mientras la «urbs», al constituirse como espacio de resistencia, se identifica como el espacio de la experimentación y de la posibilidad, es el lugar en el que germinan los deseos y del que brota la creatividad²¹⁵.

En estos lugares de conflicto en donde emerge el disenso, es donde nosotros identificamos los intersticios; lugares que de diferentes maneras los encontramos en la «urbs» de Delgado, la «heterotopía» de Lefebvre, los «espacios de oportunidad» de Soja, el «tercer espacio» de Bhabha o los «espacios de esperanza» de Harvey, y que constituyen parte de las fisuras que nos interesan para desarrollar nuestra investigación y justificar nuestra hipótesis de trabajo, pues precisamente en esos espacios indeterminados es donde creemos identificar el surgimiento de multitud de prácticas creativas transdisciplinares. Asimismo, consideramos que es en esos espacios imprecisos y de contingencia conflictiva donde germinará la resistencia y la crítica cultural de las ciudades contemporáneas.

Otra de las consideraciones que hemos tenido en cuenta para justificar nuestra hipótesis sobre la aparición de determinados procesos creativos en los intersticios urbanos, es la aproximación a la noción de espacio que Michel de Certeau denomina «lugar practicado»²¹⁶. De Certeau muestra la ciudad como un

215 DELGADO, Manuel. *Sociedades movilizadas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama, 2007. Ver también: DELGADO, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999

216 DE CERTEAU, Michel [1980]. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*; vol.1. México, D. F.: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de

texto que invita a leer a través del juego metafórico del lenguaje, e identifica en dicho lugar a dos grandes figuras, las «enunciaciones peatonales» por su analogía con el acto de hablar y las «retóricas caminantes» en cuanto a la organización espacial del caminar²¹⁷. De Certeau entiende el «lugar practicado» como un espacio en continua transformación, que se actualiza con la acción del caminante, espacio del que éste se apropia debido a las proximidades, los encuentros o las situaciones que en él se producen cotidianamente, al tiempo que lo simboliza.

«En suma, el espacio es un lugar practicado. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes. Igualmente, la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito»²¹⁸.

Para resolver las conflictivas relaciones cotidianas que nos encontramos en nuestros espacios urbanos, De Certeau nos habla de determinadas operaciones que se llevan a cabo permanentemente, como las tácticas y las estrategias. Diferencia las tácticas de las estrategias de acuerdo con el tiempo y el lugar; mientras la estrategia, según nos dice, marca líneas de fuerza y se desarrolla con tiempo y en una posición espacial favorable y conocida, en la táctica no hay espacio físico, ni existe oportunidad para la planeación. En este sentido Michel de Certeau distinguía las tácticas y las estrategias del siguiente modo:

«Llamo “estrategia” al cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un “ambiente”. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta. La racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico.

Por el contrario, llamo “táctica” a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Se insinúa, fragmentariamente, sin tomarlo

Occidente, 2007, pp. 127-142.

217 *Ibidem*, pp. 109-112

218 *Ibidem*, pp. 129

en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia. No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias. Lo “propio” es una victoria del lugar sobre el tiempo. Al contrario, debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a “coger al vuelo” las posibilidades de provecho. Lo que gana no lo conserva. Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos “ocasiones”. Sin cesar, el débil debe sacar provecho de fuerzas que le resultan ajenas»²¹⁹.

Los conflictos o situaciones de los que nos hablan Delgado, De Certeau o Harvey se han convertido en temas de reflexión frente al modelo global de las ciudades contemporáneas. Estas cuestiones ha facilitado el inicio de la comunicación entre las diversas disciplinas, de tal modo que han comenzado a utilizar los mismos canales de difusión y a compartir, no sólo objetivos, sino medios y procesos. Apoyos teóricos que artistas, arquitectos y urbanistas han comenzado a interiorizar para sumar objetivos y actuar bajo unos mismos parámetros, reconociendo no sólo conceptos que provienen de la filosofía como «desterritorialización» o «agenciamiento», [los cuales tratamos de justificar a través de nuestra investigación] sino también la importancia de términos que provienen de la antropología o la sociología, como la «proxemia», descrita como ciencia en la que la apropiación del espacio o la participación social y política en el mismo, sólo puede darse en condiciones de proximidad, bajo un modelo urbano de escala humana»²²⁰. Y es que, el uso que hacen los cuerpos del espacio público para restablecer la comunicación de los individuos, dará como origen prácticas articuladas desde lo transdisciplinar. Pues como nos dice el urbanista Edward Soja, el urbanismo, que tradicionalmente ha estado al servicio de la biopolítica, ha traspasado los límites físicos de lo meramente urbano para introducirse en los cuerpos. El cuerpo participa de este orden reticular de la ciudad cuya composición ordena las formas de vida. La ciudad, el espacio ordenado de lo colectivo, es también el orden de los cuerpos de los individuos que la habitan²²¹.

219 *Ibidem*, pp. 129. Introducción. p. XLIX

220 El término «proxemia» fue acuñado en la década de los sesenta por el antropólogo Edward T. Hall para referirse a las teorías que relacionan al hombre con el espacio que le rodea. HALL, E.T. «Proxemics: The Study of Man's Spatial Relations». En GLADSTON, I. [ed.]. *Man's Image in Medicine and Anthropology*. Nueva York: International Universities Press, 1963.

221 Ver al respecto: SOJA, Edward, W. *Potsmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y*

La socióloga Saskia Sassen ha sido una de las teóricas que más han ahondado en el modelo de ciudad global. Un modelo de ciudad caracterizada por su conectividad, cuyas funciones económicas juegan un rol privilegiado en el monopolio mundial. Son ciudades, que según Sassen, constituyen el alojamiento de los grandes centros financieros, advirtiéndonos sobre el sometimiento que éstos ejercen al gestionar al resto de ciudades²²². Esto está teniendo un reflejo inmediato en la tematicidad de las ciudades espectáculo, fenómeno desarrollado en las dos últimas décadas y que ha configurado un nuevo paradigma de ciudad, esto es, la ciudad global como un lugar de producción y consumo. En este contexto, Sassen identifica que surgen circuitos alternativos de supervivencia o *contrageografías*.

«Utilizo el término “contrageografías” para plasmar el hecho de que la globalización ha brindado una infraestructura institucional para los flujos transfronterizos originalmente: por ejemplo, las redes de tráfico de seres humanos pueden utilizar los sistemas financieros y de transporte creados para las empresas globales. Es decir, los componentes desarrollados para la globalización económica empresarial han facilitado el desarrollo de estas “contrageografías”»²²³.

Sin embargo, en nuestra investigación identificamos que no todo es negativo y desde la arquitectura y el urbanismo de las décadas a las que aludíamos anteriormente, también se están cuestionando los usos tradicionales e impositivos del urbanismo y la arquitectura convencionales. Esta nueva forma de abordar críticamente los modelos heredados en la ciudad global, más allá de lo meramente arquitectónico y urbanístico, transformará los modos de ver y hacer ciudad tradicionalmente hegemónicos. La ciudad, desde este punto de vista se convierte en un organismo fluido, capaz de mantener su identidad y de hiperrelacionarse, pero al mismo tiempo es capaz de generar nuevas identidades y nuevos espacios de relación.

las regiones. Madrid: Traficantes de sueños, 2008. Soja trató de dar su interpretación del término «tercer espacio» en el ámbito de lo urbano, aunando la herencia de la construcción del espacio de Lefevre y el concepto de heterotopía de Foucault. Consultar: SOJA, Edward, W. [1996]. *The third space: journeys to LA and other real-and-imagined places*. Oxford: Blackwell, p.163

222 Al respecto ver: SASSEN, Saskia. *The Global City : New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

223 Para profundizar sobre los circuitos alternativos de supervivencia ver: SASSEN, Saskia. *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

Las nuevas vías hacia lo transdisciplinar que pasan por construir colectivamente espacios relacionales en el interior de la ciudad contemporánea, nos recuerdan de nuevo la idea de Lefebvre de concebir lo urbano como lugar para la producción de espacio social. Esta visión fomentará el diálogo y la contaminación, la necesidad de desarrollar acciones compartidas y transdisciplinares que se debatirán entre el conflicto y el consenso. Propuestas que facilitarán la transformación del contexto. Y he aquí que dichas disciplinas ya no podemos entenderlas como compartimentos estancos, tradicionalmente artísticas, arquitectónicas o urbanísticas, sino como un dispositivo heterogéneo, ecosistémico²²⁴ [que va más allá del equilibrio energético] y con capacidad política. Es decir, como una máquina en el sentido guattariano [con ejemplos que desarrollaremos más específicamente en el capítulo 05.4 del presente trabajo de investigación] un ensamblaje de componentes heterogéneos que dan lugar a un cierto acontecimiento de lo real, donde los componentes serán sociales, energéticos, subjetivos, corporales y tecnológicos. Guattari hablaba de la necesidad de generar *dispositivos productores de subjetividad* tanto individuales como colectivos y en este sentido identificamos que el uso de dichos dispositivos reforzará la idea de configurar una ciudad subjetiva. Si Guattari llamaba *ecosofía* a una articulación ético-política entre tres registros ecológicos: el medio ambiente, las relaciones sociales y la subjetividad humana, lo hace para indicar la elección tanto ética como política de la diversidad. Por lo tanto, podríamos entender todos estos dispositivos [arte, arquitectura...] como máquinas ecosóficas que contribuirán a desarrollar una ciudad subjetiva. En su último texto, Guattari nos adelantó que «en lo sucesivo, la máquina será concebida en oposición a la estructura, hallándose asociada ésta a un sentimiento de eternidad y aquélla a la asunción de la finitud, la precariedad, la destrucción y la muerte»²²⁵.

224 Consideramos lo ecosistémico en un sentido holístico y expandido, no tan sólo refiriéndonos al equilibrio de los sistemas que componen la naturaleza, sino en relación a la búsqueda del equilibrio proporcionado por las personas que participan de la construcción de un entorno compartido, donde se produce simultáneamente un ensamblaje entre relaciones sociales, política, tecnología, economía, afectos y conocimiento.

225 GUATTARI, Félix [1992], 1996. *Op.cit.*, p.75-76

Las prácticas ético-políticas a las que aludíamos, confluirán en la praxis de determinados colectivos que desarrollarán experiencias y proyectos relacionales, encontrando una fuerte alianza con el arte; podríamos decir que en este acto de agenciamiento se produciría una negociación. Los medios compartidos desde la arquitectura y el arte tienen su origen más directo en el acercamiento hacia las intervenciones artísticas en el espacio público. En origen, para los arquitectos y urbanistas, la escultura pública contextual de los años sesenta será permanente referencia para cuestionarse los usos y disfrute del espacio público por parte de la ciudadanía. Las transgresiones de ocupación por parte del arte y las relaciones que producen a su alrededor, les hace ver otras posibilidades de actuación. Continúa la evolución de lo tradicionalmente disciplinar hacia el *campo expandido*, ese nuevo desplazamiento del arte que nos desvelaría Rosalind Krauss en su artículo de hace algunas décadas²²⁶. La negación de la escultura que nos plantea Krauss para justificar la magnitud que empezaba a tener el emplazamiento, es considerada desde la arquitectura y el urbanismo, comenzando a hablarse en el siglo XXI de arquitectura expandida como un nuevo modelo o paradigma de disciplinas que congregan a equipos que trabajan en arquitectura, urbanismo, gestión cultural, sociología, diseño o archivística, con la intención de buscar procesos de integración urbana y social. La complejidad y la controversia se extienden en todos los

226 En este artículo escrito en 1977, Krauss nos plantea un nuevo modo de concebir la escultura, cuando comienza a expandirse, tras la huida del pedestal, mutándose y movilizándose, actuando fuera del museo, vinculándose al entorno de otra manera, ocupando e integrándose en lugares específicos y relacionándose con el sujeto y con el contexto de un modo hasta entonces desconocido. Con el objetivo de cartografiar el campo de la escultura de los años 60 y 70, y ante el devenir sin salida en el que ésta se encontraba, Krauss sitúa a la obra entre el paisaje y la arquitectura, y su negación: la no-arquitectura y el no-paisaje. La escultura según Krauss comprende el no-paisaje y la no-arquitectura, los emplazamientos señalizados, el no-paisaje y el paisaje; las construcciones en un emplazamiento determinado era el campo del paisaje y la arquitectura; y las estructuras axiomáticas constituían la arquitectura y la no-arquitectura. Publicado originariamente en October, 8, Primavera 1979 y traducido al español en la recopilación de textos sobre postmodernidad: «La escultura en el campo expandido». En: La Postmodernidad, FOSTER, Hal [ed.] [1983]. Barcelona: Kairós, 1985, pp. 59-74. Este esquema lo continúa más tarde José Luis Brea en su artículo «Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años ochenta y noventa» completando el estudio de los trabajos de las dos décadas posteriores y cartografiando los diferentes movimientos aparecidos en las décadas de los 80 y 90 teniendo como referencia el esquema de Krauss y ateniéndose a factores temporales, culturales, sociológicos... Ver en: BREA, J. L. «Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años ochenta y noventa». En: Arte. Proyectos e ideas, Nº 4, Tomo 1, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1996, pp. 13-30.

ámbitos, descubriendo a un nuevo modelo de espectador o espectadora con interés en la participación y con inquietudes no tan sólo estéticas, sino psicológicas, antropológicas, arquitectónicas y lúdicas. Se inicia un período en el que se retoma una pedagogía del juego²²⁷ como experiencia colectiva y como herramienta de diagnosis transdisciplinar de la ciudad. Como veremos en adelante, esta evolución en las configuraciones urbanas tiene lugar porque en los 90 el contexto ha cambiado y hay que dar soluciones a situaciones de mayor complejidad.

« [...] a partir de los '90 los problemas son otros y la arquitectura hace suyos una serie de nuevos contextos políticos, sociales y culturales, próximos a los grandes cambios que definen y caracterizan nuestra época. Estos cambios son pensados desde una dimensión globalizada que, por una parte, ha permitido superar ciertos esquemas interpretativos y críticos, y, por otra, ha forzado a la arquitectura a plantearse nuevos problemas, más próximos a las condiciones derivadas de los cambios culturales del habitar humano.»²²⁸

La aparición de un nuevo escenario urbano al que el arquitecto Rem Koolhaas ha definido como «ciudad genérica»²²⁹[1995], pone el acento en la homogeneización de las ciudades contemporáneas. Si en su obra previa *Delirious of New York* [1978], nos mostraba el *manhatarismo* como el momento en el que se instala el capitalismo en las sociedades contemporáneas, dos décadas después en *The Generic City* y *Bigness* nos señala el momento en el que el capitalismo se impone sobre la sociedad y sobre la propia arquitectura. Una ciudad genérica que es un producto importado del modelo estadounidense, una suerte de secuencia de volúmenes reiterada e infinita, implantada en cualquier parte del planeta como consecuencia de la globalización y de los excesos del urbanismo de la década de los 90. Koolhaas nos advierte que este modelo ha acabado transformando el planteamiento tradicional de la ciudad histórica, aquella que identificamos por estar

227 En la década de los setenta, se desarrollan proyectos de educación estética cuyas bases pedagógicas estudian las teorías de Freud, Klein, Piaget y su escuela, mediante la experimentación de «acciones lúdicas» que producen situaciones de aprendizaje. Ver en MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1986, pp. 189-192].

228 JARAUTA, Francisco, «Construir la ciudad genérica», *Formas de arquitectura y arte*, nº 16, Ciudad Real, 2007, pp. 148-153.

229 KOOLHAAS, Rem [1995]. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

centralizada, cargada de memoria y simbolismo. Podríamos decir que se ha producido un desplazamiento hacia un nuevo lugar, la *metrópolis*. Se ha abandonado el modelo de lo que hasta entonces conocíamos como ciudad, para conformar espacios urbanos descentralizados, sin identidad palpable y con una extensión de límites difusos. El diagnóstico que Rem Koolhaas hace en este texto sobre las metrópolis contemporáneas nos desvela a una ciudad interminable, la *Bigness*, reconocida por su gigantismo, por albergar espacios de tránsito, carecer de pasado, identidad o calles y cuya única actividad es el hiperconsumo. La ciudad *metrópolis* se enmarca en el corazón del capitalismo, se sustenta en la aplicación tecnológica y se distribuye a través de las redes de comunicación, atendiendo las demandas mundiales de lo que llamamos globalización. Koolhaas considera que en la *Bigness* el urbanismo está contra la arquitectura. Ya no necesita la ciudad, compete y se apropia de ella. Llegando al nuevo milenio Koolhaas identifica un nuevo escenario en el que predominan los espacios residuales producidos en el exceso de la modernidad de «la ciudad genérica» y los denomina *Junkspace*²³⁰, es la post-ciudad, un lugar despolitizado, que se sostiene en el exceso y en el desencanto de lo deseado, un simulacro de la ciudad ideal, por lo tanto su mayor caricatura.

La visión irónica y catastrófica de Koolhaas respecto a las metrópolis actuales que desarrolla en los tres textos citados *Bigness*, *The Generic City* y *Junkspace*²³¹ se completa al mismo tiempo con la descripción de Mike Davis sobre las *ciudades miseria*²³², es decir, aquellas ciudades producto de las políticas neolibera-

230 KOOLHAAS, Rem. *Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

231 Estos análisis ya aparecían en uno de los textos más conocidos e influyentes en la arquitectura del s.XX. Ver: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce; SIGLER, Jennifer; WERLEMANN, Hans y Office for Metropolitan Architecture. *S, M, L, XL: small, medium, large, extra-large*. New York: Monacelli Press, 1995.

232 Mike Davis es un sociólogo californiano que ha profundizado en la realidades urbanas contemporáneas producto de las políticas neoliberales implementadas a escala global. En *Ciudades Miseria* nos muestra la imparable degeneración paulatina de la vida en las ciudades que según Davis se han incrementado debido por las acciones políticas de los agentes económicos internacionales como el FMI o el Banco Mundial y que ha provocado un crecimiento demográfico urbano exorbitante en algunos países menos desarrollados. Pone como ejemplo de ciudades miseria o ciudades tugurio las favelas de las ciudades de Brasil, la ciudad de las montañas de basura de Manila, los pueblos peruanos de reciente creación, las barriadas paupérrimas en El Cairo, ciudades sin agua potable como Bombai, Lagos o Yakarta y las extensiones periurbanas a las afueras de las ciudades o *desakota*, como Colombo [Sri Lanka]. Ver: DAVIS, Mike [2006]. *Planeta de Ciudades Miseria*. Madrid: Foca, 2007.

les y cuya estrategia ha provocado el éxodo de millones de personas hacia zonas marginales. Las ciudades que nos muestra Davis son monstruosos escenarios de brutalidad y horror, cuyo origen se encuentra en las políticas económicas de ajuste estructural implementadas desde la década de los ochenta; decisiones que provocaron un incremento de las desigualdades y del índice de pobreza en el interior de las ciudades, lo que consecuentemente conllevó a una multiplicación exponencial de los suburbios.

A la vista de las controversias de las que hablamos, consideramos que esta nueva ciudad que supone un modelo exportable a cualquier lugar geográfico, convive con la ambivalencia de identificar en dicha neutralidad la posibilidad de coexistir con lo diferente, pudiendo existir la posibilidad de abrir las líneas de fuga de las que nos hablan Deleuze y Guattari. Creemos que en el interior de estos modelos de ciudad se producen transformaciones, una especie de laboratorio donde emergen nuevas afectividades y en el que es posible poder intercambiar experiencias, ampliar el nivel de tolerancia hacia la diferencia y contaminarse de ella. Ciertamente, este nuevo modelo, al que Koolhaas denomina «post-ciudad», queda confrontado con la ciudad anterior cuya memoria construía la identidad. En la «post-ciudad», su fisicidad ya no importa. Aparentemente, el análisis pesimista y catastrófico que hacen de las ciudades postfordistas arquitectos como Koolhaas o Davis parece proporcionar un estrecho margen de maniobrabilidad para acciones futuras desde la arquitectura y el urbanismo. Sin embargo, según nos apunta Negri en su artículo «On Rem Koolhaas»²³³, el análisis que hace Koolhaas de las ciudades contemporáneas ha omitido la cuestión biopolítica de las mismas, es decir, la posibilidad de detectar en ellas nuevas formas de resistencia biopolítica que convivan con los espacios de control [como apuntábamos en el capítulo 03.1], nuevas formas de inventar lo común conjuntamente, de aproximación a lo social, lo cultural y lo político a través de la «creatividad biopolítica».

233 NEGRI, Antonio. «On Rem Koolhaas». En: *Radical Philosophy*. No. 154, 2009, pp.48-50

Es aquí donde cobra sentido nuestra investigación, en el intento de identificar aquellas manifestaciones y acciones en el borde de la ciudad capitalista, que, por pequeñas e insignificantes que parezcan, supongan líneas de fuga engendradas en los límites y excesos de este tipo de ciudad, detectar los agenciamientos disciplinares, los desplazamientos que se engendran en los restos del territorio normativo y que conforman nuevos espacios sociales o «espacios de oportunidad».

Este proceso es reflejo de lo que podríamos identificar como paradigma de la complejidad, es un momento en el que se posibilita la construcción de un nuevo ser social diferente y a través del cual aparecen nuevos modelos tanto teóricos como metodológicos. Este hecho está produciendo desplazamientos y el surgimiento de nuevos agentes que intentan facilitar al mismo tiempo las acciones tanto individuales como las colectivas. Foucault planteaba, ya en la década de los sesenta, el advenimiento de un «cuerpo social» diferente, en el que las diferencias e identidades podían ser múltiples, lo que ocasionaría una desposesión de la identidad simple del sujeto²³⁴.

En las nuevas ciudades se ha producido un debilitamiento del dominio identitario, un desplazamiento territorial que ha posibilitado la aparición de un nuevo eje hacia lo periférico, un lugar, que según Bourdieu negaría lo social, pero que al mismo tiempo propiciaría la diferencia gracias a la hibridación y el descentramiento de lo simbólico ocasionado en la ciudad tradicional²³⁵. En un sentido deleuziano podríamos decir que en este desplazamiento territorial se produciría un «agenciamiento»²³⁶.

234 FOUCAULT, Michel, [1966]. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las Ciencias Humanas*. Madrid: Siglo XXI, 2006; FOUCAULT, Michel, [1966]. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos, 1992.

235 BOURDIEU, Pierre. «Espacio social y poder simbólico». En: *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 1988, pp.127-142.

236 Por *agenciamiento*, Guattari y Rolnik se refieren a una «noción más amplia que la de estructura, sistema, forma, etc. Un agenciamiento incluye componentes heterogéneos, tanto de orden biológico como social, maquínico, gnoseológico. En la teoría esquizoanalítica del inconsciente, el agenciamiento se concibe en oposición al «complejo» freudiano. Ver: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006, p.365.

«¿Qué es un agenciamiento? Es una multiplicidad que comporta muchos géneros heterogéneos y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos y de reinos de diferentes naturalezas. Lo importante no son las filiaciones sino las alianzas y las aleaciones; ni tampoco las herencias o las descendencias sino los contagios, las epidemias, el viento. Los brujos lo saben muy bien. Un animal se define menos por el género y la especie, por sus órganos y sus funciones que por los agenciamientos de que forma parte [...] Estados de cosas, estados de cuerpos; pero también enunciados, regímenes de enunciados. Los enunciados no son ideología, son piezas de agenciamiento, en un agenciamiento no hay ni infraestructura ni superestructura. [...] Los enunciados son como dos formalizaciones no paralelas, de tal forma que nunca se hace lo que se dice, y nunca se dice lo que se hace, sin que por ello se mienta; no se engaña a nadie ni tampoco se engaña a sí mismo. Lo único que uno hace es agenciar signos y cuerpos como piezas heterogéneas de una misma máquina. En la producción de enunciados no hay sujetos, siempre hay agentes colectivos. Son como las variables de la función que no cesan de entrecruzar sus valores o sus segmentos»²³⁷.

La heterogénesis que nos plantea Deleuze, se refiere a abordar colectivamente una actividad de lo diferente, es decir, el reconocer elementos que aun no estando compuestos del mismo modo a priori, construyen lo que denomina un «plano de consistencia» o de «inmanencia». Si lo que nos mueve como sujetos es el constante movimiento conectivo, ese conectarse o necesidad de buscarse y estar construyendo un territorio en el que estar, este accionar puede significar al mismo tiempo un movimiento permanente de desterritorialización y territorialización, una constante relación de ida y vuelta entre lo pequeño y algo de mayor escala como puede ser el adentrar en el área subjetiva de los otros territorios.

237 DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire [1977] *Op. cit.*, pp. 79-81.

03.5 Otros lugares de enunciación colectiva. [Países del Este: de los 70 a los 90]

Son innumerables e inabordables la cantidad de colectivos artísticos o prácticas artísticas colaborativas que emergen tras la Segunda Guerra Mundial, en contextos muy específicos, donde se produjeron interesantes manifestaciones alejadas de los centros hegemónicos del arte. Este tipo de prácticas son desconocidas para la mayoría del público, porque no fueron reconocidas en su momento por la historiografía del arte dominante, como el caso de América Latina y Europa del Este. De hecho, son numerosos los ejemplos de artistas de una generación actual que se siente más identificada con lo acontecido con las prácticas alejadas de los centros de poder de los sesenta y setenta que con las prácticas hegemónicas de los ochenta. Aunque, como hemos visto anteriormente con lo acontecido en América Latina, es precisamente en estos lugares alejados de los centros de poder, donde los ochenta representan un momento de continuidad de la radicalidad política, de contestación y contrapoder. Hemos visto cómo determinadas prácticas germinaron en situaciones de emergencia, en lugares donde manifiestamente predominaban prácticas biopolíticas sobre el cuerpo social.

Si anteriormente hemos anotado algunas experiencias en América Latina, lo acontecido en otras latitudes, como la Europa del Este, no es de menor envergadura. Desde la década de los sesenta y hasta finales de los ochenta, los Países del Este, experimentan una ruptura con la herencia comunista, lo que ya en los noventa les hace incorporarse al sistema de producción capitalista. Ante el desgaste social y político en que se vieron inmersos, desde mediados de los setenta y principios de los ochenta, resurgen nuevas formas de producción y de enunciación colectivas originadas desde una práctica artística que, curiosamente, entiende el arte participativo desde una dimensión estética y subjetiva, a diferencia de lo ocurrido en Europa occidental o Estados Unidos donde lo participativo era una respuesta política a la expansión neoliberal, al deterioro de la relaciones sociales y a la espectacularización de la cultura. Podríamos decir que se comienza a dibujar un nuevo mapa de prácticas artísticas en los Países del Este. De hecho, el *East Art Map* es un ambicioso proyecto que apunta a integrar prácticas desconocidas y complejas del viejo bloque soviético en la historiografía del arte contemporáneo²³⁸.

238 Ver al respecto la cartografía sobre las prácticas artísticas en la Europa del Este:



Fig. 24 Collective Actions | *Ten appearances*|Moscú|1976

En este sentido, a mediados de los setenta, destacar la exploración de situaciones colectivas llevadas a cabo por el colectivo moscovita Collective Actions²³⁹, en las que envolvían a un público en situaciones que luego criticaban para evidenciar la manipulación informativa y la alienación a la que la población estaba sometida. Las acciones de este colectivo, que opera desde los setenta, desarrollaron un papel significativo en el contexto de la Guerra Fría, en la búsqueda de alternativas comunicacionales en la cultura de la Rusia de finales del comunismo y proporcionaron formas alternativas de auto-organización. Una de sus acciones más conocidas *Ten Appearances* [1976], se llevó a cabo en un paraje nevado a las afueras de Moscú y en cuyo horizonte se divisaba un frondoso bosque. Diez participantes

<http://www.eastartmap.org/> [Consulta 10 |05|2014]

239 ARNS, Inke y SASSE, Sylvia. «Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance».

En: IRWIN [ed.]. *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. Cambridge [MA]: MIT Press, 2006, pp. 444–455.

tomaban un carrete de hilo blanco de unos 200 o 300m que les dirigía radialmente hacia el bosque. Una vez llegaban al punto debían coger un cartón en el que aparecía el nombre de la acción, la fecha y el tiempo. Sin ninguna instrucción más, ocho de los participantes decidieron regresar con el grupo y debatir lo ocurrido, el resto decidió marcharse en tren a Moscú. Con *Ten Appearances*, Collective Actions intentó cuestionar la comunicación y la mostraba como una acción alienante. Esta táctica intentaba revelar cómo el discurso colectivo puede ser dirigido si funciona sin distancia y cuestionamiento de sí. Es decir, evidenciaban que las afirmaciones subversivas necesitarían de la distancia crítica para ser confrontadas.

Otro de los ejemplos que nos interesa destacar es lo acontecido en Eslovenia, a través de la mirada del colectivo Irwin, que se conforma en 1983. Su trabajo se posiciona colectiva y críticamente frente a situaciones contextuales concretas. Utilizan lo que denominan «retro-principio» o «retrovanguardismo», es decir, una mirada política y ambivalente, de atrás hacia adelante, que mira el pasado para observar las relaciones sociales generadas en el postcomunismo. Con la intención de recomponer una identidad colectiva del presente, utilizan irónicamente la simbología del pasado [tanto de forma visual como ideológica]. Esta reapropiación simbólica del pasado está destinada a visibilizar la herencia recibida y denunciar la ostentación y preservación del poder, postura que queda reflejada en un manifiesto del colectivo titulado «El futuro es la semilla del pasado», 1987. En 1984 fundó, junto a otros grupos, el colectivo el NSK-Nuevo Arte Eslovenodel que hablaremos más adelante. En 1996 Irwin, junto a un grupo de artistas internacionales [Michael Benson, Alexander Brener, Eda Cufur, Goran Dordevic, Vadim Fishkin, Yuri Leiderman] desarrolló el proyecto Transnacionala²⁴⁰, un viaje en coche de Este a Oeste de Estados Unidos por la mítica Ruta 66, con el objetivo de experimentarla desde su visión esteuropea y establecer debates artísticos, políticos, filosóficos y experiencias de vida con la gente que encontraban a su paso. Lo que en realidad se estaba produciendo en el viaje era una confrontación con sus propias experiencias vitales e históricas. Fue un intento personal de concretar las diferencias históricas y culturales dentro de un contexto globalizado y transnacional. La aproximación a determinadas comunidades artísticas e intelectuales de Estados Unidos, les proporcionó información sobre las relaciones existentes

240 Para conocer más sobre el proyecto consultar: CUFUR, Eda [coord.]. *Transnacionala: Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art*. Ed. Ljubljana: Koda, 1999.

entre los grupos minoritarios norteamericanos con las instituciones, encontrando semejanzas con la barrera psicológica que todavía preservan los países de Europa del Este tanto con Europa occidental como con Estados Unidos. En definitiva, detectaron paralelismos en cuanto a las relaciones de lo fronterizo con la centralidad. Como hemos adelantado anteriormente, Irwin participó en la creación del colectivo transdisciplinar de arte político NSK, junto a Laibach y Scipion Našice Sisters Theater. Más tarde, el NSK se ampliaría incorporando a los colectivos New Collective Studio, Noordung y el Departamento de Filosofía Pura y Aplicada, con los que interaccionarían música, teatro, diseño, cine y audiovisual. El NSK destacó por su reapropiación de símbolos procedentes de los movimientos totalitarios o ultra-nacionalistas, acciones no exentas de polémicas lecturas. Son latitudes en las que nos encontramos con una serie de colectivos que se desarrollaron en una etapa donde la revueltas culturales se produjeron a través de lo que Slavoj Žižek llamó una «sobreidentificación» con la simbología más evidente del autoritarismo²⁴¹. Se estaba conformando una generación que veía la capacidad transgresora del arte así como su potencial utópico. De hecho, en 1991 constituyeron el Estado de NSK²⁴², acrónimo de Neue Slovenische Kunst -Nuevo Arte Esloveno-, una autoproclamada micronación, que expide su propio pasaporte [como parte de un proyecto artístico], emite sus sellos y tiene embajadas en Berlín, Moscú y Sarajevo así como en cualquier lugar en el que se exponga su trabajo artístico, pues entienden el concepto de Estado como una actitud mental, que fluctúa y cuyas fronteras mentales están en constante movimiento. En 2006 Laibach creó el himno del Estado NSK a partir de un remix de otro tema musical de Laibach, The Great Seal, e incluía un fragmento del conocido discurso de Winston Churchill «We shall fight them on the beaches|We shall never surrender»²⁴³.

241 La teoría de la «sobreidentificación» parte del no distanciamiento con la ideología dominante y aboga por introducirse en ella con total firmeza, creyendo en ella. Žižek cree que la ideología tiene dos partes una visible y otra oculta que se contradicen. Para conocer más sobre el concepto de «sobreidentificación» consultar: ŽIŽEK, Slavoj. «Identidad e identificación». En El sublime objeto de la ideología. México, DF.: Siglo XXI 1992. Asimismo Žižek interesado en Laibach y NSK escribió el artículo «Wy are Laibach and the NSK not fascists?», 1993. En: ARNS, Inke. [ed.]. IRWINRETROPRINCIP: 1983-2003. Frankfurt: Revolver, 2003, pp.49-50

242 Para más información sobre el Estado de NSK consultar: <http://www.nskstate.com/> [Consulta 10|05|2014]

243 Para conocer más sobre NSK consultar: MONROE, Alexei. Interrogation Machine: Laibach and NSK. Cambridge, MA: The MIT Press, 2005



Fig.25 NSK|Transnacionala|1996

Nuestra intención con el esbozo de estos ejemplos de prácticas artísticas del antiguo bloque soviético, enmarcándolas dentro del arte contemporáneo, quiere mostrar que existen multitud de prácticas de enunciación colectiva que, alrededor del mundo, están todavía por escribirse e inscribirse dentro de la compleja y legitimadora historiografía del arte, prácticas no hegemónicas que se desarrollaron al margen de los centros de conocimiento y en situaciones de conflicto y postconflicto.

Capítulo 04

PERIFERIAS ARTÍSTICAS. LA ZONA CERO Y LAS PRÁCTICAS INSTITUYENTES.

En este capítulo trataremos de incidir en las relaciones ocasionadas entre arte y arquitectura a partir del desmantelamiento de la sociedad del bienestar postfordista, de la explosión y calle sin salida en la que se vio el arte tras la postmodernidad, las nuevas prácticas espaciales que se instituyeron como reacción a esta situación de bloqueo, así como la importancia del archivo como un nuevo espacio periférico y colectivo donde testimoniar y generar nuevas prácticas instituyentes.

04.1 Movimientos colectivos. Entropía y desterritorialización en las prácticas espaciales de resistencia.

«Es importante, sin duda, recomponer medios de concertación y de acción colectivos adaptados a una situación histórica que ha devaluado radicalmente las antiguas ideologías, las prácticas sociales y las políticas tradicionales [...] A partir de empresas fragmentarias, de iniciativas a veces precarias, de experimentaciones titubeantes, empiezan a buscarse nuevas conformaciones colectivas de enunciación; se abrirán y se irrigarán, enriqueciéndose unas a otras, otras maneras de ver y de hacer el mundo, otras maneras de ser y de sacar a luz modalidades de ser. Menos que de acceder a esferas cognitivas inéditas, se trata de aprehender y crear, según modos páticos, virtualidades existenciales mutantes. Esta consideración de factores subjetivos de la Historia y el salto de libertad ética a que da lugar la promoción de una verdadera ecología de lo virtual, no implican en absoluto un repliegue sobre sí (tipo meditación trascendental) o una renuncia al compromiso político. Requiere, por el contrario, una refundación de las praxis políticas»²⁴⁴.

Ya en los sesenta, Robert Smithson fijaba su atención en los procesos entrópicos que se producían en la naturaleza. Estas observaciones le hicieron reconocer la práctica artística en relación con los elementos del exterior y con aquellos que transitaban en el transcurrir de lo cotidiano²⁴⁵. Pero su verdadero interés sobre la entropía cultural estuvo influido por las lecturas de Lévi-Strauss, en concreto sobre su visión acerca de la desintegración de los sistemas culturales²⁴⁶. En su célebre texto *Entropy and the New Monuments*²⁴⁷ [1966], Smithson criticaba duramente el sometimiento del arte a los tradicionales marcos de representación. Apoyaba una práctica artística y anti-idealista, que decía encontrarse inmersa en los procesos caóticos de la naturaleza y que estaba integrada en los paisajes postindustriales.

244 GUATTARI, Félix [1992], 1996. *Op.cit.*, p.146-147

245 Al respecto ver catálogo de la exposición retrospectiva de su obra en el Instituto Valenciano de Arte Moderno. En: SMITHSON, Robert. Robert Smithson. El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973, [cat.]. Valencia: IVAM, 1993.

246 Claude Lévi-Strauss fue un antropólogo francés, fundador del estructuralismo. Su interés por la antropología estructural y los procesos entrópicos le llevó incluso a considerar más adecuado el término *entropología* que antropología. Ver: LÉVI-STRAUSS, Claude [1958]. Antropología estructural. Buenos Aires: Eudeba: 1968; Tristes Trópicos [1958]. Buenos Aires: Eudeba, 1968

247 SMITHSON, Robert «Entropy and the New Monuments». En: FLAM, Jack [ed.]. The Collected writings. Berkeley: University of California Press, 1996

En 1972, continuando con su errático devenir en el arte, Smithson escribe una declaración|manifiesto sobre el estado del arte titulada *Cultural Confinement*²⁴⁸ en la que cuestionaba el ámbito institucional del arte y a los artistas que permitían que sus obras fueran confinadas en las «prisiones culturales», espacios de encierro que identificaba en los museos o galerías. Este régimen disciplinar²⁴⁹ del arte, que Smithson denominó «confinamiento», nos advertía sobre la pérdida de significado, lo que convertía a las prácticas artísticas en simples objetos móviles desconectados de la realidad exterior. Las ideas que contienen la declaración|manifiesto de Smithson fueron reafirmadas posteriormente por Brian O'Doherty en su planteamiento sobre «la ideología del cubo blanco»²⁵⁰. Ambos identificaron que en el interior del cubo se producía un proceso de desactivación por el que la producción artística quedaba neutralizada. Esta pérdida producía, según Smithson, una despolitización de la misma y la convertía en objeto de consumo.

Algunos antecesores críticos de los sesenta y setenta que junto a Robert Smithson desarrollaron su prácticas en los límites de las prácticas espaciales de resistencia, fueron Gordon Matta Clark y The Anarchitecture Group, quienes fueron especialmente vehementes con los posicionamientos oficiales y vislumbraron el advenimiento de una hibridación disciplinar [tal y como nos encontramos actualmente], como una forma de resistencia al capitalismo. Este movimiento, que se desliza fuera de los límites disciplinares, lo identificamos en la «desterritorialización» de Deleuze y Guattari, quienes en la Introducción de *Mil Mesetas* nos dicen que «las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras»²⁵¹. Este escapar permanente que nos plantean Deleuze y Guattari, o el simple transitar de las prácticas artísticas o arquitectónicas desde el afuera, es el que venimos identificando a lo largo de nuestra investigación con los colectivos transdisciplinares.

248 SMITHSON, Robert. «Cultural Confinement». Originalmente publicado en: HOLT, Nancy [ed.]. The Writings of Robert Smithson. New York: New York University Press, 1979. Posteriormente publicado en: FLAM, Jack [ed.]. *Op.cit.*

249 Hablamos de régimen disciplinar en el sentido de Foucault, de desarrollar un conjunto de tecnologías y espacios físicos que facilitan el control y la dominación del cuerpo. Ver: FOUCAULT, Michel [1975], 1996. *Op.cit.*

250 O'DOHERTY, Brian. Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space. Berkeley: University of California Press, 1976.

251 DELEUZE Y GUATTARI, *Op.cit.*, [1988], 2004, p.14



Fig.1 Robert Smithson
Spiral Hill |1971

Fig.2 Gordon Matta-Clark
Conical Intersect|1975

Los espacios residuales de las ciudades contemporáneas han supuesto lugares desterritorializantes donde desarrollar prácticas espaciales de resistencia. Los ochenta supusieron un momento en el que el nomadismo como una forma de resistencia se introdujo en los debates filosóficos gracias a las reflexiones sobre antropología política que, en la década anterior, había iniciado el francés Pierre Clastres²⁵². Éste entendía que la noción nómada de las sociedades primitivas desjerarquizadas y sin concentración de un poder central, abrieron el camino al reconocimiento del nomadismo como un lugar de resistencia, influyendo, por ejemplo, en la filosofía de Deleuze y Guattari, de la que en nuestra investigación tomamos algunas referencias.

A partir de los noventa son numerosos los colectivos formados por arquitectos y artistas que intentando practicar el deambular por las geografías urbanas de lo invisible, como un simple gesto de resistencia a la ocupación territorial tardocapitalista, han recuperado la idea del andar como práctica estética, idealizada en la figura del flâneur baudelairiano, así como en el deambular sin rumbo tanto de los «paseos» surrealistas como de la «deriva» situacionista²⁵³. Ya Benjamin recuperó la figura del flâneur de Baudelaire para politizarlo, relacionándolo con la multitud. Como decíamos, en los noventa se recupera el gesto del deambular, del caminar, del transitar. En el caso del colectivo italiano Stalker, [de mediados de los noventa] compuesto por artistas, arquitectos y activistas, se configuraron como una especie de laboratorio móvil dedicado a la investigación sobre el arte urbano, con un interés hacia las áreas periféricas de las ciudades, espacios urbanos abandonados o áreas olvidadas en fase de transformación. Para llevarlo a cabo desarrollaron la práctica de la «transurbancia», que se trataba del caminar como obra colectiva, el accionar a través de la exploración del territorio, donde la experiencia directa se convertía en la única forma de conocimiento del lugar. Esta

252 Pierre Clastres[1934-1977] fue un antropólogo y etnólogo francés que estuvo vinculado a la ideología anarquista. Al igual que muchos pensadores franceses de la época, formó parte de los sucesos de Mayo del 68 francés. Entre su más célebres escritos encontramos *La sociedad contra el Estado*, que fue un estudio sobre el poder en las sociedades primitivas, centrándose en aquellas sociedades sin Estado que vivían su propia revolución. Texto en vigor, que en los últimos tiempos de crisis estructural y política ha sido reeditado. Al respecto ver: CLASTRES, Pierre [1974]. *La sociedad contra el Estado*. Madrid: Virus, 2010

253 Al respecto ver: CARERI, Francesco. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

experiencia tenía como objetivo visibilizar los espacios conflictivos de la ciudad, delimitar los vacíos y sacar a la luz las formas de vida y relación allí generadas. Para ello, Stalker escribió el manifiesto *A través de los territorios actuales*. En dicho manifiesto, siguiendo la estela surrealista del «territorio del inconsciente» o de los «terrenos pasionales objetivos» de los situacionistas, Stalker recupera el concepto de «territorio actual» de Robert Smithson, considerando que los «territorios actuales»:

«Constituyen el negativo de la ciudad destruida, los aires intersticiales y marginales, los espacios abandonados o en vías de transformación. Son los lugares de la memoria reprimida y del devenir inconsciente de los sistemas urbanos, la cara oscura de la ciudad, los espacios de conflicto y de la contaminación entre lo orgánico y lo inorgánico, entre naturaleza y artificio. Aquí la metabolización de los desechos del hombre por la naturaleza produce un nuevo horizonte de territorios no explorados, mutantes y por defecto vírgenes. [...] Estos territorios son difícilmente inteligibles y consecuentemente objeto para el desarrollo de proyectos [...] Su conocimiento solo puede ser aprehendido por la experiencia directa [...]. El archivo de experiencias es la única forma de mapeado de los territorios actuales».²⁵⁴

Uno de los ejemplos de práctica de resistencia espacial en el contexto español, lo desarrolló en 1996 el Laboratorio Recetas Urbanas [iniciado por el arquitecto Santiago Cirugeda], quien emprendió la acción *Proyectar con luces. Cesión vecinal de energía*. Aquí identificamos que la *transurbancia* fue la práctica protagonista para denunciar y remarcar la magnitud de la intervención del Plan Integral del Barrio de San Bernardo, una actuación urbanística del Ayuntamiento de Sevilla, en un área de interesante ubicación para la especulación, que obligaría al desplazamiento de cientos de personas. Ante tal desmán los vecinos convocaron las *Jornadas Urbanísticas de San Bernardo* a las que invitaron a participar a políticos y técnicos responsables. Para llamar a la participación masiva del vecindario, tres meses antes de las jornadas desarrollaron una serie de acciones donde la táctica

254 Extraído del manifiesto de Stalker. STALKER. *A través de los territorios actuales*. [FECHA] Disponible en: <http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifiesto/manifesting.htm/> [Consulta 11|06|2014]. Consultar también: STALKER. «Stalker.Doc». En: MIRANDA, Carlos[ed.]. *Estrabismos 4. Stalker.Doc|Una historia improbable*. Preiswert. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2008

de la *transurbancia* permitiría iluminar y desenmascarar la cara oscura del nuevo planeamiento. Para llevarlo a cabo un grupo de personas hicieron una llamada a la participación ciudadana. Como parte de la táctica de intervención, se hizo un contrato de cesión de energía con el vecindario para alimentar los dispositivos que ayudarían a desarrollar la acción. Al mismo tiempo que solicitaban electricidad, informaban de la situación a cada uno de los vecinos y se les invitaba a participar en el desarrollo de la acción. De este modo, se constituyeron para caminar colectivamente como una forma de visibilizar e informar a la comunidad afectada de la futura expansión inmobiliaria, mostrando, asimismo, alternativas de actuación al salvaje plan urbanístico que iba a desarrollarse. Para la acción, un grupo de personas armadas con mochilas de neón emprendieron el recorrido nocturno y dibujaron en el territorio la superficie que ocuparía el plan expansionista. En definitiva, trataron de visibilizar la magnitud de los efectos del desplazamiento vecinal que ocasionaría tal proyecto gentrificador. Esta acción supuso una llamada colectiva a la información, un proceso participativo de identificación con el lugar y la sensibilización con el patrimonio que albergaba. Recetas urbanas propuso un claro ejemplo de uso de las prácticas creativas como herramienta de lucha y resistencia colectivas.

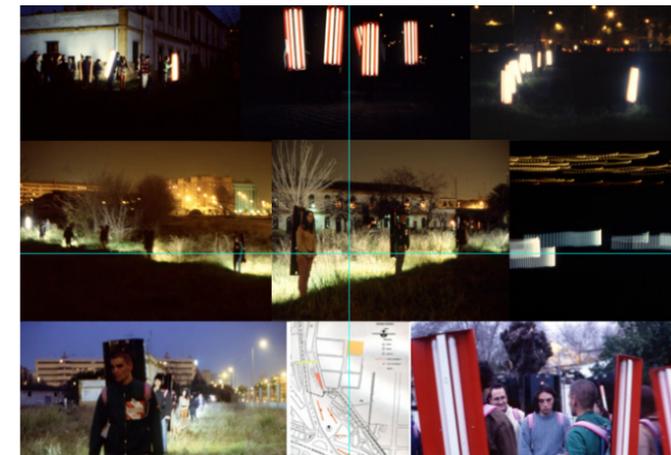


Fig.3 Recetas urbanas|San Bernardo. Proyectar con luces|Sevilla|1996

Cuando se habla de lucha y resistencia colectivas, es necesario reconocer la importancia de los feminismos. De hecho, dentro de las políticas espaciales ha sido fundamental el reconocimiento de prácticas espaciales de desterritorialización, entendiendo éstas en su evolución hacia una manera de acción política feminista. En este sentido en el nuevo milenio han emergido una serie de colectivos de artistas y arquitectas que colaboran estrechamente con geógrafas, sociólogas, filósofas, escritoras o críticas de arte, como el inglés Taking Place [2000], que desarrollan proyectos para intentar definir prácticas espaciales específicamente feministas, como más adelante veremos. Este tipo de coaliciones, frente a una visión tremendamente crítica de las ciudades contemporáneas, se entienden como una nueva forma de desarrollar una estética de la inclusividad y una práctica urbana feminista en la vida cotidiana. Dicha evolución política del feminismo en la configuración urbana de resistencia, pudo llevarse a cabo gracias a la ruptura producida desde los setenta por mujeres arquitectas que se atrevieron a romper radicalmente con el dominio del discurso arquitectónico en una época en la que la profesión estaba dominada por una visión predominantemente masculina. Se atrevieron a visibilizar la politización de su profesión y desarrollaron experiencias absolutamente transgresoras para la época como las prácticas cooperativistas que encontramos en grupos como Matrix [1978-1995], que fue el primer colectivo británico que se autodefinía como una «cooperativa multirracial de mujeres arquitectas». Matrix tenía como objetivo transformar el entorno diseñado por los hombres. Trabajaban con una estructura no jerárquica y colaborativa, desarrollando dinámicas participativas entre las comunidades con las que trabajaban. Asimismo trabajaron como un centro de ayuda técnica para la comunidad. Uno de sus primeros trabajos fue la publicación del libro *Making Space: Women and the Man Made Environment*²⁵⁵, un ensayo centrado en el análisis del expansionismo de las barriadas de postguerra británicas, que privilegiaban el uso del coche [medio de transporte reservado mayoritariamente a los hombres] y cómo la limitación de movilidad influyó en el entorno inmediato de las mujeres, sobretudo la transferencia directa que esto tuvo en la no accesibilidad laboral fuera del hogar, quedando relegadas al ámbito doméstico. Es decir, Matrix exploraba las relaciones sociales y políticas intrínsecas a

255 Sobre la publicación ver: MATRIX. *Making Space: Women and the Man Made Environment*. London: Pluto Press, 1984. Para saber más de este colectivo consultar: DWYER, Julia; THORNE, Anne. «Evaluating Matrix: notes from inside the collective». En: *Altering Practices*. London: Routledge, 2007, pp.45-46



Fig.4 Matrix | Publicación

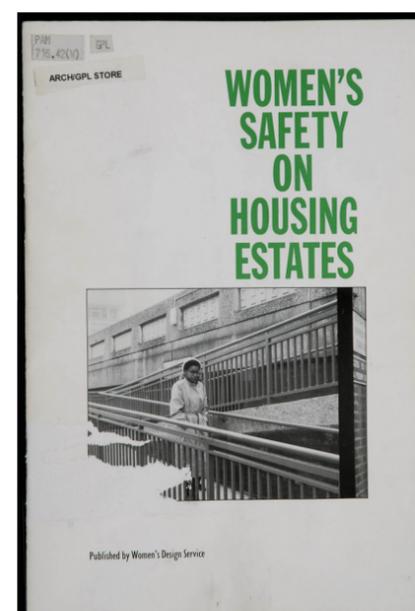


Fig.5 Women's Design Service [WDS] | Publicación

los modos en los que se había configurado el entorno construido desde una visión funcionalista y patriarcal. Para desvelar tales dinámicas y gracias a la eclosión de las teorías feministas de los setenta, desarrollaron una profunda y rigurosa visión crítica del diseño urbano, que evidenciaba la histórica exclusión de la mujer en el diseño de la ciudad.

A la experiencia de Matrix les siguió la organización Women's Design Service [WDS]²⁵⁶ una organización abiertamente feminista, creada en Londres y que opera desde 1987. Fue fundada por un grupo de arquitectas, diseñadoras y planeadoras urbanas, algunas de las cuales provenían de instituciones tan transgresoras como The Greater London Council [GLC]²⁵⁷. WDS formaba parte de la Support Community Building Design una especie de oficina técnica local de ayuda a las comunidades. Al igual que Matrix, se constituyeron como una cooperativa de trabajadoras dedicada a mejorar el entorno construido para las mujeres. Su objetivo fue el de dar voz a las mujeres de las comunidades, especialmente a aquellas que tradicionalmente habían sido marginadas, para que opinaran sobre los lugares en los que deseaban habitar y trabajar e incorporar sus necesidades al diseño de los espacios públicos, los edificios y el sistema de transporte.

Estas iniciativas [algunas de ellas como el WDS continúan activas en la actualidad], se convirtieron en un importante legado para las generaciones posteriores. Los noventa supusieron un momento de cuestionamiento del modelo neoliberal y un giro del feminismo hacia una crítica espacial práctica. La teoría [espacio social de Lefebvre y las tácticas de De Certeau como resistencia] y la práctica espacial se conjugaron para deconstruir las premisas arquitectónicas y espaciales desde una visión de género, cobrando sentido el trabajo transdisciplinar, colectivo y performativo. Este desplazamiento ha permitido que desde entonces

256 Para consultar su actividad de los últimos años ver: www.wds.org.uk/projects_current.htm

257 El Greater London Council [GLC] fue una institución londinense de autonomía local, [abolida por el gobierno conservador de Margaret Thatcher en 1986] considerada como uno de los ejemplos más importantes de democracia local participativa, vinculaba a los movimientos sociales directamente con la Administración pública. Estuvo influido por los movimientos sociales de la década de los setenta y se puso en marcha por la parte más crítica del Partido Laborista en 1965. Dio voz a movimientos sociales y colectivos específicos [mujeres, gays, lesbianas, minorías étnicas, ecologistas, indigentes, desempleados,...], dotándoles de autonomía en la participación y toma de decisiones para construir alternativas posibles, no para aglutinar cotas de partido.



Fig.6 muf | *Street Interrupted* | 2010

multitud de colectivos formados por arquitectas y artistas desarrollen, conjuntamente, proyectos en la esfera pública. La intención de estas alianzas es dar soluciones espaciales y proponer alternativas al urbanismo y al entorno construido que se han desarrollado hegemónicamente. Un ejemplo de esto lo constituye el colectivo londinense muf²⁵⁸, quien desde 1996 trabaja entre el arte público, la arquitectura y la regeneración urbana. El colectivo es considerado pionero en promover propuestas creativas desde el arte y la arquitectura. Trabaja con iniciativas que potencien aquellos espacios que se encuentran entre lo construido y lo experimentado, entre lo personal y lo profesional, con una conciencia política y pública. Es decir, se da importancia a un ámbito público donde convivan lo social e identitario, con lo espacial, lo económico o lo infraestructural, con el objetivo de contribuir a construir un entorno más social y democrático.

Estas formas de generar entorno pasan por comprender las nuevas proyecciones espaciales alejadas de las diferencias de género, intergeneracionales, disciplinares y personales. Un claro ejemplo de esto lo conforma el colectivo inglés Taking Place²⁵⁹, al que hacíamos alusión anteriormente; un grupo intergeneracional de artistas y arquitectas que opera desde 2000.

258 Para ver sus propuestas consultar: <http://www.muf.co.uk/mprofile.htm>. [Consulta 17/05/2014] Asimismo ver: MUF. *This Is What We Do: A Muf Manual*. London: Ellipsis, 2001. MUF. «An Invisible Privilege». En: PETRESCU, Doina [ed.]. *Altering Practices: Feminist Politics and Poetics of Space*. London: Routledge, 2007, pp. 59

259 Para conocer más sobre Taking Place consultar: <http://www.takingplace.org.uk> [Consulta 21/06/2014]



Fig.7 Taking Place | *The Other Side Of Waiting* | Londres | 2000

TakingPlace intenta encontrar formas de articular una práctica espacial feminista. En todas sus propuestas apuesta por el alejamiento de las diferencias, a las que aludíamos. Trabaja con métodos abiertos e intentando evitar posiciones unificadoras, dando cabida a las contradicciones y a múltiples voces. Entiende el proceso de construcción espacial como político y como una contribución a los modos de trabajo colectivo. Un ejemplo de ello es el proyecto *The Other Side Of Waiting* llevado a cabo en el Homerton University Hospital, en el que se desarrollaron 5 trabajos artísticos interconectados con y para personal de la unidad de neonatos del hospital. Taking Place piensa ante todo en una poética del espacio feminista en el que el propio proceso de hacer sea político en sí mismo y contribuya a ambicionar modos de trabajo colectivo que generen acontecimientos y proyectos espaciales.

Consideramos que son numerosas las prácticas espaciales de resistencia inspiradas en el feminismo que, aunque no hayan estado vinculadas directamente a las teorías feministas, identificamos que han abordado su trabajo desde lo performativo y la desterritorialización. Son prácticas que han entendido las luchas del cuerpo tanto individual como colectivo, que han potenciado la identificación de otros cuerpos fuera de lo normativo y que han buscado respuestas materiales a la configuración de nuevas espacialidades para la diversidad, como el Atelier d'Architecture Autogéré [AAA], EXYTZ o Raumlabor. El caso del Atelier d'Architecture Autogéré²⁶⁰ es un colectivo que ha centrado su campo de

260 Para consultar los proyectos de l'Atelier d'Architecture Autogéré ver su web: <http://www.urbantactics.org> [Consulta 09|07|2014]

acción en los espacios abandonados y residuales de las ciudades contemporáneas [los *junkspace*s de Koolhaas] para producir alternativas temporales de uso. Desde sus inicios, subvierten las prácticas arquitectónicas tradicionales, entendiendo que el arquitecto o arquitecta se convierten en figuras de mediación con la administración local. Se imbrican en procesos para establecer cambios a largo plazo. Lo importante para AAA es la creación de comunidad, generar espacios de subjetividad e inclusión mediante procesos de autogestión vecinal como una forma de empoderamiento e identificación con el espacio y con los otros. Se establecen comunidades de aprendizaje que parten de la premisa de la importancia que tiene la diferencia como productora de conocimiento colectivo. Son acontecimientos que podríamos calificar de «creatividad biopolítica» y que tienen como objetivo preservar la biodiversidad urbana mediante la puesta en valor de dinámicas y formas de vida existentes²⁶¹. En 2001 iniciaron una serie de proyectos de eco-urbanismo temporal en espacios urbanos infrautilizados. En primer lugar se desarrolló una investigación sobre ese tipo de espacios y se elaboró una cartografía de aquellos solares en desuso del barrio de la Chapelle de París que fueran susceptibles de implantar equipamientos de barrio. Tras este mapeo se desarrolló una fase de investigación sobre los deseos de la comunidad, mediante entrevistas, cuyo resultado revirtió en un huerto transcultural de los deseos, un metafórico jardín de palabras plantadas en la tierra a modo de semillero. Fue la primera de las intervenciones y el proyecto se tituló *ECObox*²⁶². Constaba de la construcción de un jardín y huerto urbano con materiales reciclados. Un proyecto autogestionado en el que participaron, además del colectivo, vecinos y colaboradores externos como artistas, arquitectos, paisajistas, políticos e investigadores. *ECObox* se convirtió en una plataforma participativa que albergó numerosas propuestas con la intención de impulsar redes de espacios autogestionados. Entre 2002 y 2005 se negociaron los espacios para solicitar su alquiler y se llevaron a cabo tareas de rehabilitación para generar espacios compartidos y de gestión múltiple. La singularidad de este proyecto, en el que participaron todo tipo de actores, sin exclusión alguna, radicó en la subversión de las jerarquías, lo que hizo partícipes a un elevado número de agentes, personas que consiguieron autogestionar un mismo espacio con diferentes usos.

261 Ver artículo del colectivo en la revista *Multitudes*, sobre la diversidad biopolítica a través de la acción sobre el espacio. PETCOU, Constantin; PETRESCU, Doina. «Agir l'espace». En *Multitudes*, Nº 31, 2008, pp.111-120

262 Para conocer más sobre el proyecto *Ecobox* consultar: <http://www.urbantactics.org/projects/ecobox/ecobox.html> [Consulta 09|07|2014]



Fig.8 Atelier d'Architecture Autogéré [AAA] | ECObox|Paris |[2001-2005]



Fig.9 Atelier d'Architecture Autogéré [AAA] |Le 56 Eco-interstice|Paris |2006

Esto lo ha convertido en una referencia de democracia radical que confirma la emergencia en los últimos tiempos de generar espacio público.

Tal es la emergencia de constituir espacio público en las ciudades actuales, que en los últimos años hemos visto emerger encuentros más o menos institucionales que llaman a la participación para la construcción de un entorno más democrático. Como la enmarcada dentro del encuentro artístico Evento 2011 de Burdeos y que se tituló *L'art pour la re-évolution urbaine*. Fue un proyecto promovido por la administración local, para solventar un vacío urbano mientras se estaba construyendo un parking en una de las plazas más emblemáticas de la ciudad, la Plaza André Meunie del Barrio de St. Michel. Se trataba de llevar a cabo reflexiones innovadoras en el espacio público, mediante proyectos creativos temporales y de carácter social.

Para abrir el proceso de reflexión, se invitó a los colectivos Bureau d'études y Ooze, además de la artista Marjetika Potrc, con el objetivo de que establecieran un proceso de participación con todos los agentes implicados y afectados [ciudadanía, comerciantes, asociaciones, colectivos], en torno a la instalación temporal que iba a ocupar una de las plazas más céntricas de la ciudad. La finalidad de todo el proceso consistía en fomentar el diálogo para el futuro rediseño colectivo de la plaza.

Tras las aportaciones colectivas y la necesidad de espacio público, se originó la instalación, *Théâtre évolutif*, guiada por los arquitectos y artistas. Se configuró como una estructura de madera que albergaría un lugar de encuentro y un espacio cultivable por la comunidad. El conjunto se completó con espacios de servicio comunitario [cafetería, cocina, fuentes, colectores de agua y baños] y de uso recreativo o de reunión. Este es un ejemplo más de proyecto de co-gestión entre vecindario, colectivos y administración para la conformación de nuevos espacios públicos de uso transitorio y que responden a demandas locales específicas.

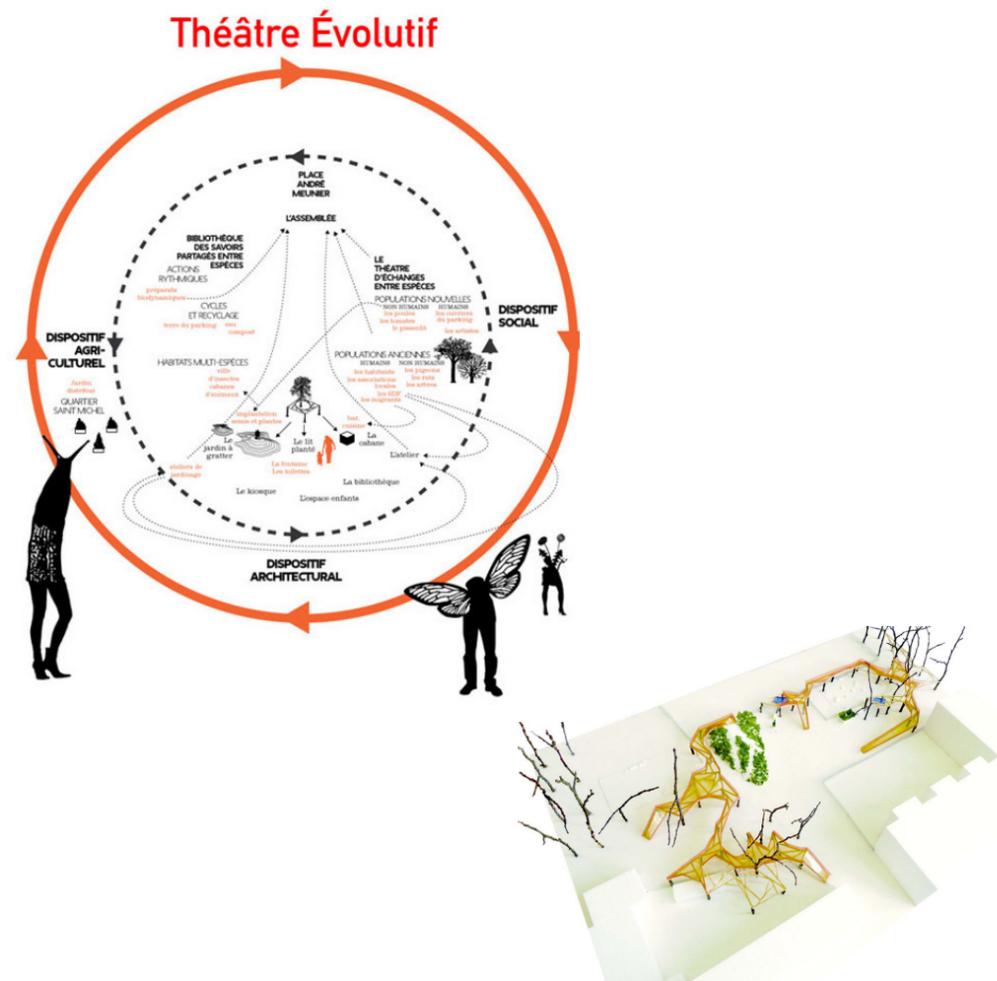


Fig.9 Bureau d'études+Ooze+Marjetika Potrc | *Théâtre évolutif* | Burdeos|2011

Con dinámicas de participación activa similares al AAA, pero con diferencias importantes en cuanto a los modos de gestión, el parisino EXYZT²⁶³ también identifica espacios urbanos vacíos e infrautilizados y allá donde detecta un déficit y ve que pudiera existir algún tipo de servicio infraestructural comunitario, actúa. Para ello diseña y construye estructuras temporales con el objetivo de reactivar áreas en desuso, espacios que ocasionen lugares de encuentro para las comunidades locales. En 2009, ante el proceso de reconversión urbanística que se estaba produciendo en la zona Este de Londres debido a los Juegos Olímpicos, en concreto del barrio de Dalston, el equipo de Reurbanización Cultural decidió participar con obras de arte participativo en lugar de ubicar una escultura en la plaza, encomendando la guía del proyecto a EXYZT. En la investigación colaboró el colectivo de arquitectura y arte muf, además de paisajistas como J + L Gibbons Dalston, que desarrollaron estrategias para la regeneración del espacio público. Una parte importante del proyecto era apoyar la participación de empresas creativas locales y organizaciones comunitarias. EXYZT desarrolló el proyecto *The Dalston Mill* como parte de una exposición llevada a cabo en la *Barbican Art Gallery* de Londres y titulada *Radical Nature - Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*²⁶⁴. Para desarrollar su propuesta EXYZT tomó como referente la obra *Wheatfield - A Confrontation* [1982] de la conocida Agnes Denes, [en la que convirtió una gran parcela del Battery Park de Manhattan en un campo de trigo]. La propuesta de EXYZT consistió en transformar una línea de ferrocarril en desuso y un terreno baldío de Dalston, en una plantación de trigo y una infraestructura comunitaria, entre las que destacaba un molino de viento que generaba energía eléctrica, tanto para las actividades del solar, para moler el trigo, como para activar el horno para pan que habían diseñado. Con este proyecto se pretendía crear nuevos marcos relacionales y reactivar encuentros entre la comunidad local al tiempo que ésta, que anteriormente se encontraba bastante aislada, tenía la oportunidad de conectar con los visitantes de otras áreas de la ciudad.

263 Exyzt fue fundado inicialmente por los arquitectos Gilles Burban, Nicolas Henninger, Phillipe Rizzotti, Pier Schneider y François Wunschel bajo la premisa de «construir y vivir juntos». Actualmente es una plataforma de creación multidisciplinaria de la que forman parte artistas gráficos, fotógrafos, cámaras, botánicos o dj's. Para más información consultar su web: <http://www.exyzt.org> [Consulta11|07|2014]

264 Para más información sobre la exposición *Radical Nature - Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009* consultar: http://www.barbican.org.uk/radical_nature [Consulta: 05|05|2014]



Fig.10 Agnes Denes | *Wheatfield – A Confrontation* | Manhattan | 1982

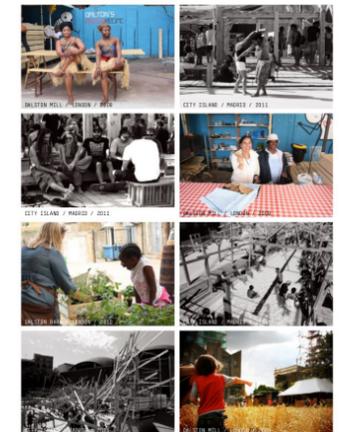
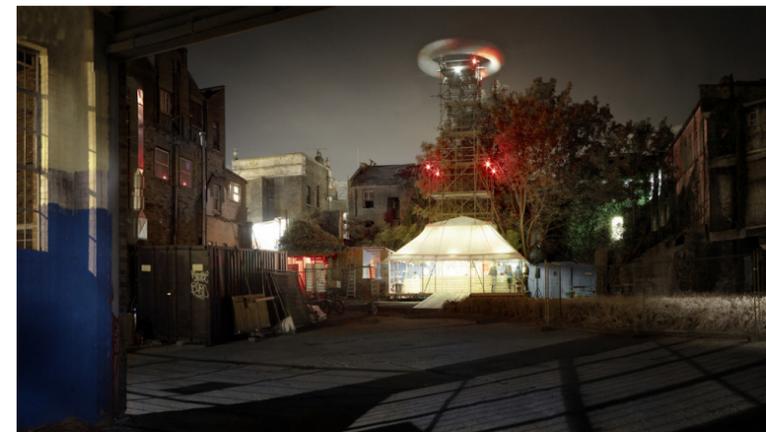


Fig.11 EXYZT | *The Dalston Mill* | Londres | 2009



Fig.12 Raumlabor | Chuck a Luck | Berlín | 2012

En su manifiesto, EXYZT propone crear mundos ficticios, entendiendo lo lúdico como parte de la democracia. Su visión utópica, sus metodologías de trabajo participativas y la temporalidad de sus intervenciones de uso colectivo, le asemeja al colectivo berlinés Raumlabor²⁶⁵ [Laboratorio Espacial] que surge en 1999, en respuesta al apresurado desarrollo urbanístico tras la caída del muro de Berlín. Desde entonces, Raumlabor mantiene una visión crítica de la arquitectura dominante y explora situaciones complejas y de conflicto en el entorno urbano. Intentan dar respuestas y recuperar mediante nuevos modos de uso temporal los espacios observados, al tiempo que intentan transformar el paisaje urbano mediante lo que denominan «prototipos urbanos». Lo hacen interseccionando la arquitectura, el urbanismo y el arte, en proyectos que se originan alrededor de performances, teatro o eventos que denominan «movimientos narrativos programáticos en espacios urbanos».

265 Consultar la web del colectivo: <http://raumlabor.net> [Consulta: 07|05|2014]

Como vemos con los ejemplos mostrados hasta el momento, los movimientos asociativos y vecinales que se inician en los setenta toman fuerza en los noventa como respuesta a desorbitado descontrol que las instituciones hacen del espacio público a favor de la privatización a manos de capital transnacional. Una de las reclamaciones más exitosas en el tiempo lo representa el proyecto *Park Fiction*²⁶⁶, una iniciativa y un movimiento de resistencia que comenzó en la ciudad alemana de Hamburgo en 1994, cuando la asociación de vecinos del barrio de San Pauli, un área cercana al puerto, se vio afectada por un proceso de gentrificación muy ambicioso de viviendas y oficinas. El nuevo planeamiento iba a eliminar la única vista que quedaba desde el barrio al río Elba. Desde ese momento, el movimiento vecinal inició un proceso para oponerse al planeamiento de la zona y reclamar un parque. Un colectivo de artistas junto a activistas, vecinos, asociaciones y barrios colindantes, se implicaron con los residentes para desarrollar un proceso participativo y escuchar los deseos de los afectados sobre las posibilidades de transformar dicho espacio en un parque público. Curiosamente, esta primera fase participativa del proyecto, que trataba de la «producción de deseos colectivos», fue financiada con fondos de un programa de «arte en espacios públicos» del departamento de cultura de la ciudad. Se desarrolló una campaña participativa donde todas las personas aportaban sus deseos de parque y se llevó a cabo una campaña paralela de planeación y de negociaciones con el gobierno local, exposiciones, conferencias, conciertos. La idea de que el colectivo podía apropiarse de la ciudad, no sólo reclamando sino actuando y proponiendo alternativas, se llevó a cabo, frenó la expansión urbana y el parque finalmente se ejecutó en el 2005, habiéndose convertido en un lugar de encuentro, lucha y resistencia que ya no sólo afectaba a una comunidad específica sino que había conseguido una devolución de lo público al resto de la ciudadanía. En 2013 fue renombrado como *Gezi Park Fiction*²⁶⁷.

266 Consultar la web del proyecto: <http://park-fiction.net> [Consulta: 15|06|2014]

267 La evolución del nombre del parque *Gezi Park Fiction*, se produjo en apoyo a los actos violentos acontecidos en Estambul, Turquía, y que finalizaron dramáticamente, desocupándolo por la fuerza, el 15 de junio de 2013. Se inició cuando un grupo de ecologistas se manifestaron para salvar el Parque Taksim Gezi, que iba a ser destruido y convertido en un centro comercial. Los manifestantes fueron violentamente reprimidos por la policía. Las redes sociales se hicieron eco de tal barbarie y la sociedad turca en general se unió a las manifestaciones, convirtiéndose en un movimiento social y antigubernamental de gran trascendencia que se expandió a otras ciudades del país y del mundo.



Fig. 13 *Park Fiction*|Hamburgo|1994-2005



Fig. 14 *Parque Taksim Gezi*|Estambul|2013

Este tipo de proyectos acontecidos desde el nuevo milenio son numerosos e inabarcables. Son propuestas que se enmarcan dentro de un urbanismo participativo y de resistencia, parten de una investigación previa e intentan detectar los intersticios, esas líneas de fuga en la ciudad capitalista de las que venimos hablando a lo largo de nuestra investigación, y que tienen como objeto desarrollar estrategias colectivas que configuren nuevos usos del espacio urbano, así como provocar la activación micropolítica y social de nuestras ciudades. A este respecto, la «ecosofía» de Guattari ya nos advertía que en las ciudades contemporáneas se estaban produciendo nuevas maneras de ocupación que permitirían generar nuevos modelos de ciudades transicionales. Guattari nos venía a decir, que en la intersección de prácticas era donde se podrían crear nuevas formas de vida en la ciudad y nuevos elementos de resistencia a la ciudad capitalista. En su texto *Prácticas ecosóficas y restauración de la ciudad subjetiva* Guattari sugiere que:

«[...] durante la aclaración de los programas de nuevas ciudades, de renovación de barrios antiguos o de reconversión de los viejos solares industriales, se establezcan contratos de investigación y experimentación social de envergadura, no sólo con investigadores en ciencias sociales sino también con cierto número de futuros habitantes y usuarios de estas construcciones, con el fin de estudiar lo que podrían ser nuevos modos de vida doméstica, nuevas prácticas de vecindad, educativas, culturales, deportivas, de atención a la infancia, a las personas mayores, a los enfermos, etc.

De hecho, los medios para cambiar la vida y crear un nuevo estilo de actividad, nuevos valores sociales, están a nuestro alcance. Sólo hace falta el deseo y la voluntad política de asumir este tipo de transformaciones. Estas nuevas prácticas afectan a los modos de utilización del tiempo liberado por el maquinismo moderno, a las nuevas maneras de concebir las relaciones con la infancia, con la condición femenina, con las personas mayores, las relaciones transculturales...»²⁶⁸.

Las disidencias que se están produciendo desde entonces entre arte, arquitectura y urbanismo dan respuesta a la ciudad subjetiva guattariana, aquella que se dirime de su aspecto formal y se acerca a su conceptualización, a las formas

268 GUATTARI, Félix. «Prácticas ecosóficas y restauración de la ciudad subjetiva». En: *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. Nº 238. Barcelona: Edicions Reunidas, 2003, pp.38-47

de vida y coaliciones micropolíticas que allí se generan. Son intersecciones que atienden al desarrollo de acciones radicales para recuperar la condición política de la ciudad. Estas acciones radicales pretenden hacer emerger nuevas formas de urbanidad y comunidad, desarrollando ideas, en ocasiones utópicas o simbólicas, como el planteamiento de micronaciones, estados independientes, naciones conceptuales. Como las diseñadas por Joep van Lieshout y el Atelier Van Lieshout [AVL]- [1995], un colectivo transdisciplinar que se mueve entre el arte, la arquitectura y el diseño. En 2001, aprovechando la capitalidad cultural de Rotterdam, recibieron una ayuda económica que les permitió diseñar un proyecto urbano experimental, la *AVL-Ville*, una ciudad-estado utópica, una experiencia vivencial de carácter desmontable, situada temporalmente en los alrededores del puerto de Rotterdam e independiente de ésta. La filosofía de este proyecto-asentamiento partía de la idea de configurar un Estado libre, según dicen, de la regulación y opresión de los Países Bajos. Una ciudad que generase sociedad a través del trabajo colectivo, la autogestión, la autodeterminación, la vida en comunidad y el ecologismo. La *AVL-Ville* es un proyecto comunitario pero finalmente ha quedado convertido en una gran performance, la proximidad a la capital y la financiación institucional la ha convertido, desde nuestro punto de vista, en una experiencia turistizada y generadora de espectáculo. Para Nancy, la comunidad como forma de vida fue expuesta en el diálogo entre Blanchot y Bataille²⁶⁹ no desde una visión utópica, es decir, no de un estado a perpetuar, sino desde la asunción del fracaso. Cuando Jean-Luc Nancy, acuña el término «comunidad desobrada», nos habla de formas de vida compartidas y de la manera que tiene el ser humano de ser social en común al margen de lo político, es decir, que no necesita de la realización de un proyecto común, tampoco de la consecución de un fin ideal, sino de un permanente intercambio creativo, que según Nancy sólo posible a través de la comunicación y los afectos. En esta vida en común que plantea Nancy se establecen las condiciones necesarias para construir una comunidad entre iguales, de carácter anónimo, carente de propiedades particulares, abierta y ubicua, donde las identidades se encuentran en una negociación permanente, en un proceso que se formula y reformula mediante nuestro encuentro con los otros.

269 Para profundizar sobre este diálogo ver: NANCY, Jean Luc [1999]. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001. Consultar también: BLANCHOT, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros, 2007



Fig.15 Atelier Van Lieshout [AVL] | *AVL-Ville*|2001
 | *Male Slave City*|2005
 | *Female Slave City*|2007

Atelier Van Lieshout fue de la utopía de *AVL-Ville* a la distopía de *Slave City* [2005], un proyecto de ciudad que encarnaba los valores éticos y de búsqueda de libertad de referencia orwelliana y huxleyana²⁷⁰, donde una sociedad ficticia se articulaba entorno a un campo de concentración conformado por la mano de obra de sus esclavos, personas que prestaban un trabajo material no remunerado y su materia orgánica para construir una ciudad creativa perfectamente organizada. Ya Zygmunt Bauman nos decía que a pesar de ser distintas la distopía de Orwell de la de Huxley:

« [...] había algo que unía ambas visiones. (De no ser así, ambas distopías no se relacionarían en absoluto, y jamás hubieran entrado en disputa.) Lo que compartían era el presagio de *un mundo estrechamente controlado*, en el que la libertad individual no sólo estaba hecha añicos sino que ofendía gravemente a la gente entrenada para obedecer órdenes y seguir rutinas prefijadas; un mundo en el que una pequeña élite tenía en sus manos todos los hilos -de modo que el resto de la humanidad eran meros títeres-; un mundo dividido en manipuladores y manipulados, planificadores y cumplidores de planes -los primeros ocultaban los planes y los segundos ni siquiera sentían deseos de espiarlos para comprender su sentido-, un mundo en el que cualquier otra alternativa resultaba inimaginable»²⁷¹.

Ejemplos de Naciones independientes o micronaciones que huyen del modelo de ciudad distópica postmodernas hay muchos, Christiania, El Estado de Kirpikistán, Principado de Sealand, los Reinos de Elgaland-Vargaland, República de Lakotah, Ladonia, la República Transnacional, El Estado de Jefferson, el Estado de Sabotaje, Saborga, República de Kugelmugel, República de Perejil-Leyla, el Estado Temporal de NSK,... [este último, lo hemos abordado en el capítulo 03.5]

La distopía de las sociedades postmodernas ha sido denominada por Zygmunt Bauman como «Modernidad líquida»²⁷². Para Bauman la metáfora de

270 Nos referimos a la constitución distópica de mundos ficticios e indeseables que nos muestran George Orwell con «1984» y Aldous Huxley con «Un mundo feliz».

271 BAUMAN, Zygmunt [2000]. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004, p.59

272 *Ibidem*

la liquidez está asociada a la precariedad de los vínculos entre las personas en una sociedad cada vez más individualista y con tendencia a la privatización. Según Bauman, en las sociedades líquidas las identidades son flexibles debido a que el individuo ha quedado integrado en un sistema cada vez más global, lo que significa que veremos aparecer identidades cada vez más volubles y transitorias, en el interior de una vida desregulada por la liberalización de los mercados.

«La nueva soledad del cuerpo y de la comunidad es resultado de un importante conjunto de cambios radicales que se resumen bajo el rótulo de modernidad líquida. No obstante, uno de esos cambios reviste particular trascendencia: la renuncia -o la eliminación- por parte del Estado a cumplir el rol principal (y hasta monopólico) proveedor de certeza y seguridad, seguida de su negativa a respaldar las aspiraciones de certeza/seguridad de sus súbditos».²⁷³

Si en la construcción de las ciudades contemporáneas la solidez, la permanencia y la durabilidad, tal cual se había concebido desde la antigüedad, ya no son considerados atributos contemporáneos, quizás habría que plantearse la fecha de caducidad de lo estrictamente arquitectónico. Ciertamente, el uso de las nuevas tecnologías ha facilitado la desmaterialización del objeto arquitectónico. Esta desaparición se está produciendo en aras de una nueva presencialidad virtual. «Lo heterogéneo sucede a lo homogéneo, la estética de la investigación reemplaza la investigación de una estética, la estética de la desaparición renueva la aventura de la apariencia»²⁷⁴. Son ficciones, a veces simulacros²⁷⁵, producidos por el tránsito a la virtualización de los modos de vida contemporáneos. Sin embargo, la producción de deseos colectivos en las ciudades contemporáneas, ha contribuido a desarrollar una especialización de las luchas sociales. En este sentido hay multitud de proyectos contemporáneos que, como hemos visto anteriormente, dan respuesta a la producción colectiva de los deseos en el espacio público.

273 *Ibidem*, p. 195

274 VIRILIO, Paul [1980]. *La estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 2003, p.57

275 Jean Baudrillard es uno de los reconocidos teóricos que más en profundidad ha tratado la cuestión de la realidad y la hiperrealidad en las sociedades postmodernas, cuyas conciencias ha fomentado la confusión entre realidad y simulacro, provocando su indistinción. Al respecto ver: BAUDRILLARD, Jean [1978]. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2005

04.2 La contestación. Un entramado común.

«Una postura crítica por lo que toca al planeamiento urbano debería incluir dos elementos íntimamente relacionados entre sí. En primer lugar, debe reconocer que las frecuentes contradicciones que se dan en el seno del proyecto neoliberal o entre los distintos segmentos de las clases dominantes proporcionan cierto margen de maniobra para llevar a cabo diversas actuaciones constructivas y creativas en el proceso de planificación que pueden acarrear beneficios para los grupos o clases marginales. En segundo lugar, ha de identificar las posibles alianzas de fuerzas que pueden formarse en el seno de los movimientos sociales urbanos (que, sí, todavía existen) o entre los movimientos populares más en general y que podrían sentar una base para avanzar sutilmente en un proceso de planificación que pudiera facilitar el desarrollo de las fuerzas favorables al cambio. Pero, además, también hay que tener en cuenta que la lucha ideológica por reapropiarse del derecho a la ciudad que las élites han usurpado y por afianzar los movimientos populares podría ser un primer paso en la definición de una base política desde la que orquestar un contraataque más amplio contra el proyecto neoliberal en general»²⁷⁶.

El tránsito del arte producido en los noventa conjugó simultáneamente lo simbólico y lo político, lo que supuso la aparición de prácticas estéticas que caminaban hacia nuevas formas de participar de las zonas conflictivas propias del capitalismo, y favorecer la configuración democrática desde la denominada globalización desde abajo. Estas nuevas formas surgidas en el seno de las prácticas artísticas, supusieron nuevas maneras de ocupar el espacio público. Las prácticas artísticas se atomizaron y algunas de ellas comenzaron a aproximarse a determinados movimientos sociales que creían en la acción y la democracia directas. Surgieron grupos que, conjuntamente a los movimientos sociales, intentaron dar visibilidad a una crítica colectiva contra la economía global. Algunos de los ejes que circundaron en los planteamientos de estos colectivos, pasaron por el convencimiento del uso compartido de lo público, la autoorganización, el carácter lúdico así como la configuración participativa del espacio público sin mediación política o el ataque directo al neoliberalismo.

²⁷⁶ Extraído de una entrevista a David Harvey por DEL OLMO, Carolina | RENDUELES, César. «Las grietas de la ciudad capitalista». En: **Archipiélago**, CUADERNOS DEL CENDES, nº65, mayo-agosto 2007, pp.131-138

La protesta o contestación como resignificación del espacio público, desde su faceta lúdica y activista, se convirtió en una forma de operar de multitud de colectivos que, desde los noventa, subvirtieron los usos del espacio público, recuperando, en algunos casos, su faceta carnavalesca y espíritu dionisiaco. Se estaba produciendo un nuevo intento de repolitización del ámbito público y de desestabilización de los cimientos de las sociedades capitalistas. Muchos de ellos se iniciaron como movimientos insurreccionales de ocupación del espacio público [Reclaim the Streets, Ne Pas Plier, Kein Mensch ist Illegal, ®™ark, A.F.R.I.K.A. Gruppe o Indy Media Center], manifestaciones que en muchos casos tenían los ecos de la mítica y fracasada Comuna de París de 1871.

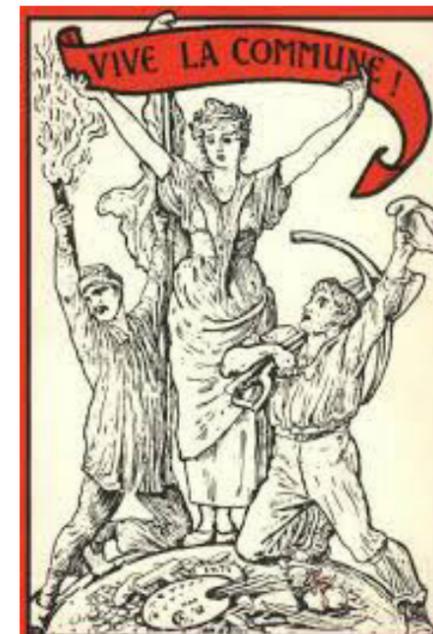


Fig.16 Cartel de la Comuna de París de 1871

Para comprender esta descentralización y transnacionalización de las manifestaciones creativas del movimiento de movimientos de la década de los noventa, es necesario entender, como apunta Franco Berardi [Bifo], su composición estrechamente vinculada al advenimiento del trabajo en red dentro del sistema de producción postfordista [trabajos temporales, subcontratos, nuevas formas de explotación individual] que junto a su modo de «acumulación flexible»²⁷⁷ derivó

²⁷⁷ David Harvey utiliza la expresión «acumulación flexible» para designar aquellas transfor-

en la crisis de esa nueva panacea en la que se había convertido la economía digital centrada en las políticas neoliberales y en los entornos empresariales digitales. Según Bifo, con la disolución de esa ilusión de la felicidad, el trabajo cognitivo se transformó en revuelta²⁷⁸. Lo que los trabajadores inmateriales o «cognitariado» descubrieron, es que su fuerza de trabajo se podía transformar en inteligencia colectiva.

Este desbordamiento hacia las prácticas estéticas de resistencia, de carácter abierto, libre y democrático, tuvo un momento clave a finales de los noventa, el 18 de junio de 1999 [más conocido como el J18], el día posterior a la Cumbre del G7 en Colonia, cuando el colectivo británico Reclaim the Streets²⁷⁹, propuso el *Carnaval contra el Capital* en uno de los signos más representativos de la economía global, la *City*, el centro financiero de Londres. Apoyados por la eficiencia y el poder de convocatoria de las nuevas tecnologías se llamaba a una «fiesta, protesta y carnaval en centros financieros alrededor del mundo»²⁸⁰. Ese día, en las calles de Londres, se llevaron a cabo un gran número de acciones. La ocupación de la zona durante algunas horas para celebrar el Carnaval, provocó un desplazamiento en los mercados financieros. Simbólicamente Reclaim The Streets tapió el London

maciones llevadas a cabo en la economía postfordista y que aproximan la economía de mercado a las nuevas tecnologías de comunicación, así como a las formas y tiempos de vida útil de los productos de diseño, cuya obsolescencia programada adentra en nuevos modos de consumo rápido. Para Harvey dicha transferencia tiene que ver con las nuevas movi­lidades empresariales transnacionales en cuanto a producción, la descentralización empresarial, su nueva forma de organización en redes o las alianzas entre los grandes capitales. Ver: HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998

278 BERARDI, Franco [Bifo]. *La fábrica de la infelicidad*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

279 Reclaim The Streets es un grupo activista de acción directa que surgió en Reino Unido a principios de los noventa. Surgió en oposición a la proliferación capitalista de carreteras y autopistas inglesas en detrimento del medio ambiente debido a la deforestación que se estaba produciendo. Su interés era el de recuperar el espacio público usurpado por el capital y devolverlo para uso y disfrute colectivo. Para ello desarrollaban *performances* en las que cortaban el tráfico, fiestas o *street parties*, guerrilla jardinera como plantar árboles en lugares abandonados o infrautilizados. Para conocer más sobre el colectivo consultar su web: <http://www.reclaimthestreets.net/> [Consulta 20|04|2014]

280 Para conocer más sobre el J18 consultar: Do or Die. «Friday June 18th 1999: Confronting Capital and Smashing The State», N°8, 1999. Disponible en: <http://www.eco-action.org/dod/no8/j18/html/> [Consulta 20|04|2014]



Fig.17 Reclaim the Streets | *Carnaval contra el Capital*. Londres|1999

International Financial Futures Exchange [la Bolsa], mientras, la espontaneidad de otros participantes trató de ocupar el edificio por otra de sus entradas. Este encuentro tuvo una trascendencia global debido a las nuevas formas de organización, de ocupación del espacio público y a la manera festiva de desarrollar la protesta y la acción directa. Otras 75 ciudades del mundo se incorporaron simultáneamente con sus protestas y fue un previo a los encuentros que se desarrollarían en Seattle [N30] el mismo año. Se estaban produciendo nuevas formas simbólicas de contestación y resistencia de alcance global, las denominadas *street-parties*²⁸¹, estrategias performativas que adoptarían posteriormente otros colectivos en las contracumbres del G8, como el inglés Clandestine Insurgent Rebel Clown Army [CIRCA], grupo que se autodefine como payasos rebeldes que usan tácticas no violentas, ataviados con vestimenta de camuflaje militar, pistolas de agua y nariz roja, para ridiculizar y actuar contra las acciones bélicas y la globalización²⁸². En definitiva, nos encontramos movimientos sociales de los noventa y del inicio del nuevo milenio que han devenido en «máquinas de guerra» en un escenario político teatralizado.

281 Las manifestaciones antiglobalización acontecidas desde el final de milenio visibilizaron nuevas formas de contestación a las estructuras dominantes y a la nuevas formas de la economía. En estos encuentros de protesta multitudinarios se hibridaban los colectivos artísticos y los movimientos sociales de todo tipo desde una perspectiva lúdico-festiva, disolviendo las barreras entre arte y política. Entre las manifestaciones activistas de fin e inicio de milenio encontramos: [N30] 30 de noviembre de 1999 en Seattle; [S26] 26 de septiembre de 2000 en Praga; [A20] 20 de abril de 2001 en Quebec; [20J] 20 de Julio de 2001 en Génova.

282 Sobre los colectivos Reclaim the Streets y Clandestine Insurgent Rebel Clown Army consultar: JORDAN, John. «Tomando notas al caminar [sobre cómo romperle el corazón al Imperio]». En: Transversal. *Art and Police*. Noviembre de 2007. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/1007/jordan/es/> [Consulta 21|04|2014]



Fig.18 Insurgent Rebel Clown Army|Contracumbre G8| Gleneagles|2005



Fig. 19 Ne Pas Plier|Manifestación París

Experiencias previas a la experiencia anglosajona, de aproximación a los movimientos sociales, las llevaron a cabo colectivos activistas como el francés Ne Pas Plier, que desarrollaron su práctica artística desde el interior mismo de los movimientos [de quienes hemos hablado en el capítulo 02.4]. A finales de los noventa, tuvieron tanta eclosión o visibilidad este tipo de acciones activistas, que en 1997 la Documenta X, planteó un espacio virtual paralelo denominado *Hybrid Workspace*²⁸³, un archivo on line donde artistas, activistas y teóricos, entre otros, planteaban nuevos espacios de confluencia y discusión entre el arte y el activismo.

283 El proyecto *Hybrid Workspace en la Documenta X* se configuró como un laboratorio de carácter temporal que duró 100 días. y en el que más de 200 personas entre artistas, ativistas y críticos depositaron documentación, y produjeron contenidos. Para conocer más sobre el proyecto visitar: <http://www.medialounge.net/workspace/index.html> [Consulta 25|04|2014]

La expansión capitalista entre los 80 y los 90 introdujo nuevos conceptos comerciales y la necesidad de implantar el concepto de marca para un consumidor global en la ciudad global. El uso de la imagen del que hacen gala las multinacionales como una forma de apropiación del espacio público y su implantación en los medios desde una aparente no violencia²⁸⁴, instigó o propició la aparición de retóricas artísticas contraculturales que atacaban a las estructuras dominantes. Algunas de las tácticas disruptivas de los colectivos que practican el activismo artístico son las tácticas comunicacionales como la «guerrilla comunicativa» o el uso de los *tactical media*, como por ejemplo la atracción de los medios de comunicación a través de sus manifestaciones o intervenciones en el espacio público donde se espectacularizan situaciones desde la ironía. Éstas son tácticas de resistencia comunicacionales que utilizan la imagen, la identidad corporativa, los modos de comunicación de sus oponentes. Como las llevadas a cabo por colectivos como Autonyme a.f.r.i.k.a. groupe, Clandestine Insurgent Rebel Clown Army, Pink Block y Silver Block o The Yes Men. El caso de Autonyme a.f.r.i.k.a. groupe [1994] supuso uno de los colectivos pioneros en desarrollar la «guerrilla comunicativa» desde los noventa²⁸⁵. Apareció en el contexto alemán de reformulación capitalista de los espacios públicos por parte de los gobiernos locales, cuyo objetivo era ceder la prioridad al consumo de bienes y servicios. En este contexto Autonyme a.f.r.i.k.a. groupe desarrolló tácticas para reflexionar sobre las transformaciones en los usos de los espacios públicos, aquéllas que cada vez más intentaban apropiarse del espacio social. Para llevar a cabo su contrarrespuesta acuñaron el término «guerrilla de comunicación» a una forma de acción, que desde la militancia, interfería en el mensaje de quienes ostentaban cualquier tipo de poder. Se trataba de la destrucción de los códigos dominantes mediante la dislocación de los significados. Tenía como objetivo intentar atacarlo o simplemente desvelarlo. Entendían que desde el momento en que la cultura atravesaba a todas las esferas de la sociedad, no era posible establecer una separación entre cultura y política, y a su parecer, toda acción política se articulaba en el interior de

284 Para profundizar en este aspecto consultar: KLEIN, Naomi. *La doctrina del shock: El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós, 2007; KLEIN, Naomi [2000]. *No logo: El poder de las marcas*. Barcelona: Paidós, 2002

285 AUTONOME AFRIKA-GRUPPE. «Communication Guerrilla –Transversality in Everyday Life?». Septiembre de 2002. Ver: http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe01_en.htm. [Consulta 25|04|2014]

las formas culturales²⁸⁶. Autonomie a .f.r.i.k.a. gruppe hizo uso de la apropiación de medios e imágenes con el objetivo de deslegitimar al poder.

Otro tipo de tácticas comunicacionales, que se introducen directamente en la estructura capitalista, las encontramos en el colectivo 0100101110101101.org, quien en 2003 para hacer reflexionar sobre la privatización de los espacios públicos y los beneficios que se les otorgaba a las grandes corporaciones, desarrolló el irónico proyecto Nike Ground²⁸⁷. Consistió en generar un acontecimiento, es decir, durante un mes elaboraron una pseudocampaña informativa para recabar opinión sobre el inminente cambio de nombre de la Karlsplatz, una de las plazas más emblemáticas en Viena, que pasaría a llamarse Nikeplatz. Para desarrollar la acción tomaron la plaza con la identidad corporativa de la conocida marca Nike y posicionaron un contenedor como punto de información, el Nike Infobox, que animaba a la gente a entrar para informarse sobre la transformación del nombre de la plaza y el monumento de 20m que, al igual que en otras plazas emblemáticas del mundo, alzaría al conocido logotipo. La provocadora campaña provocó respuestas en el público, las instituciones y por supuesto la corporación, quien finalmente negó que tuviera nada que ver y emprendió acciones legales.



Fig.20 0100101110101101.org| Nike Monument in Karlsplatz|2003

286 AUTONOME AFRIKA-GRUPPE, BLISSET, Luther y BRÜNZELS, Sonja. Manual de guerrilla de la comunicación. Barcelona: Virus, 2000, p. 25

287 Para consultar el proyecto ver: <http://0100101110101101.org/files/nikeground.com/> [Consulta 25|04|2014]

Otro de los colectivos que vienen desarrollando su actividad con tácticas comunicacionales, en este caso con los tactical media, es The Yes Men [1999]. Hacen uso del camuflaje y la falsificación como forma de resistencia, tácticas que denominan «corrección de identidad». Desde que se apropiaron de la página web de George W. Bush en plena campaña electoral del 2000, han continuado replicando webs oficiales de diferentes instituciones y grandes corporaciones, han asistido a actos públicos en representación de las mismas, se han hecho pasar por portavoces de organizaciones como la OMC o de compañías como McDonalds, Dow Chemical o Monsanto. Los medios que utilizan son: autoinvitaciones a conferencias oficiales, falsas páginas web, ediciones no autorizadas de periódicos y el uso de objetos absurdos. En el 2000 crearon una página web falsa en la que se autodenominaron «representantes de la Organización Mundial del Comercio», de forma que solicitaron participar en encuentros y conferencias internacionales. Se disfrazaron de delegados de la OMC, y dieron conferencias ridiculizando y oponiéndose a las políticas de la organización. Una de sus más conocidas y mediáticas intervenciones fue la aparecida en 2004, en el veinte aniversario de la catástrofe de Bhopal²⁸⁸. Se introdujeron en los informativos de la BBC para ser entrevistados como uno de los portavoces de Dow Chemical [la corporación que desde 1999 compró Union Carbide, responsable de la catástrofe]. En la entrevista de la BBC, el portavoz de Dow Chemical afirmaba que la compañía se responsabilizaba de lo ocurrido y se comprometía a indemnizar a los familiares de las víctimas, al tiempo que una falsa web de la compañía anunciaba el mensaje contrario.



Fig.21 The Yes Men|Intervención en la BBC sobre el desastre de Bhopal|2004

288 La ciudad india de Bhopal, se dio a conocer en 1984 por la catástrofe de gas producida en una industria química de pesticidas y que costó más de 20000 vidas y más de 150000 afectados. En su día la compañía responsable Union Carbide eludió parte de la responsabilidad y al fusionarse en 1999 con Dow Chemical numerosos colectivos comenzaron a exigir responsabilidades.

Las tácticas de The Yes Men con la intervención en la BBC, provocaron la inmediata y abrumadora caída en bolsa antes del desmentido de la compañía, al tiempo que despertó gran expectación al reabrir públicamente el caso olvidado de Bophal²⁸⁹. Sus ejercicios de mimesis suponen formas de operar tácticamente que devienen en «estrategias de invisibilidad»²⁹⁰, es decir, provocan situaciones que evidencian y desenmascaran las relaciones ocultas que hay detrás de los grandes negocios. Otro de los colectivos que se desde finales de los noventa se mueven dentro de los *tactical media* a nivel local son Chicago Temporary Services²⁹¹ [1998]. Comenzó como un espacio expositivo experimental en un barrio de clase trabajadora de Chicago, concibiendo el arte como un servicio para la gente y alejándose del aburguesamiento del arte como mercancía, pues entendían que esas dinámicas de mercado podrían haber contribuido a un proceso de gentrificación que hubiera transformado su barrio. Desde entonces desarrollan y promueven prácticas culturales alternativas a los circuitos oficiales; siempre entendiendo el arte como un servicio para la comunidad.

En la actualidad, son numerosos los colectivos intervencionistas que, alrededor del mundo, han mostrado la necesidad de recuperar el espacio público como espacio político²⁹². Si como nos viene a decir Virno, el «virtuosismo» es una

migración de lo político, que va de la esfera pública hacia los ámbitos de producción, estas formas de amplificar el carácter político de los usos del espacio público y la producción de espacio social desde el activismo, ataca directamente a ese «virtuosismo» que ha fomentado la llamada industria cultural, considerada por Virno como el paradigma de producción postfordista. Son formas que se oponen o cuestionan las formas de organización utilizadas por el poder. Como hemos visto, para enfrentarse a las formas del poder, a menudo el activismo hace uso de la contestación a las estructuras capitalistas, a veces muestra su faceta más lúdica, festiva, irónica o carnalesca, convocan a la multitud, desarrollan ocupaciones y apropiaciones temporales del espacio o de los medios, produciendo interrupciones y desactivando o distorsionando los códigos predominantes del capitalismo. Pues como sostiene Virno, desde nuestra investigación consideramos que, una acción es política cuando intervienen las relaciones sociales, siendo susceptible de aceptar lo imprevisto como posibilidad y con capacidad de modificar el contexto²⁹³.

289 Consultar: The Yes Men. Management Leisure Suit, 2001. http://www.youtube.com/watch?v=k_dg6V8pQGo; The Yes Men. Score a Hit for Bhopal, 2002. <http://www.youtube.com/watch?v=LiWlvBro9eI>. Para conocer más sobre el colectivo The Yes Men visitar su web: www.theyesmen.org [Consulta 26|04|2015]

290 En 2005 tuvo lugar en el Goldsmiths College de Londres «Strategies of [In]Visibility», un encuentro para reflexionar sobre la efectividad política de determinadas acciones artísticas y activistas que operan desde la invisibilidad como estrategia de visibilización. Al respecto ver: «Strategies of [In]Visibility». En: Republicart. Londres: Goldsmiths College|Camden Arts Centre, 2005

291 Temporary Services está compuesto por los artistas: Brett Bloom, Salem Collo-Julian, and Marc Fischer. En la actualidad además de Chicago, operan entre Copenhague y Filadelfia. Para más información consultar: <http://temporaryservices.org/served/> [Consulta 25|04|2014]

292 Gregory Sholette, artista, escritor y miembro de los colectivos PAD/D y REPOHistory, expone que la lista de grupos y colectivos intervencionistas contemporáneos es extensa y se actualiza permanentemente, destacando entre otros: Temporary Services [EEUU]; 6Plus [EEUU]; 6 Beaver Street [EEUU]; Ala Plástica [Argentina]; Baltimore Development Cooperative [EEUU]; Basekamp [EEUU], Brainstormers [EEUU]; Broken City Lab [Canadá]; Chainwor-

kers [Italia]; The Change You Want To See [EEUU]; Chto Delat?/ What is to be done? [Rusia]; Cuckoo [Nueva Zelanda]; Huit Facettes [Senegal]; Critical Art Ensemble [EEUU]; Department for Public Appearances [Alemania]; Grupo Etcétera [Argentina]; Free Soil [Dinamarca y otras localizaciones]; Future Farmers [EEUU]; Glowlab [EEUU]; Grupo de Arte Callejero GAC [Argentina]; Haha [EEUU]; Icelandic Love Corporation [Islandia]; Institute for Applied Autonomy IAA [EEUU]; La Lleca [Mexico]; Laboratory of Insurrectionary Imagination [Reino Unido]; Los Angeles Urban Rangers [EEUU]; Mischief Makers [Reino Unido]; neuroTransmitter [EEUU]; Oda Projesi [Turquía]; Office for Urban Transformation OUT [Italia]; Otabenga Jones & Associates [EEUU]; Park Fiction [Alemania]; Platform [Reino Unido]; PVI Collective [Australia]; Rags Media Collective [India]; Red76 [EEUU]; Sari [India]; Space Hijackers [Reino Unido]; Spanic Attack [EEUU]; subRosa [EEUU]; Superflex [Dinamarca]; Ultra Red [EEUU]; Visible Collective [EEUU]; The Yes Men [EEUU]; YNKB [Dinamarca]; What, How & for Whom? WHW [Croacia]; WochenKlausur [Austria]; Xurban [EEUU, Turquía]. Consultar en: SHOLETTE, Gregory, 2011, *Op. Cit.* p.107

293 VIRNO, Paolo. Gramática de la multitud: Para un análisis de las formas de vida contemporáneas. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003. Para saber más sobre el concepto de «virtuosismo» de Virno ver: «Virtuosismo y revolución: notas sobre el concepto de acción política». En: VIRNO, Paolo. Virtuosismo y revolución: La acción política en la era del desencanto. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003

04.3 Poéticas de lo transitorio. Proyectos de coalición temporal. [Critical Art Ensemble, Makrolab, ®™Ark, ExArgentina]

La producción cultural ha generado en las dos últimas décadas otras formas de prácticas colectivas que giran entorno a proyectos artísticos de coalición temporal, alianzas puntuales que proporcionan mayor fuerza en proyectos específicos o en encuentros temporales, investigaciones que recorren el campo de lo científico, lo tecnológico y lo social. Éste es un tema que Guattari ya trató en conexión a la teoría de la complejidad²⁹⁴, al intentar comprender cómo la gente puede abandonar sus rutinas corporizadas y sus territorios existenciales transitando a través de un ensamblaje maquínico capaz de producir enunciaciones colectivas. Uno de los colectivos más emblemáticos que desarrollan este tipo de conexiones temporales es Critical Art Ensemble [CAE].²⁹⁵ El CAE es un colectivo estadounidense formado por artistas de diversas áreas que entiende sus experiencias como construcciones celulares colectivas, es decir, que producen situaciones de solidaridad gracias a la fuerza que proporciona la diferencia y la transversalidad de conocimientos. Desde 1987 operan desde los *tactical media* desplazándose entre el arte, la ciencia, la crítica cultural, la tecnología, el activismo político, el ciberactivismo y la producción de libros susceptibles de ser plagiados. Plantean acciones desafiantes entre las grandes corporaciones y el control que éstas imponen tanto al aparato científico como al individuo. Para desarrollar sus tácticas miran hacia la transformación del teatro planteadas por el Living Theater, el Teatro del Oprimido y el Guerrilla Art Action Group, y mantienen referencias al feminismo o a colectivos como ACT-UP|Gran Fury o Group Material. En la última década han centrado sus investigaciones en las intersecciones con la biotecnología y los efectos de este nuevo biopoder en la estructura neoliberal mundial. Entre algunas de sus propuestas encontramos: *The Electronic Disturbance* [1993], *Electronic Civil Disobedience* [1996], *Flesh Machine* [1998], *Digital Resistance* [2001], *Molecular Invasion* [2002] y *Marching Plague* [2006]. En *Molecular Invasion*, [2002-2004], Critical Art Ensemble desarrolló un proyecto enfocado a cuestiones de biotecnología e investigación genética que denominaron de «resistencia molecular». Crearon dispositivos caseros para testear la presencia de organismos modificados genéticamente en los alimentos comprados en los establecimientos habituales. Colaboraron con la School Corcoran of Art and Design y su investigación fue expuesta en el Corcoran Museum de Washington DC.

294 Guattari. Teoría de la complejidad

295 Sobre Critical Art Ensemble visitar: <http://www.critical-art.net/> [Consulta 26|04|2015]



Fig.22 Critical Art Ensemble [CAE] | *Molecular Invasion*|Washington|[2002-2004]

Molecular Invasion fue una tipología de trabajo que el propio colectivo denominó como «teatro-científico participativo». Colaboraron junto a las artistas Beatriz da Costa, Claire Pentecost y un grupo de estudiantes seleccionados. El objetivo del proyecto fue intentar transformar artificialmente los rasgos biológicos de adaptabilidad de algunas semillas con productos químicos no tóxicos. Plantearon una forma de establecer un modelo de contestación biológica en el que se combinaba conocimiento científico y conciencia social²⁹⁶. En 2004 el artista, profesor y miembro del CAE Steve Kurtz fue detenido por el FBI acusado de bioterrorismo²⁹⁷. Y es que en los últimos tiempos las coaliciones entre ciencia, arte y tecnología han tenido multitud de respuestas a situaciones de exceso o desconcierto, pero también como respuesta a experimentos tecnocientíficos singulares, como los ensamblajes maquínicos del laboratorio desarrollado con el proyecto *Makrolab*²⁹⁸, una propuesta colaborativa que ha vinculado conocimiento artístico, científico y tecnológico. Lo puso en marcha el artista esloveno Marko Peljhan [antiguo miembro del colectivo NSK] en 1994, tras observar la destrucción de Yugoslavia y en respuesta a un poema del futurista Velimir Khlebnikov²⁹⁹.

296 Puede encontrarse más información sobre *Molecular Invasion* en: www.criticalart.net/biotech/conbio/index.html [Consulta: 03|01|2015]

297 DUKE, Lynne. «The FBI's Art Attack: Offbeat Materials at Professor's Home Set Off Bioterror Alarm», *Washington Post*, June 2, 2004. Para ver más sobre el caso consultar: <http://www.caedefensefund.org/> [Consulta: 07|01|2015]

298 Web de Makrolab: <http://makrolab.ljudmila.org> [Consulta: 07|01|2015]. Consultar el texto de Brian Holmes «Utopía codificada: Makrolab o el arte de la transición». En: *Brumaria7. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*. Diciembre 2006, pp.130-144

299 Velimir Khlebnikov [1885-1922], fue un poeta futurista ruso, considerado uno de los grandes poetas rusos del s. XX. El poema en cuestión se titula *Ladimir*, escrito en 1920, en el que imaginaba un escenario maquínico del futuro. Para más información sobre el poeta consultar:



Fig. 23 Marko Peljhan | *Makrolab* | Escocia | 1994

Makrolab fue pensada como una célula de vida, investigación y comunicación que fuera móvil y sostenible. Un laboratorio de investigación temporal, a base de energía solar y eólica, que se ubicó en las Scottish Highlands o Tierras Altas de Escocia. Se trataba de un espacio muy específico que pudiera albergar durante tres meses hasta 6 personas, entre artistas y científicos, viviendo y trabajando juntos en el satélite *Eathbound*, un estudio de telecomunicaciones, medio ambiente, migraciones y cambio climático. *Makrolab* fue un proyecto complejo de mediactivismo concebido como una unidad temporal que unía vida y trabajo en condiciones de aislamiento. Para Peljhan el aislamiento era un «vehículo para conseguir independencia de las actuales condiciones sociales entrópicas [...] La tesis es que los individuos, en aislamiento restrictivo e intenso, pueden producir códigos más evolutivos que los movimientos sociales más amplios»³⁰⁰. Estas máquinas heterogéneas o ensamblajes, en un sentido guattariano, «tratarían de reconciliar el caos y la complejidad», máquinas que en realidad lo que producirían sería una desestabilización de las estructuras capitalistas³⁰¹.

<http://www.hlebnikov.com> [Consulta 10|01|2015]. Sobre su antología en castellano ver: KHLEBNIKOV, Velimir. *Antología poética y estudios críticos*. Barcelona: Laia, 1984

300 PELJHAN, Marko. «Isolation|Insulation Proceedings». Conferencia como parte de Documenta X. Consultar en: <http://makrolab.ljudmila.org/peljhan1.html/> [Consulta 10|01|2015].

301 Para ver más sobre este concepto consultar: *Máquina y estructura*, escrito en 1969, y *La heterogénesis maquinaica*, publicado en 1992. Consultar también: RAUNIG, Gerald. *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008

Como nos dice Guattari «la máquina, todas las especies de máquina están siempre en esa encrucijada de lo finito y lo infinito, en ese punto de negociación entre la complejidad y el caos»³⁰². Complejidad que se amplifica en *Makrolab* y que Brian Holmes remarca diciendo que «Éste es el programa ético-estético de Makrolab: se trata de una matriz generativa, un dispositivo para producir códigos evolutivos. Pero es imposible aprehender el lenguaje específico de este dispositivo -su entrelazamiento de experimentos científicos y artísticos en el interior de un vehículo arquitectónico retrofuturista- sin evocar la complejidad plenamente cultural y política de la crisis del antiguo Estado yugoslavo y, por tanto, la «transición» a una democracia occidental (es decir, capitalista)»³⁰³.

Desde el nuevo milenio hemos visto aparecer importantes coaliciones del arte con el campo científico, formas de resistencia a la bio-economía, cuya expansión en las dos últimas décadas se ha incrementado considerablemente; tal y como hemos visto con la gran labor de divulgación y aproximación de la ciencia a la ciudadanía llevada a cabo por el colectivo subRosa. Siguiendo la estela política de lo científico, en 2001 el colectivo austríaco WochenKlausur [del que hemos hablado en el capítulo 02.3] junto a un grupo de científicos desarrolló un proyecto de planificación territorial titulado *From Place to Place*. WochenKlausur viajó por Austria en un laboratorio móvil, permaneciendo cuatro días en cada lugar. Durante ese período se desarrollaron ideas para mejorar la calidad de vida en los respectivos municipios. Estas ideas fueron presentadas al consejo municipal y a los habitantes en un acto final. El logro de la colaboración entre los campos del arte y de la ciencia fue producto de las investigaciones y la cooperación de expertos en arquitectura, urbanismo, paisaje, sociología y tecnología medioambiental. Dicha experiencia alteró el desarrollo político de la comunidad, llevando a cabo mejoras en algunos de los municipios. Desde 2001 el artista Wolfgang Zinggl, miembro de WochenKlausur, forma parte del parlamento austríaco como miembro del Partido Verde.

302 GUATTARI, Félix. *Caosmosis*. *Op.cit.*, p.136

303 HOLMES, Brian. «Utopía codificada: Makrolab o el arte de la transición». En: *Brumaria7. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*. Diciembre 2006, p.135



Fig.24 WochenKlausur|
From Place to Place|Austria|2001

La coalición temporal también es una táctica que encontramos en @TMark, un colectivo activista californiano que opera desde los noventa. Desde una posición anti-consumista @TMark desarrolla su investigación y su práctica subvirtiendo los privilegios blindados que los Estados otorgan a las grandes corporaciones y lo hace mediante el sabotaje creativo y la denuncia de malas prácticas de las grandes empresas. Están registrados jurídicamente como una sociedad anónima de inversiones que capta financiación anónima para desarrollar iniciativas privadas. Es decir, prestan ayuda en la búsqueda de financiación a agentes particulares o colectivos que deseen desarrollar proyectos de sabotaje, estableciendo coaliciones temporales con los saboteadores. Entre sus modus operandi encontramos la subversión de la imagen corporativa. Focalizan su mirada en las estructuras de poder dominantes del capitalismo, ironizan el valor de la imagen en nuestras sociedades y alientan a que cualquier sujeto practique el *détournement*, como modo de expresión tanto individual como colectiva. Ven en la apropiación y la tergiversación del mensaje una táctica para generar crítica, independencia de pensamiento y oposición al discurso de las estructuras gubernamentales. Una de sus acciones tácticas dentro del activismo semiótico fue financiar el proyecto de la Barbie Liberation Organization, un grupo de veteranos de guerra que denunciaba los juguetes bélicos. La acción consistió en comprar centenares de muñecas *Barbie* y soldados *GIJoe*, en vísperas de la Navidad de 1993, e intercambiar de caja a los famosos muñecos-soldado con las *Barbie*. Los muñecos y muñecas fueron reembalados y reubicados en las estanterías de las tiendas. El intercambio produjo una tergiversación semántica en los mensajes publicitarios que los acompañaban.



Fig.25 @TMark|Barbie Liberation
Organization|Los Ángeles|1993

De tal forma que los consumidores se encontraron con el producto *Barbie* lanzando mensajes como «Hombres muertos no mienten» o en boca de los soldados *GIJoe* afirmaciones como «Vamos a planificar la boda de nuestros sueños». El @TMark informó a los medios y el *détournement* se convirtió en noticia nacional, y en una eficiente táctica intervencionista de denuncia de los estereotipos de género y de inducción belicista en los juguetes infantiles, evidenciando la política sexista y violenta de Mattel [la compañía multinacional que los producía]. Colectivos como @TMark, que han aportado ideas y vías de financiación a numerosos agentes³⁰⁴, están considerados como un movimiento de la llamada *Culture Jamming* o *subvertising*, que como hemos visto en el capítulo 02.3 se trata de un movimiento de interferencia y resistencia a la hegemonía cultural y una forma de subversión a la información publicitaria hegemónica³⁰⁵.

Existen otras formas de coalición temporal que han surgido desde la práctica artística, la investigación y los movimientos sociales que, con procedimientos y estrategias de carácter social y participativo, han constituido nuevas formas de relacionar arte y militancia. Tal es el caso del proyecto de investigación y creación artística colectiva titulado *ExArgentina*³⁰⁶, llevado a cabo por los artistas alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann entre los años 2003 y 2006.

304 @TMARK. «Un sistema para el cambio». En: BLANCO, CARRILLO, CLARAMONTE Y EXPÓSITO, [cords.]. Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, pp.461-466. [Traducción de Jordi Claramonte]

305 DERY, Mark. *Op.cit.*, 1993; LASN, Kalle. *Op.cit.*, 1999

306 Para conocer más sobre el proyecto *ExArgentina* consultar la web del proyecto: <http://www.exargentina.org/elproyecto.html> [Consulta 20|01|2015]



Fig.26 Alice Creischer y Andreas Siekmann | *ExArgentina* | [Berlín, 2003; Colonia, 2004; Buenos Aires, 2006]

Tras una estancia en Argentina, Creischer y Siekmann iniciaron y desarrollaron un trabajo de investigación en el que lograron reunir a más de 35 artistas de diferentes nacionalidades, que junto a colectivos argentinos [Colectivo Situaciones, Etcétera y GAC], analizaron las causas de la crisis económica que asoló la Argentina del 2001 y desarrollaron propuestas sociales concretas. El proyecto, financiado por Alemania, comenzó su trayecto en Buenos Aires en 2003 con una serie de coloquios acerca de la dimensión política del arte y la apertura de éste a nuevos espacios para lo político como los espacios auto-organizados que daban visibilidad a los movimientos antiglobalización. La investigación fue realizada por artistas e intelectuales que provenían de diferentes ámbitos y procedencias, lo que facilitó contextualizar la crisis internacionalmente. Durante cuatro años este proyecto de coaliciones temporales, interseccionó producciones artísticas con reflexiones políticas, económicas y estéticas que quedaron reflejadas en diferentes eventos, talleres, charlas, publicaciones y exposiciones [Berlín, 2003; Colonia, 2004; Buenos Aires, 2006].

«La base teórica de la presente investigación parte del concepto de Genealogía, tal como lo entendía Michel Foucault: una crítica particular y local, que frena la producción teórica centralizada. Cuando Foucault se refiere a la rebelión del saber reprimido a través de los métodos de una ciencia no-eficiente, está pensando en darle visibilidad. Los métodos de visualización artística de este saber son como los contenidos expresión de un compromiso. No se trata entonces de hacer un análisis definitivo, sino de una búsqueda de modos de representación para guardar la indignación y la solidaridad en la memoria, como un poema o una imagen que, de pronto, puedan cobrar la forma de una táctica adecuada a los tiempos que corren»³⁰⁷

ExArgentina además reflexionó acerca del compromiso artístico con la realidad política, una coalición artística y política frente a la preponderancia y la intangibilidad de los poderes financieros contemporáneos. El encuentro de Berlín, 2003 *Planes para huir de las visiones panorámicas* se planteó en el contexto de un congreso sobre información política y métodos artísticos. Se llevaron a cabo talleres de teoría política [*Concepto de Negación* y *Concepto de Investigación Militante*] y de metodologías artísticas [*Cartografía* y *Narración Política*]. En Colonia, 2004, se desarrolló un proyecto colaborativo entre Alemania y Argentina a partir del caso argentino y la fuga de capital: *Pasos para huir del trabajo al hacer. Una exposición sobre la simetría de la crisis, nuevas formas de articulación social y dispositivos artísticos*. La muestra, llevada a cabo en el Museo Ludwig de Colonia, además de centrarse en la crisis de Argentina hacía visible las relaciones transnacionales entre los poderes financieros locales y los monopolios financieros internacionales, con lo que advertían sobre la posibilidad de haber convertido el modelo de crisis argentino en un laboratorio de experimentación reproducible y exportable simétricamente a otras latitudes, al tiempo que proponían nuevos dispositivos de acción y de intervención social desde el arte y la militancia. En 2006 el proyecto se concluyó en Buenos Aires, con la muestra *La Normalidad*, una metáfora de la desactivación política producida, una vez concluido el periodo de crisis. Situaciones que se dan debido a la fagocitación de los discursos de resistencia de los que se apropia el poder y el borrado que esto produce en el imaginario colectivo. *La Normalidad* mostró propuestas de cuarenta y cinco artistas y colectivos de Argentina, Chile, Brasil, Alemania, Francia, Holanda, Austria y Rusia, que planteaban formas para salir de la situación y que ponían en evidencia la crisis global del capitalismo y las relaciones entre normalidad, miedo, olvido y estado de excepción, en relación a regímenes y situaciones anteriores.

Este tipo de coaliciones temporales mostradas en los ejemplos de los colectivos Critical Art Ensemble y ^{®TM}Ark o en proyectos específicos como *Makrolab* y *ExArgentina*, son desarrollados por multitud de grupos o individuos que piensan en proyectos colectivos, con el objetivo de dar respuesta a situaciones de transición o emergencia. Situaciones o acontecimientos colectivos que transdisciplinariamente ponen en marcha sus dispositivos de acción-investigación-reflexión-resistencia-visualización, como formas de desestabilizar las estructuras de poder y la posibilidad de encontrar las líneas de fuga que constituyan nuevos espacios de lucha.

04.4 El archivo socialmente comprometido como una nueva práctica colectiva instituyente.

La recuperación de la memoria a través del documento como práctica artística colectiva es un tema tratado desde la década de los sesenta. Desde nuestra investigación la consideramos como una práctica instituyente³⁰⁸. Hal Foster, para ahondar en la importancia del archivo, ha hecho referencia a diferentes textos de Foucault y Deleuze. Ha sido uno de los teóricos del arte que han puesto en valor la importancia del archivo como una forma legítima de trabajar desde el arte contemporáneo³⁰⁹ y al artista como el artífice de recuperar y postproducir la información rescatada, generando redes y proponiendo múltiples lecturas [en el sentido de Bourriaud].³¹⁰ Este interés se ha visto reflejado en las dos últimas décadas con la publicación de diferentes textos que relacionan el trabajo de los artistas con las labores de archivo, como en el caso de Alemania con Sven Spieker que habla de la importancia del archivo como origen de creatividad de muchos artistas. En su libro *The Big Archive. Art from Bureaucracy*³¹¹, Spieker muestra el archivo en contra de la concepción clásica de lugares con un orden lineal, es decir, lo presenta como lugares donde predomina el caos y con una gran diversidad de elementos susceptibles de ser ensamblados en narrativas abiertas. Analizando la obra de determinados artistas, como Duchamp, Warhol o Kabakov, entre otros muchos, Spieker intenta elaborar una genealogía del archivo en el arte contemporáneo.

En España Anna María Guasch tras un análisis del arte de los siglos XX y XXI, en su libro *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*³¹² nos desvela lo que denomina «el paradigma del archivo», es decir, traza

308 RAUNING, Gerald. «Prácticas instituyentes: Fugarse, instituir, transformar». Eipcp, 2006. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es> [Consulta 06|05|2015]

309 Ver: FOSTER, Hal. «An archival Impulse». *October* nº 110. Otoño 2004, pp. 3-22

310 BOURRIAUD, Nicolas. Postproducción. Buenos Aires: AH, 2004

311 SPIEKER, Sven. *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge: The MIT Press, 2008

312 El itinerario sobre la relación arte-archivo que muestra A. M. Guasch pasa por una primera aproximación al estudio de Aby Warburg y Walter Benjamin. Para pasar a una segunda generación de pensadores que con una sólida fundamentación como Foucault y Derrida contribuirán a edificar lo que Guasch denomina tercer paradigma del arte: «paradigma del archivo»; a partir de

una genealogía y establece una relación discursiva entre arte y archivo así como su transferencia en las artes visuales. Este ejercicio supone un acercamiento hacia la reconstrucción de una memoria colectiva, situación que se ve reflejada en el creciente interés por aproximarse al archivo desde algunas prácticas artísticas contemporáneas. Este archivo ya no se entiende como un espacio de almacenaje de información o documentos, sino como un espacio vivo, discursivo, dinámico y accesible, que facilitará la labor de recuperación de la memoria ausente. El archivo se convierte en un lugar que obliga al artista a salir de su zona de confort e indagar en el conflicto, el trauma o en las rupturas y vacíos depositados por historia reciente.

Uno de los artistas y teóricos del arte que primero se introdujo en este nuevo paradigma del arte de archivo fue Allan Sekula, quien investigó durante tiempo las relaciones entre la fotografía policial y el archivo³¹³. A mediados del siglo XX surge un interés creciente por los Estudios de la Memoria o *Memory Studies*, vinculados a la recuperación de la misma desde su faceta política, sociológica y cultural. Surgen multitud de estudios multidisciplinares que abordan el tema desde diversas perspectivas, como la memoria colectiva, la memoria individual, la memoria cultural o la ausencia de la misma vinculada al conflicto, al olvido, al trauma, a la construcción de la identidad o la post-memoria. Cuando se habla de post-memoria, se refiere a la memoria colectiva del trauma, de aquellos que no vivieron directamente la experiencia traumática en primera persona. Significa adentrarse en un territorio de conflictos, profundizar en las zonas oscuras, pero desde la toma de distancia en el tiempo, es decir, desde el afuera que generalmente supone el no haber vivido directamente la experiencia³¹⁴.

este recorrido se centra en una nueva generación con ideas más contemporáneas como Allan Sekula o Hal Foster. Ver en : GUASCH, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011

313 En 1986 Allan Sekula publicó el artículo «The Body and the Archive», donde exponía la importancia que había tenido el archivo en el nacimiento de la fotografía y la transición de un primer uso como herramienta fundamental para la criminología hacia el uso que hacen los artistas de la modernidad. Ver: SEKULA, A. «The Body and the Archive». *October* 39 [invierno 1986], pp. 3-64

314 Marianne Hirsch es una de las primeras historiadoras del arte que utiliza el término post-memoria para referirse a las «segundas generaciones» del Holocausto. Ver: HIRSCH, Marianne. *Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge: Harvard University Press, 2002.

El cuestionamiento del pasado y la recuperación de su sentido en el presente, ha sido una de las vías de recuperación de la memoria que más se han explorado desde el arte y en concreto aquella memoria vinculada a lo traumático, mayoritariamente en las experiencias de carácter político y social. Los noventa fueron años de cambios políticos y sociales trascendentales para la historia de la humanidad [el fin de las dictaduras y el retorno de la democracia en la mayoría de los países de América Latina, la caída del muro de Berlín, el fin del apartheid en Sudáfrica,...] transiciones políticas que generaron situaciones idóneas para explorar en el territorio de la memoria traumática colectiva. La controversia que suscitó el uso de la fotografía como documento o la imposibilidad de generar formas de representación del trauma y la memoria del «otro» desde las artes visuales ha sido tema de profundas reflexiones y discusión³¹⁵. Aunque no por ello no se hayan tratado desde una visión de individualidad como es el caso de artistas como Christian Boltansky o Krystof Wodiczko.



Fig. 27 Christian Boltansky
Menschlich|1994



Fig. 28 Krystof Wodiczko
The Tijuana Project|2001

315 Sobre la imposibilidad y la complejidad de la representación desde el arte de situaciones tan complejas como el Holocausto, ver: LISS, Andrea. *Trespassing through Shadows: Memory, Photography, and the Holocaust*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1998. Sobre la preocupación que suscita desde la teoría del arte el tema de cómo tratar las experiencias traumáticas desde las prácticas artísticas, y el análisis que se hace de algunos artistas que trabajan sobre la memoria para empatizar y establecer complicidad con el espectador ver: BENNETT, Jill. *Emphatic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. California: Stanford University Press, 2005.

Durante la última década la Red Conceptualismos del Sur y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se han aliado junto a otras plataformas de intervención política o asociaciones de producción de conocimiento, para proporcionar a la sociedad miradas periféricas, otras formas de observación originadas en circuitos alternativos del arte, espacios alejados de los tradicionales circuitos hegemónicos de producción cultural. La premisa de partida de estas investigaciones es el trabajo colectivo de profesionales que generan y custodian la memoria mediante un archivo de prácticas artísticas, entendidas éstas como un bien común al que cualquier persona debe tener derecho y accesibilidad.

En nuestra investigación deseamos mostrar el documento como un nuevo espacio instituyente, como una forma de desplazamiento artístico, y al archivo como un nuevo espacio político, así como una herramienta de lucha colectiva. Desde los sesenta, el interés por las prácticas de archivo desde el arte se ha visto incrementado hasta la actualidad. En la actualidad nos encontramos con archivos que han sido originados por artistas, coleccionistas e incluso curadores. Para mostrar el documento como desplazamiento artístico y su importancia desde hace décadas en el arte, observaremos la importancia de colectivos activistas como el neoyorquino PAD|D [Political Art Documentation|Distribution. PAD|D [1980-1986] estuvo formado por investigadores, artistas visuales y componentes de movimientos sociales antibelicistas y feministas, que unían teoría crítica y marxismo para producir imágenes políticas de gran efectividad. Conscientes de la amnesia de la historia oficial del arte con respecto al arte activista y socialmente comprometido, PAD|D dedicó parte de su trayectoria a generar un archivo de arte social y político que desvelaba la multitud de prácticas artísticas de carácter colectivo y activista desarrolladas a nivel internacional. Para ello, crearon una red colaborativa [antes de la era de Internet] que recopilaba todo tipo de documentos sobre arte comprometido como pósteres, fanzines, revistas, periódicos, manifiestos, folletos. En 1988 el archivo generado por PAD|D curiosamente fue depositado en la Biblioteca del Museum of Modern Art [MoMa] de Nueva York, lo que supuso en la época plantearse la cuestión de la cooptación de la institución sobre los fondos documentales³¹⁶.

316 www.moma.org/learn/resources/library/faq-library#padd [Consulta 12|07|2014]

Fig.29 PAD|D|
Not For Sale|
Nueva York|1984



En su primer boletín informativo PAD|D planteaba: «Nuestro objetivo es proporcionar a la sociedad artistas con una relación organizada, para demostrar la eficiencia política de la producción de imágenes y proporcionar un marco en el que los artistas puedan discutir y desarrollar alternativas al sistema hegemónico»³¹⁷. Durante su trayectoria como colectivo, además del citado archivo de arte social y político, organizaron mensualmente programas públicos, trabajaron en red con otros activistas políticos y grupos de artistas o crearon arte para manifestaciones. En 1984 PAD|D desarrolló el proyecto *Not For Sale* [inspirado en el *Docklands Community Poster Project* de Leeson y Dunn de 1981, del que hemos hablado en el capítulo 01.4]. Para tal evento organizaron una exposición al margen de la institución, y lo hicieron sobre edificios abandonados en el Lower East Side de Manhattan. El proyecto fue titulado *Out of Place: Art For the Evicted*, donde 37 artistas cubrieron los edificios con trabajos artísticos e ironizaron, con lenguaje inmobiliario, la implantación de simuladas galerías de arte. El proyecto fue una denuncia y una llamada de atención sobre el proceso de desahucios iniciados en los ochenta en la zona, situación originada debido a los crecientes procesos de gentrificación en el East Village neoyorkino.

Gregory Sholette uno de los miembros de PAD|D, interesado en las formas de archivo, decidió crear en 1989 el colectivo REPOHistory [1989-2000], compuesto por un grupo de artistas visuales, *performers*, educadores y activistas que desarrollaron diferentes proyectos de carácter informativo en espacios públicos de grandes ciudades como Nueva York, Atlanta o Georgia y cuyo objetivo era cuestionar la formas hegemónicas de construir la historia y poner en evidencia la amnesia social frente a la historia. REPOHistory intentó desidealizar las versiones hegemónicas e introducir tanto pequeños relatos como a personas que habían sido tradicionalmente omitidos de las grandes narraciones³¹⁸. La intención de RE-

317 PAD|D. Issue nº1. New York City. Febrero de 1981

318 Para conocer más sobre los proyectos del colectivo visitar: <http://www.gregorysholette.com/organizing/repo-history>; http://www.gregorysholette.com/?page_id=71 [Consulta

POHistory consistió en desenterrar un pasado oculto y generar un archivo para la recuperación y representación de las historias olvidadas por cuestiones de raza, género, clase o sexualidad, donde el protagonismo era depositado en las historias perdidas de las minorías, la clase trabajadora, las mujeres o los niños, mediante su señalización en los espacios públicos. En 1992 sus investigaciones sobre repolitización del espacio y de la historia le llevan a desarrollar tácticas intervencionistas en el ámbito urbano instalando carteles y señales subversivas de forma ilegal. Tal es el caso del proyecto *Lower Manhattan Sign Project* [1992], en el que diferentes artistas serigrafieron 36 señales viales [las tradicionalmente utilizadas para significar las áreas turísticas de N.Y.] donde se desvelaban historias olvidadas de Manhattan, episodios de brutalidad o discriminación que habían acontecido en la ciudad como: mostrar el primer mercado de esclavos en Wall Street; señalar la oficina de Madame Restell, una conocida abortista del siglo XIX; siluetear la línea de la costa precolombina o recordar la visita de Nelson Mandela a la ciudad en 1990. El mismo año tuvo lugar el proyecto *Choice Histories*, en el que mostraron la historia del aborto y la sexualidad de las mujeres. O con *Queer Spaces* [1994] significaron los lugares singulares de Nueva York para visibilizar las acciones del movimiento de los derechos de la comunidad LGBTQ. Para recuperar historias alternativas de la ciudad, REPOHistory utilizaba el *détournement*, se apropiaba de señalética urbana, de mapas o medios de masas para distribuir información histórica e incómodamente política de los lugares. El cuestionamiento del concepto de archivo vinculado al de exposición que ya hiciera en los ochenta Group Material, supuso nuevos modos de articular la práctica artística y numerosas formas de tratar el documento como material artístico. Uno de los últimos trabajos de carácter público de REPOHistory, *Circulation* [2000], investigó la economía material de la sangre que circulaba en la ciudad de Nueva York, concibiendo a ésta como un gran organismo por el que circulaba un material humano tan preciado como la sangre. Para llevarlo a cabo mapearon los procesos de extracción y distribución diaria de la sangre llevada cabo en bancos de sangre, clínicas y hospitales. En el proyecto participaron numerosos artistas, activistas, educadores y centros de enseñanza que colaboraron en visibilizar el sistema invisible de circulación de sangre, cuyos movimientos se desarrollaban tanto local como globalmente. La historia social de la sangre humana de *Circulation* y sus controversias vinculadas a la economía, al racismo, la clase y el control social, hicieron que este proyecto además de tener una labor pedagógica y de distribución de la información importante en el espacio público, generara un interesante documento vivo cuyo principal archivo fue el diseño de una plataforma web alimentada por artistas y activistas.

18|07|2014]

The Lower Manhattan SIGN PROJECT

June 27, 1992-January 1, 1993

Opening: Saturday June 27
Casts Clinton in Battery Park
Parade Sunday June 28
Artists Reception 2 pm
Parade 3 pm

The Lower Manhattan Street Sign Project is a series of 36 temporary historical markers designed and created by REPOHistory, a multi-ethnic collective of artists, writers and educators.

PARTICIPATING ARTISTS:

- 1. Alan Fajardo
- 2. Jeffery S. Fink
- 3. David LaPlante
- 4. Robert Rauschenberg
- 5. Robert Rauschenberg
- 6. Robert Rauschenberg
- 7. Robert Rauschenberg
- 8. Robert Rauschenberg
- 9. Robert Rauschenberg
- 10. Robert Rauschenberg
- 11. Robert Rauschenberg
- 12. Robert Rauschenberg
- 13. Robert Rauschenberg
- 14. Robert Rauschenberg
- 15. Robert Rauschenberg
- 16. Robert Rauschenberg
- 17. Robert Rauschenberg
- 18. Robert Rauschenberg
- 19. Robert Rauschenberg
- 20. Robert Rauschenberg
- 21. Robert Rauschenberg
- 22. Robert Rauschenberg
- 23. Robert Rauschenberg
- 24. Robert Rauschenberg
- 25. Robert Rauschenberg
- 26. Robert Rauschenberg
- 27. Robert Rauschenberg
- 28. Robert Rauschenberg
- 29. Robert Rauschenberg
- 30. Robert Rauschenberg
- 31. Robert Rauschenberg
- 32. Robert Rauschenberg
- 33. Robert Rauschenberg
- 34. Robert Rauschenberg
- 35. Robert Rauschenberg
- 36. Robert Rauschenberg

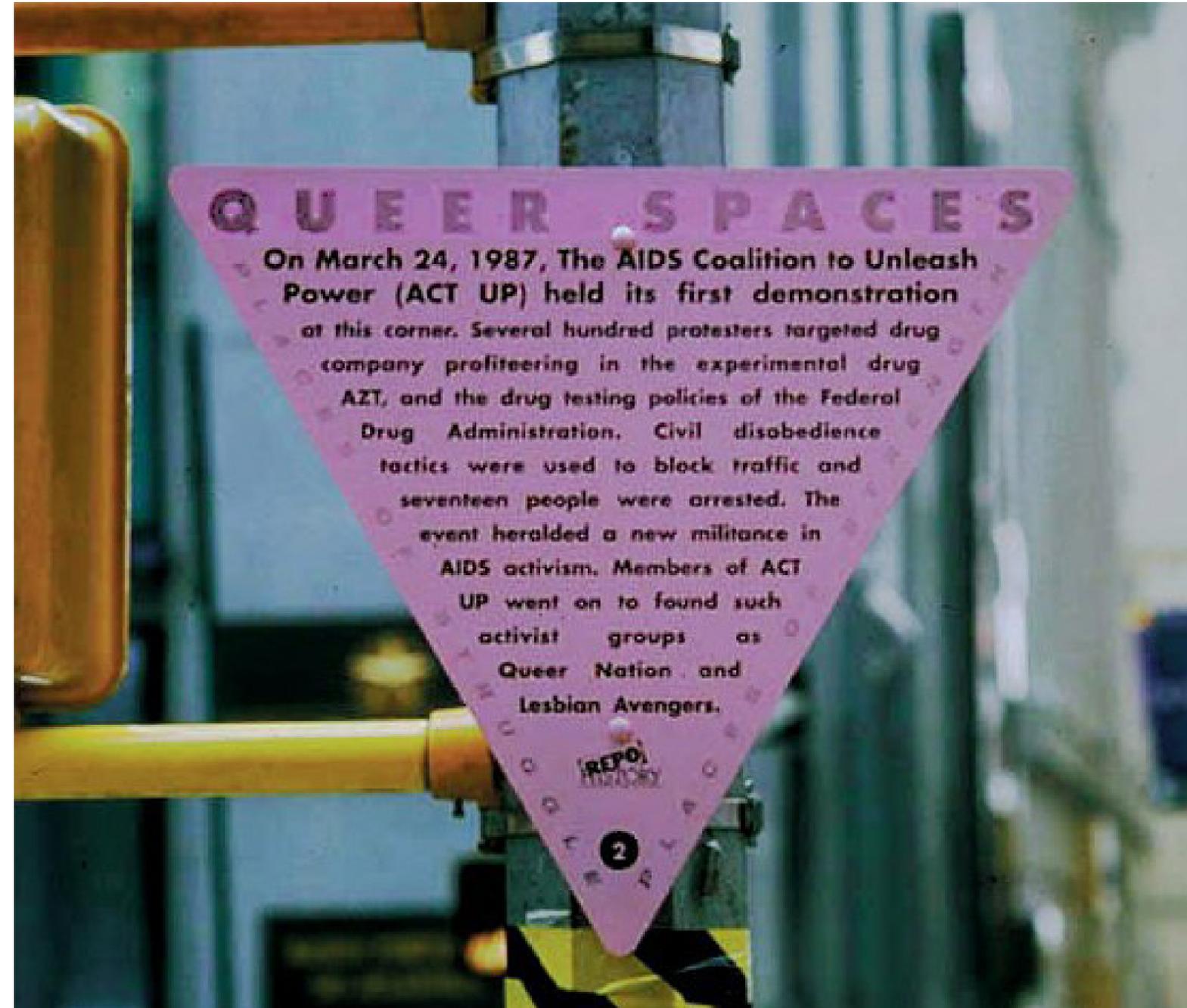


Fig. 30 REPOHistory | The Lower Manhattan Sign Project | Nueva York | 1992

Fig. 31 REPOHistory | Queer Spaces | Nueva York | 1994

Las dinámicas de búsqueda y el interés por el documento en el interior de las prácticas artísticas, se produjeron debido al desbordamiento del arte hacia el terreno de lo político, de lo social y ante la necesidad de responder a situaciones emergencia o a los vacíos históricos generados, como hemos visto con *The Atlas Group* en el capítulo 03.3. Nuestro nuevo imaginario del presente y la urgencia por recuperar la memoria de las prácticas contemporáneas, unido a las nuevas estructuras organizativas en red, está comenzando a elaborar una red de archivos de menores dimensiones. En 2001 se llevó a cabo un encuentro en la College Art Association de Chicago titulado *Following the Archival Turn: Photography, the Museum and the Archive* o en 2004 en la Tate Modern de Londres *The Visual Archive: History, Evidence and Make Believe*, encuentros que por un lado vislumbraban la dirección y legitimidad que ya había comenzado a tener el archivo como práctica artística desde la década de los noventa.

En nuestro territorio se han activado en los últimos años proyectos como *Archivos Colectivos*, una iniciativa llevada a cabo por Nekane Aranburu, y cuya génesis parte de una red de colectivos españoles que intenta rescatar prácticas colectivas y espacios alternativos de arte que tuvieron lugar en la década de los ochenta, noventa y del nuevo milenio. Un ejercicio de recuperación de la memoria artística contemporánea que se desarrolla fuera de los cauces institucionales³¹⁹. Experiencias previas las encontramos en algunos intentos como *Vivid Radical Memory*³²⁰, una iniciativa puesta en marcha en 2006 por Antoni Mercader, antiguo componente del Grup de Treball [colectivo que veremos en el capítulo 05.1], quien desde la Universidad de Barcelona acometió un proyecto de investigación colectivo para la creación de un archivo abierto en Internet sobre las prácticas conceptuales acontecidas en la España de los 60 y los 70, período que va desde la dictadura a la transición democrática. Al proyecto iniciado por Mercader se sumaron instituciones como el Württembergischer Kunstverein de Stuttgart y el Center for Culture and Communication de Budapest. Dentro del contexto de

319 Ver al respecto: <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/archivos-colectivos> [Consulta 17|06|2015]

320 En la revista Papers d'Art podemos encontrar una monografía sobre *Vivid Radical Memory*. Consultar: Papers d'Art, No. 93. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007. Consultar asimismo la web del proyecto: <http://www.vividradicalmemory.org> [Consulta 17|05|2015]

Vivid Radical Memory se desarrolló la exposición *Subversives Practices. Art under Conditions of Political Repression: '60-'80. South America | Europe*³²¹, que formaba parte de un proyecto de la Comisión Europea *Art under Conditions of Dictatorial Regimes* en colaboración con el Württembergischer Kunstverein de Stuttgart, el Center for Culture and Communication de Budapest y el Centro de Arte Contemporáneo Arteleku de Donostia-San Sebastián.



Fig.32 RedCsur|
Exposición *Perder la forma humana*|Reina Sofía|Madrid|2012

Otro de los proyectos de redes más trascendentes aparecidos en la última década es la *Red Conceptualismos del Sur* [RedCSur]³²². Se configuró en 2007 por un grupo de artistas, curadores e investigadores interesados en rescatar las prácticas conceptuales que se llevaron a cabo en la América Latina desde los sesenta. El objetivo consistía en establecer un marco comparativo de dichas prácticas de gran contenido político y confrontarlo con la visión hegemónica de las instituciones artísticas, que tradicionalmente se habían encargado de desactivarlas, neutralizarlas u ocultarlas. RedCSur se concibió como una plataforma internacional de trabajo y pensamiento colectivo. En la actualidad lo conforman más de 70 personas localizadas entre América Latina y Europa. Este intento de preservación y recuperación de la memoria a través de la puesta en valor de los archivos, ha ido de la mano de políticas de investigación y de exposición alejadas de las hegemonías y de las dinámicas del mercado del arte.

321 Para saber más sobre la exposición consultar el catálogo: CHRIST, Hans D.; DRESSLER, Iris [eds.]. *Subversive practices. Art under Conditions of Political Repression: '60-'80. South America | Europe*. [cat.] Stuttgart: Württembergischer Kunstverein de Stuttgart, 2009

322 Para saber más sobre la *Red Conceptualismos del Sur* [RedCSur] visitar la web: <http://www.redcsur.net/> [Consulta 18|05|2015]

En el mismo orden, han aparecido iniciativas como *Archivos en Uso*³²³, una propuesta *on line* colectiva que desarrolla herramientas de socialización, ofreciendo algunos programas específicos para compartir archivos digitalizados de arte político y que son el resultado de investigaciones colectivas.

En el ámbito de la curaduría también hemos visto virar el sentido hacia el archivo. En 1998 se puso en marcha el *Curating Degree Zero Archive*³²⁴, una iniciativa de Barnaby Drabble y Dorothee Richter con el objetivo de llevar a cabo un archivo colectivo en las prácticas de comisariado. Se necesitaba que pudiera ser tanto un archivo móvil como una fuente de consulta web que se aproximara de forma crítica y experimental a las prácticas de comisariado contemporáneas, manteniendo una estructura narrativa abierta a nuevas visiones y que fuera cambiante en función de las aportaciones. El objetivo de dicho archivo fue el de proporcionar material de difícil difusión y focalizar su mirada en aquellas prácticas de curaduría críticas que orientaban su interés en las prácticas artísticas políticas como el feminismo, el postcolonialismo, las críticas al capitalismo, los mecanismos de exclusión social o el urbanismo crítico.

Las nuevas aproximaciones al museo en el Estado español y el intento por recuperar la memoria histórica española han hecho del archivo una herramienta indispensable para cambiar el rumbo de algunas instituciones museísticas. Desde principios de la democracia pareció haberse producido una desactivación por parte de la crítica del arte española. Esta situación parece ser que impidió profundizar en los hechos artísticos producidos durante el período que va del tardofranquismo a la transición. La nueva política cultural implantada por el PSOE, partido en el gobierno desde 1982, en un intento de recuperar el tiempo perdido durante las cuatro décadas de aislamiento y provincianismo en el que parecía haber estado sumido el arte español, focalizó sus esfuerzos y su presupuesto en

323 *Archivos en Uso* es una iniciativa de algunos grupos de la Red Conceptualismos del Sur con el apoyo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Argentina y de la Foundation for Arts Initiatives de Estados Unidos. Para consultar la web del archivo: <http://www.archivosenuso.org/> [Consulta 18|05|2015]

324 Para consultar el proyecto ver: <http://www.curatingdegreezero.org/> [Consulta 18|05|2015]

proyectarse hacia el exterior, lo que se tradujo en el interés por las referencias anglo-americanas y el abandono de la memoria inmediata y local. Hacia finales de los noventa comienzan a articularse prácticas en algunos museos españoles en alianza con prácticas artísticas activistas. En concreto destacar la labor de rescate documental que inicia el MACBA en 1999 con la rigurosa exposición del Grup de Treball, colectivo que trabajó durante el tardofranquismo [del que hablaremos en el capítulo 05.1] y la continuidad que el MNCARS le ha concedido a la labor de archivo como un dispositivo de activación política en los últimos tiempos. Nos estamos encontrando con nuevas formas de entender el museo en el siglo XXI, visiones que se alejan de una práctica artística que cosifica los hechos históricos, para mostrarlos abiertos, en continuo cuestionamiento y reconstrucción³²⁵.

«Un papel mucho más interesante para el museo sería el del archivo, enfocándose a documentar los experimentos asimismo de una forma experimental, de tal manera que el experimento no se objetualiza sino que se deja en una situación en la que puede ser reconstruido, reactivado por cualquiera que esté interesado en ello. Otro aspecto muy interesante de lo que puede hacer un museo hoy en día es el momento del debate, en el que se discuten acciones pretéritas para averiguar algunos de los elementos que todavía pueden ser reactualizados. Creo que ése es el papel del museo contemporáneo, acoger debates y producir archivos. En cualquier caso, es el tipo de producción cultural que me interesa. No es una producción cultural que alimente la función turística que se supone que el museo debe cumplir, aunque sin embargo parece merecer la atención de un número creciente de personas, y por eso podemos observar que este tipo de trabajo se está desarrollando cada vez más en diferentes lugares de Europa»³²⁶.

325 Para corroborar el interés del archivo desde el museo y la actualidad del tema, entre el 11 y el 12 de diciembre de 2015 el MNCARS programa el seminario *Archivos del Común*, una reflexión sobre las políticas de archivo, entendiendo a éste como un «patrimonio común» que lucha contra la expropiación de la memoria. Para más información consultar la web del museo: www.museoreinasofia.es/actividades/archivos-comun [Consulta 30|07|2105]

326 Fragmento extraído de la entrevista a Brian Holmes realizada por Marcelo Expósito. «Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro». Barcelona y París, abril y noviembre de 2004. Disponible en: Brumaria, 5. Arte: La imaginación política radical. Madrid, Verano de 2005.

El sociólogo Pascal Gielen publicó en el 2009 el libro *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-fordism*³²⁷. En él Gielen trata la memoria y la producción artística desde una perspectiva sociológica, estudiando los comportamientos acontecidos en la arena artística contemporánea en el contexto de la globalización. Gielen expone que el mundo del arte abandonó su condición de marginalidad en los ochenta, cuando se introdujo en la seductora maquinaria global del sistema capitalista de las sociedades contemporáneas. Asimismo, reflexiona sobre la importancia de la memoria en la época global e identifica que en las últimas décadas se ha depositado esa función y responsabilidad mayoritariamente en los museos. A este respecto, y para finalizar mostrando la importancia del archivo en los últimos tiempos, el mismo año 2009, nos encontramos con la publicación *Re-Action: The Digital Archive Experience. Renegotiating the Competences of the Archive and the [Art] Museum in the 21st Century*³²⁸, texto que plantea el cambio de rumbo y la necesidad de viraje que deben experimentar los museos en relación con el archivo en la era digital.

En nuestra investigación, hemos detectado que desde la década de los noventa se ha producido un creciente interés desde el arte por el archivo, entendiéndolo como una forma de organizar la memoria y de generar nuevos modos de representación colectiva de la misma. El archivo, además de configurarse como un dispositivo documental que permite múltiples lecturas, ha posibilitado nuevas formas de pensar tanto el museo como a sí mismo, y de entenderlos como dispositivos de conocimiento colectivo para la recuperación de la memoria.

327 GIELEN, Pascal. *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-fordism*. Amsterdam: Valiz, 2009

328 SONDERGAARD, Morten [ed.]. *Re-Action: The Digital Archive Experience: Renegotiating the Competences of the Archive and the [Art] Museum in the 21st Century*. Copenhagen: Aalborg University Press, 2009



Christian Boltanski | Detalle de *Menschlich* | 1994

Capítulo 05

INTERSTICIOS: PRÁCTICAS COLABORATIVAS DE AYER Y HOY EN LA ESFERA NACIONAL.

Algunas Situaciones de Ruptura desde los 70 a la actualidad.

En este capítulo se ha planteado un recorrido por las prácticas que emergieron en el contexto español y que desde los 70 supusieron situaciones de ruptura. El trazado recorre los intersticios, aquellas prácticas políticas en el marco del final de la dictadura, de la transición a la democracia, de los feminismos y transfeminismos o las nuevas formas de practicar el activismo artístico vinculado a los procesos sociales para finalizar con una aproximación a las disidencias contemporáneas y las nuevas formas de producción transdisciplinar dentro la ciudad postpolítica, como las prácticas de resistencia espacial colectiva, que han establecido nuevos espacios relacionales y nuevos lugares de solidaridad.

05.1 España y el tardofranquismo. Lo transicional de «la transición». Desmontando el paradigma del silencio.

«A partir de los años setenta se han afirmado nuevas subjetividades colectivas en la escena de las transformaciones sociales»³²⁹.

En la España de finales de los 60 y mediados de los 70 comienza a configurarse un ambiente declaradamente antifranquista. Este período que va del tardofranquismo a la transición democrática española, dibujó un panorama complejo. Dentro de esta configuración se mantuvo una pequeña revolución silente debido a la situación de represión, censura, persecución y control, que se ejercía sobre la población en general y sobre la cultura en particular, situación que se vio incentivada en la agónica fase del franquismo. En lo que compete al arte, y debido en parte al predominio de los relatos de una teoría del arte hegemónica que abrigaba propuestas extremadamente formalistas, durante décadas se ha desconocido el legado de determinadas prácticas experimentales que se habían heredado desde el activismo artístico y que comenzaban a desarrollar estrategias de resistencia y a dibujar un horizonte contestatario que apuntaba a mostrar la debilidad e inconsistencia del régimen.

Curiosamente, a mediados de los 90, coincidiendo con la primera etapa conservadora en España desde los inicios de la democracia, se inicia un período de reconocimiento y rescate de estos trabajos experimentales que provenían de las vanguardias conceptuales de los setenta. Los 90 supusieron una etapa caracterizada por la precarización de una juventud nacida ya en democracia, de la que surgió una nueva generación de artistas e investigadores inconformistas con la herencia historiográfica recibida y con deseos de explorar la radicalidad de los nuevos comportamientos artísticos en una nueva sociedad potencialmente tecnologizada, así como de recuperar la noción del arte como lugar de lucha. Comenzaba una etapa de resurgimiento del activismo artístico, al tiempo que se plasmaba la necesidad de indagar sobre períodos de un pasado tan desconocido como próximo, es decir

329 En: GUATTARI, Félix; NEGRI, Antonio. *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente, comunismo*. Madrid: Akal, 1999, p.33

el tardofranquismo y la transición. Fueron momentos absolutamente ninguneados y silenciados desde las propias instituciones artísticas y desde la crítica del arte hegemónica, que estaba más preocupada por enfocar la historiografía del arte hacia tendencias o bien formalistas, o bien postmodernistas.

Estas posiciones de bipolaridad del arte español, se venían arrastrando desde décadas atrás, y esto parecía ser debido al hieratismo de sus planteamientos y la fragmentación ya producida en el seno de las llamadas vanguardias nacionales. Uno de los ejemplos de contraposición más llamativos fue el que tuvo lugar en 1972 con los *Encuentros de Pamplona*. Estos inesperados Encuentros fueron una iniciativa privada de mecenazgo empresarial que, en sus inicios se plantearon como un encuentro de música experimental contemporánea, aunque finalmente se convirtió en un encuentro de nuevos comportamientos artísticos. Su configuración se la encomendaron al Grupo ALEA³³⁰ de música experimental y fue íntegramente diseñado por los propios artistas que participaron en este experimento vanguardista³³¹. El hecho de que los *Encuentros* fueran una propuesta de carácter

330 El director del Grupo ALEA en aquel momento era el compositor Luis de Pablo quien colaboraba en aquellos tiempos con el artista plástico José Luis Alexanco. En el verano de 1971 presentaban juntos en Buenos Aires su obra plástica acústica “Soledad interrumpida” y tras reflexiones conjuntas sobre nuevas formas de habitar el arte desde lo participativo y la hibridación de la vanguardia con lo tradicional, surgió el encargo privado de la familia Huarte de una serie de conciertos en memoria del *pater familias*, dando lugar tras meses de reflexión, a lo que conformarían como los “Encuentros de Pamplona”. Ver texto: ALEXANCO, J.Luis. «A 25 años de los Encuentros de Pamplona », en *Los Encuentros de Pamplona. 25 años después*. Madrid: Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [MNCARS], 1997, pp. 9-10.

331 En los Encuentros de Pamplona participaron, según las listas aparecidas en la prensa de la época: Juan José Aquerreta, Arri, Balerdi, Isabel Baquedano, Néstor Basterrechea, Bonifacio, Ramón Carrera, Eduardo Chillida, Gonzalo Chillida, Luis Garcé Núñez «Lugán», Agustín Ibarrola, Iñurrieta, Mari Paz Jiménez, Vicente Larrea, Remigio Mendiburu, Mieg, Mirantes, Javier Morrás, Ortiz de Elguea, Pedro Osés, Joaquín Resano, Mariano Royo, Rafael Ruiz Balerdi, Pedro Salaverri, Sistiaga, Zumeta. || Otros artistas: Javier Aguirre, Carlos Alcolea, José Luis Alexanco, Shusaku Arakawa, Jordi Benito, Nacho Criado, Equipo Crónica, Esther Ferrer, Xavier Franquesa, Joan Gardy Artigas, Madelaine Gins, Llimós, Antoni Muntadas, Fernández Muro, Denis Oppenheim, Martial Raysse, Salvador Saura, Francesc Torres, Isidoro Valcárcel Medina. || Poetas: Alain Arias Misson, Carlos Ginzburg, Jorge Glusberg, Ignacio Gómez de Liaño, Lily Greenham, Kriwet, Fernando Huici, Javier Ruiz. || Arquitectos: José Miguel de Prada Poole. || Creadores de danza y teatro: Laura Dean y su grupo, Merce Cunningham [como espectador], Ludwig Flaszen, Kathakali de Kerala. || Músicos: Agúndez, José y Jesús Artza, J. S. Breton, Silvano Bussotti, John Cage, Luis de Pablo, Diego el del Gastor, Luc Ferrari, Grocco, Juan Hidalgo, Hornung, Kathakali de Kerala, Hoseyn Malek, Tomás Marco, Walter Marchetti, Carmelo Llorente [Orfeón Pamplonés], Eduardo Polonio, Steve Reich, Josef Anton Riedl, Tran van Khe, David Tudor, Horacio Vaggione. || Es-

privado permitió sortear los cauces tanto institucionales como del mercado del arte, convirtiéndolo en un insólito festival internacional de arte de la vanguardia más experimental, con la participación de artistas e intelectuales como: Jonh Cage, David Tudor, Dennis Openheim, Steve Reich y artistas de la vanguardia nacional. Asimismo, hubo gran representación de la vanguardia vasca para la que se programó un evento específico *La Muestra de Arte Actual Vasco*. Los *Encuentros* pusieron sobre la mesa las visiones contrapuestas, las colisiones y las controversias de las derivas del arte español del momento y evidenció la instrumentalización ideológica de la cultura en el territorio español; en este caso la de unos encuentros que en principio fueron concebidos como una fiesta para la ciudad. Los *Encuentros de Pamplona*, con todas sus polaridades y complejidades, se convirtieron en una iniciativa de ocupación del espacio público por parte de la ciudadanía y probablemente, como apunta José Díaz Cuyás, en la primera manifestación de arte público en España³³².

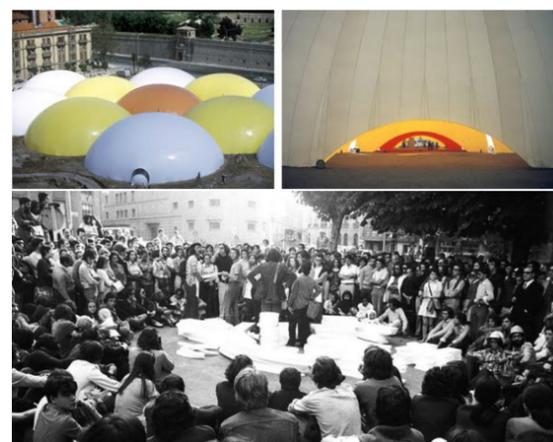


Fig.1 Encuentros de Pamplona |
Cúpula de José Miguel de Prada
Pole|Pamplona|1972

pectadores: Juan Antonio Aguirre, Castilla del Pino, Luis Gordillo, Armando Montesinos, Simón Marchán, Tomás Llorens. Lista extraída de: DÍAZ CUYÁS, José, con la colaboración de Carmen Pardo. «Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español». En CARRILLO, Jesús; ESTELLERA, Iñaki [eds.]. *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Donostia-Barcelona-Sevilla: Arteleku-MACBA-UNIA, 2004, p.30.

332 *Ibidem*, pp.17-74. Para más información sobre los *Encuentros de Pamplona* ver también catálogo de la exposición del Reina Sofía: CUYÁS, José Díaz; MOLINS, Patricia; SAN MARTÍN, Francisco Javier; PARDO SALGADO, Carmen; BUENO, Pepa; BENET, Vicente J.; PUJALS, Esteban. *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental* [cat.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [MNCARS], 2009.

La nueva línea de algunos museos desde hace una década, así como numerosas investigaciones, está permitiendo desmontar el paradigma de silencio en el que se había visto abocado no sólo el arte, sino toda producción cultural de estas décadas. Se está descubriendo y rescatando para la historiografía del arte español una esfera de producción de subjetividades desde las prácticas artísticas vinculadas a lo político. Son prácticas que emergieron desde la disidencia, como el caso de las prácticas conceptuales de los 70. Formas de operar que surgieron con afán contestatario y modos de producción colectiva, cuestión que constituye el eje central en nuestra investigación.

En los setenta, aun habiéndose publicado en 1972 el texto de Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1972*, en el que dedica un capítulo a lo ocurrido en España, nos encontrábamos en una época en la que desde la crítica no se dejaba de apuntar a una visión internacionalista del arte conceptual, aunque ciertamente, en dicho texto Marchán Fiz ya apuntaba hacia una tendencia ideológica dentro de las prácticas conceptuales periféricas, como era el caso de España y Argentina, países en condiciones de emergencia política que vivían bajo regímenes totalitarios y de represión³³³.

Como comentábamos anteriormente, si dichas formas de producción artística han estado profundamente silenciadas durante décadas o simplemente se desconocían, hay que destacar sin embargo, que en la última década se ha redescubierto una singular forma de operar desde el arte español en los setenta. Eran prácticas que estaban estrechamente vinculadas al contexto de represión franquista, en las que identificamos diferencias geoestratégicas, debido a las particularidades propias de las diferentes localizaciones geográficas del Estado español.

Si bien es cierto, que en la Europa occidental el horizonte activista y contestatario se produjo a finales de los sesenta, con los ecos del 68, en el caso español, y debido a la dictadura franquista, no es hasta casi mediados de los setenta cuando se detecta el cambio hacia cierta radicalidad en las prácticas artísticas, modos de operar que estuvieron vinculados a determinados movimientos sociales

333 MARCHÁN FIZ, Simón. «Nuevos comportamientos artísticos en España». En: *Del Arte objetual al arte del concepto, 1960-1972*. Madrid: Akal, 1986, pp.409-440

o políticos y a una serie de acontecimientos colectivos. A este respecto debemos subrayar la importancia que en la última década han tenido las investigaciones, programaciones y reconfiguraciones de instituciones como el Museu d'Art Contemporani de Barcelona [MACBA], el Centro Nacional Centro de Arte Reina Sofía [MNCARS], la Universidad Internacional de Andalucía [UNIA arteypensamiento], Arteleku o el Centro José Guerrero, rescatando de nuestra historiografía del silencio propuestas artísticas no objetuales del período del tardofranquismo y la llamada transición democrática española, iniciativas que hasta el momento permanecían desconocidas u olvidadas y que han supuesto modos de concebir el arte desde la lucha. Estas prácticas no objetuales utilizaban otros medios de producción artística alejados de la tradición plástica. Experimentaban en el arte de acción, la poesía visual, el videoarte, la música o el cine experimentales, evidenciando que existían otras formas de hacer desplazadas de las convenciones y de las actitudes artísticas tradicionales³³⁴.

Las experimentaciones más importantes de las prácticas conceptuales de los setenta en España se nuclearon entre Barcelona y Madrid, aunque hay que remarcar que en los últimos años se están visibilizando prácticas transversales que operaban idiosincrásicamente en otras áreas geográficas como Andalucía o el País Vasco³³⁵. En el caso del País Vasco, además de lo acontecido con los *Encuentros de Pamplona*, iniciados los setenta, se vive un ambiente de exaltación en

334 De suma importancia para la comprensión de estas lagunas historiográficas la labor del proyecto de investigación *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, desarrollado en coproducción por Arteleku- Diputación Foral de Gipuzkoa, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento. Asimismo apuntar la importancia del desarrollo del proyecto expositivo y de actividades coproducido por el Centro José Guerrero de la Diputación de Granada y las instituciones anteriormente nombradas en el 2007.

335 En la última década el giro de algunas instituciones por desempolvar del olvido las prácticas conceptuales llevadas a cabo en los 60 y 70, que iban más allá de los núcleos habituales de Madrid y Barcelona, han hecho que museos como el Centro de Arte Contemporáneo de Andalucía llevara a cabo en 2005 una exposición titulada «Vivir en Sevilla», comisariada por Pedro G. Romero. Asimismo en el mismo año, el Koldo Mitxelena de San Sebastián programó la exposición «Disidencias-otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca:1972-1982», comisariada por Fernando Golvano. Al respecto de las exposiciones de Sevilla y Donostia ver: VV.AA. *Vivir en Sevilla* [cat.]. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2005 || GOLVANO, Fernando [ed.]. *Disidencias otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca, 1972-1982* [cat.]. Donostia: Koldo Mitxelena Kulturenea, 2005.

lo cultural y lo artístico. Dentro del contexto de represión tardofranquista, nos encontramos con artistas influenciados por la cultura *agitprop* y el imaginario *punk*, que pretendían interferir críticamente sobre el cuerpo social, creando nuevos imaginarios visuales que construían transdisciplinariamente. Fue una época de manifiestos, edición de fanzines y revistas, festivales de música, encuentros poéticos y toda una serie de eventos enunciados desde una vertiente lúdica, irónica y nihilista, acciones que agitaban la vida cultural y política desde la transversalidad de conocimientos y que confluyeron en los ochenta, con una visión de desencanto y menos utopista, en la contracultura juvenil. Esta nueva conducta artística provocó un desplazamiento de lo establecido y lo heteronormativo hacia prácticas fronterizas que, influenciadas por los movimientos feministas, antimilitaristas y antinucleares³³⁶, facilitaron la visibilización de otras identidades construidas fuera de los pilares hegemónicos sobre los que se edificaba el capitalismo³³⁷.



Fig. 2 *Vivir en Sevilla* | Sevilla | 2005

En el caso de Sevilla, en 2005, la exposición *Vivir en Sevilla. Construcciones visuales, flamenco y cultura de masas desde 1966*³³⁸, mostró una mirada diferente a un contexto en el que surgió un movimiento contracultural andaluz desde el

336 GOLVANO, Fernando [ed.]. *Ibidem*, pp.12-37. Asimismo ver el «Mapa incompleto de eventos. 1972-1980» que desarrolla el mismo autor para la edición de dicho catálogo. *Ibidem*, pp. 38-45

337 En el contexto vasco de los 70, nos resulta difícil encontrar trabajos de producción colectiva, tal cual lo entendemos en la actualidad, sin embargo, desde la posguerra se constituyeron agrupaciones de artistas que funcionaban más desde una perspectiva social que estética, como el grupo Gaur [Amable Arias, Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga y José Luis Zumeta], con excepción de los producidos por el colectivo CVA, compuesto por Juan Luis Moraza y Marisa Fernández y que funcionaron desde 1979 hasta mediados de los 80. En 1983 se funda la EAE, Euskal Artisten Elkarten [Asociación de Artistas Vascos] en Bilbao. EAE es un colectivo de artistas que como crítica a la privatización de la cultura, robó del Museo de Bellas Artes de Bilbao una obra de Jorge Oteiza *Homenaje a Malevich*, para entregarla al ayuntamiento, que entendían como máximo representante de lo público. Para más información consultar: GOLVANO, Fernando [ed.]. *Ibidem*

338 VV.AA. *Vivir en Sevilla* [cat.]. *Op.cit.*

tardofranquismo hasta la consolidación democrática, y en cuyas influencias se mezclaban manifestaciones populares como la fiesta, los toros, las celebraciones religiosas y el flamenco, con las vanguardias o el movimiento contracultural anglosajón.

Podríamos decir que, en la última década, el intento que desde lo institucional se está produciendo por rescatar estas parcelas de décadas de oscurantismo está propiciando ciertas líneas de ruptura en los marcos normativos, como la que nos plantea Brian Holmes cuando sugiere la necesidad de un nuevo «tropismo» y una nueva «reflexividad», en el sentido de recuperar espacios dentro de los marcos establecidos para resignificarlos e intentar encontrar una función transformadora de la disciplina artística y un marco de coalición entre lo estético y lo político, que aborde la complejidad social fuera de los límites tradicionales de sus disciplinas³³⁹. La recuperación de prácticas artísticas vinculadas a lo político, como las de las nuevas reconfiguraciones de algunos espacios expositivos, permitiría asimilar nuestro particular proceso y romper con el deseo de fuga [producido desde los años ochenta] de nuestra memoria y nuestro tiempo histórico inmediato.

Otro de los epicentros del Arte Conceptual en el territorio español lo constituyó Cataluña, debido entre otras cuestiones, a que la sociedad catalana entendía la vanguardia como parte del proceso de democratización así como un instrumento capaz de producir las transformaciones necesarias de la sociedad enferma y debilitada heredada del franquismo.

De entre los colectivos artísticos conceptuales más conocidos que desarrollaron su producción en la Cataluña de los 70, encontramos al Grup de Treball³⁴⁰

339 HOLMES, Brian . «Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones». En: Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008. Disponible en: <http://eicpc.net/transversal/0106/holmes/es/> [Consulta 01|03|2014]

340 Del 10 de Febrero al 11 de Abril de 1999, el MACBA tras hacer una catalogación de su obra, programó una exposición íntegra sobre el trabajo del Grup de Treball. El grupo lo componían Francesc Abad, Jordi Benito, Jaume Carbó, María Costa, Alicia Fingerhut, Xavier Franquesa, Carles Hac Mor, Imma Julián, Antoni Mercader, Antoni Munné, Antoni Muntadas, Josep Parera, Santi Pau, Pere Portabella, Àngels Ribé, Manuel Rovira, Enric Sales, Carles Santos, Dorothée Selz y Francesc Torres, quienes donaron los fondos documentales del Grupo al MACBA para tal

[Barcelona 1973-1976], aunque según algunas voces estén excesivamente sobrevalorados. En el contexto catalán, al igual que en el vasco, además de la represión de las libertades propia de la dictadura debían combatir contra la persecución identitaria. El Grup de Treball, aunque disperso, operó dentro de este contexto de represión y resistencia nacionalista más allá de las fronteras catalanas y españolas. Fue un colectivo ideológicamente comprometido que surgió con el último aliento de la España del tardofranquismo. Se conformó como grupo tras los encuentros «Informació d'art concepte» que tuvieron lugar en Banyoles y Terrassa en 1973 y 1974 respectivamente. La lucha antifranquista fue el eje de acción principal del Grup de Treball, cuyos miembros, como decíamos anteriormente, se movilizaban por diferentes localizaciones geográficas. Su carácter transdisciplinar [provenían del arte, el cine, la literatura, la enseñanza, la política o la teoría del arte] les hizo extender su campo de acción a multitud de espacios. La actitud que mostraron frente al autoritarismo del Estado les convirtió en pioneros de un arte politizado que se apoyaba en las teorías marxistas como arma arrojada contra la represión franquista, muestra de ello es su proyecto *Recorreguts*, que fue presentado en la *Mostra d'Art i Realitat* en 1973, en el que ofrecían diferentes lecturas para un mismo itinerario, el mismo que realizaron las ciento trece personas detenidas por pertenecer a la Asamblea de Catalunya.



Fig. 3 Grup de Treball | *Recorreguts*. Treball Col·lectiu De Barcelona | 1973

exhibición y la edición del catálogo. Ver al respecto: MERCADER, Antoni; PARCERISAS, Pilar; ROMA, Valentín [eds.]. Grup de Treball. Barcelona: MACBA, 1999.

El Grup de Treball reivindicaba la función social del arte a través de la acción, del cine experimental o del vídeo; estaban comprometidos en la búsqueda de nuevas formas de experimentación artística y audiovisual, alejadas de las tradicionales y objetuales formas de hacer que predominaban en el panorama nacional. Se oponían a los canales de difusión artística habituales y operaban, cuando les era posible, en medios como la prensa, lanzando mensajes subversivos en las secciones de anuncios, elaborando y pegando carteles en la clandestinidad o desarrollando encuestas sobre el estado del arte. Su producción fue primordialmente de textos y comunicados que utilizaban para ser distribuidas en los puntos de información de algunas exposiciones. En este sentido, desarrollaron una serie de exposiciones que denominaron *Exposiciones de Información de Arte* para vincular el arte a otras disciplinas, fundamentalmente a aquellas vinculadas a los medios informativos.



Fig. 4 Grup de Treball| Portada Publicación *Grup de Treball*|MACBA|1999

Dentro del contexto tan específico en el que se encontraba el país [se acababa de implantar el estado de excepción y aprobado la ley antiterrorista del 75], desarrollaron el proyecto «Trabajo sobre la prensa ilegal en los Países catalanes» que presentaron en la IX Bienal de París de 1975. Posteriormente, sería seleccionado para la XXXVII Bienal de Venecia de 1976, año dedicado a España y titulada España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976 dentro de

la llamada representación de la «España no oficial»³⁴¹. La polémica generada al respecto por las dinámicas de la época así como el intento de monopolizar tanto ideológica como simbólicamente el arte vanguardista, se hicieron patentes en dicho encuentro³⁴². Con este trabajo, Grup de Treball trató de visibilizar fuera de las fronteras del Estado español una serie de extractos de la prensa clandestina española. Éste supuso su último trabajo como grupo. Pilar Parcerisas apunta que «el fin del Grup de Treball supuso el fin del Arte Conceptual como periodo histórico, porque significó encierre del debate artístico y el inicio del exilio interior de muchos artistas que siguieron la práctica conceptual en unos años, en los que, por reacción, el retorno a la pintura y a las prácticas específicas fue inminente»³⁴³. Podríamos decir que la conjunción transdisciplinar de Grup de Treball fomentó la ruptura con los canales expositivos habituales y este hecho podría explicar los desplazamientos y la transversalidad producidos en su forma de entender el arte. Y aunque el fin de la dictadura acelera su disolución como grupo, como nos dice Valentín Roma, aún está por ver si además de su implicación contra la represión franquista, jugaron algún papel en el proceso contestatario identitario catalán a finales del franquismo³⁴⁴.

341 TORRENT, Rosalía. «Bienal de 1976. Polémica cita del arte español en Venecia». En: *España en la bienal de Venecia: 1895-1997*. Castellón: Servicio de Publicaciones de la Diputación, 1997, pp. 212-278. La muestra fue organizada, entre otros, por Valeriano Bozal y Tomás Llorens.

342 Al respecto ver artículo aparecido en el Diario El País del 08 de mayo de 1976, donde queda reflejado el controvertido proceso de selección: http://elpais.com/diario/1976/05/08/cultura/200354405_850215.html [Consulta: 07|08|2014]

343 En: PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo[s] poéticos, políticos y periféricos: En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007, p.257

344 «... Así, resulta sintomático el aislamiento que se realiza con el Grup de Treball de las particularísimas condiciones del contexto catalán, es decir, de los elementos nacionalistas de resistencia específica dentro de un ámbito más amplio de contestación al final de la dictadura franquista. Es cierto que la inestable composición del propio grupo [inestable en tanto que sus diferentes miembros residían en lugares diversos] contribuye a esta omisión, pero no es menos cierto que su territorio de acción se desarrolla en el contexto catalán, donde la represión de la dictadura no sólo se produce contra las libertades sino también contra aspectos identitarios. Falta aún por estudiar de una manera profunda de qué manera participó el Grup de Treball del recrudescimiento contestatario nacionalista que se desarrolló en los estertores del franquismo, el cual, precisamente, tuvo en el asesinato de Salvador Puig Antich [2 de marzo de 1974], uno de sus últimos actos de violencia extrema». ROMA, Valentín. «Algunas “desconsideraciones” acerca del Grup de Treball y su contexto histórico-estético». Comunicación presentada para el Workshop *Vivid Radical Memory*, Stuttgart, 28 septiembre de 2007. Texto aparecido en catalán como: «Algunes “desconsideracions” a propòsit

Ese intento de recuperar las prácticas periféricas acontecidas en la España de los sesenta y los setenta, se extiende hasta la última década gracias a ejemplos como el de Antoni Mercader, uno de los componentes del Grup de Treball, que en 2006 pone en marcha un proyecto de investigación colectiva titulado *Vivid Radical Memory*, que hemos visto en el capítulo 4. La misión de este proyecto era generar un archivo colectivo *on line*, abierto, que fuera permanentemente alimentado, un espacio común donde depositar las experiencias y prácticas conceptuales acontecidas en estos períodos. El interés por abordar definitivamente una crítica sólida al respecto quedó como un proyecto inconcluso aunque curiosamente tuvo su transferencia más directa fuera del territorio español, dando lugar a la red *Conceptualismos del Sur* un proyecto colaborativo que se extendió a la práctica totalidad de los países de América Latina.

Hay que decir, que en España, previo a estas experiencias conceptuales, las rupturas con las formulaciones tradicionales y objetuales del arte español, se produjeron en el Madrid de la década de los sesenta con las experimentaciones músico-performativas del grupo Zaj [compuesto por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce]. Zaj es considerado como uno de los colectivos vanguardistas en España y más estrechamente vinculado al modo de trabajar de Fluxus. La relación que mantuvo Juan Hidalgo con John Cage y David Tudor, así como su interés por vincularse con las vanguardias históricas, concretamente con el Dadaísmo y el Surrealismo, o su proximidad a la poesía visual de la mano de Joan Brossa, le introdujeron en un nuevo campo de experimentación musical. En 1967 se incorpora al grupo Esther Ferrer sustituyendo a Barce e introduciendo acciones que a posteriori se las ha identificado como parte de los procesos de concienciación feminista dentro de la lucha antifranquista. Ya a finales de los 50, antes de configurarse como Zaj, Hidalgo y Marchetti desde que se conocieron en Milán en 1956 e influenciados por la música concreta de John Cage, comienzan sus incursiones en el campo experimental y conceptual, con referencias además de Cage y Duchamp a la filosofía del lenguaje de Wittgenstein o la filosofía oriental y el budismo zen. Aunque las acciones de Zaj no eran explícitamente políticas, sin embargo, la presencia del público en determinados lugares y en un contexto

del Grup de Treball i el seu context historicoestètic». En: ROMA, Valentín. *Papers d'Art*, No. 93. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007

tan específico como el del tardofranquismo, lograba convertirlas en actos absolutamente políticos³⁴⁵. Como en Guattari, podríamos decir que la inesperada politización de las acciones Zaj dentro de un contexto tan específico, se convertían en nuevas subjetividades colectivas que denotaban una escena diferente debido al deseo colectivo de transformación de la sociedad.



Fig.5 Zaj | *Concierto ZAJ Lidl Raum* | Düsseldorf | 1968

También en la Cataluña de los 70 y dentro de este contexto de final de la dictadura e inicios de la Transición otro de los grupos que rechazaban la idea del artista individualista y que operaron colectivamente fue Tint-2. Una formación heterogénea que entre 1974 y 1976 desarrollaron su práctica artística desde el

345 Ver al respecto extracto de la entrevista realizada a Esther Ferrer por Fefa Vila con la colaboración de Carmen Navarrete y María Ruido en París, en mayo de 2004 para *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. *Op.cit.* : «Por ejemplo, cuando Juan Hidalgo, Walter Marchetti y yo hacíamos Zaj en Bilbao o en otros lugares, normalmente no había mensaje político explícito salvo excepciones. Sin embargo, cuando hacíamos Zaj delante de la gente, ésta empezaba a gritar «¡libertad!», cantaban La internacional, de modo que un acto que en sí mismo no era explícitamente político se transformaba en un acto político porque el ambiente lo era. Por ejemplo, en el 1972 hicimos Zaj en un teatro en Pamplona, durante los Encuentros de Pamplona. El día que nosotros teníamos que hacer Zaj en el teatro Gayarre estalló una bomba en la sede del Gobierno Civil, que estaba justo al lado del teatro. Nos preguntaron si estábamos dispuestos aún a actuar, ya que el ambiente era muy tenso, y nosotros decidimos hacerlo. Hicimos Zaj rodeados en el exterior y en el interior de “grises”, de policía, así que cuando actuamos la gente gritaba, cantaron La internacional, y al final nos obligaron a desalojar el teatro porque la última pieza que interpretábamos, que era de Walter, sí era puramente política».

activismo³⁴⁶. Estaba constituido en su mayoría por miembros que procedían de una experiencia colectiva anterior, el grupo Tint-1, dedicados más a la difusión cultural y entre cuyos componentes se encontraban artistas, estudiantes, arquitectos, diseñadores, críticos e intelectuales. El primer trabajo colectivo del Tint-1 fue la restauración de la Llotja de Banyoles en 1971, lugar en el que posteriormente organizarían junto a Antoni Mercader [que más tarde formaría parte de Grup de Treball] las primeras jornadas de «Informació d'art concepte», anteriormente citadas por su importancia en el ámbito conceptual y que tuvieron lugar en febrero y marzo de 1973³⁴⁷. El colectivo Tint-2, focalizaba su forma de trabajar hacia las acciones de comunicación artística directa, dirigiendo su esfuerzo a la comunicación popular y de masas. Vinculados a la Assamblea de Catalunya, su objetivo inicial era el de promover alternativas culturales locales y regionales para la ciudadanía, al tiempo que deseaban romper con los ideales artísticos de la burguesía catalana. Se establecieron fuera de los circuitos hegemónicos del arte, y se opusieron a la sacralización de los templos artísticos y la deificación de los artistas. Su crítica al capitalismo les posicionó contra el carácter mercantilista de las producciones artísticas y optaron por devolverle su función social y convertirlo en una herramienta de lucha ideológica que deslegitimara a las clases dominantes; posicionamientos éstos heredados del ambiente y la ideología conceptual que circulaba en el ambiente artístico catalán de la época.

En su efímera y extinta vida como colectivo, Tint-2 intentó alejarse de toda convención vinculada al arte, centrándose en su carácter científico e investigador, negándose a producir objetos artísticos y renunciando del término expo-

346 El grupo Tint-2 estaba compuesto por: Xicu Cabanyes, Pere Comas, Tomás Cortada, Jaume Fàbrega, Josep Juncà, Jeroni Moner, Josep Juncà, Jeroni Moner, Esteve Palmada, Lluís Pau, Raimon Planells, Josep Riera y Luis Vilà, alguno de ellos antiguos componentes del extinto Tint-1.

347 Ver SELLÉS, Narcís. Art, política i societat en la derogació del franquisme. L'Assemblea Democràtica d'artistes de Girona. Empordà: Llibres del Segle, 1999. | Ver también el catálogo de la exposición retrospectiva del Tint2 en Banyoles entre del 22 de octubre de 2004 y el 7 de enero de 2005 en: SELLÉS, Narcís; FONT, Jordi. Grup Tint-2 [1974-1976]: entre la pràctica paraartística, l'anàlisi crítica, el desvelament sociocultural i la lluita ideològica. Banyoles: Ajuntament de Banyoles, 2004. Al respecto de la exposición ver artículo aparecido en el Diario el País, Edición Cataluña: http://elpais.com/diario/2004/12/29/catalunya/1104286059_850215.html [Consulta 07|08|2014]

sición para adoptar el de «manifestación». A tal efecto, desarrollaron tres «manifestaciones»: *El 'kitsch' doméstico, un piso de la provincia de Gerona*, entre octubre y noviembre de 1974; *Cromolitografía religiosa, la dulce imagen del culto doméstico*, entre marzo y abril de 1975 y *Terracota Negra*, entre octubre y diciembre de 1975. Su interés por el kitsch, como nexo de sus propuestas, dentro del ambiente conceptual, les llevó a generar con dichas «manifestaciones» una fuerte crítica sobre el gusto y las tendencias de las clases dominantes catalanas y los efectos que la modernización había ejercido sobre la cultura popular catalana, críticas cuya documentación máxima pudo verse en las tres «manifestaciones» aludidas anteriormente, en las que trataron lo doméstico, lo religioso y lo cultural, quedando pendiente una última sobre lo político, que no pudo desarrollarse debido al clima político de la época y las divergencias del grupo al respecto.



Fig. 6 Tint-2 | Cartel de la exposición *El kitsch doméstico: Un pis de la provincia de Gerona* | Banyoles | 1974

La efervescencia de producciones conceptuales de los setenta en el ámbito nacional son numerosas aunque poco visibilizadas dentro de la crítica artística hasta hace pocas décadas. Eran propuestas con una crítica mordaz al capitalismo cultural e intentaban encaminar sus derivas al margen de un arte institucional y mercantilizado. En este sentido, nos encontramos con lo acontecido en Madrid, otro de los epicentros del arte de producción colectiva y políticamente comprometidos en las postrimerías de la dictadura. Aunque las características contextuales con respecto a la Cataluña de la época diferían notablemente y se desarrollaron de forma más marginal, allí también se produjeron experimentos artístico-políticos de gran interés como las llevadas a cabo por el colectivo La Familia Lavapiés [Madrid, 1975-1976], que provenían de la militancia de la izquierda revolucionaria e ideológicamente estaban alimentados por la cultura marxista. Entendía su trabajo colectivo como una forma de derribo de la pintura tradicional e iba al

encuentro de otras vías de activismo desde el arte³⁴⁸. Otros, como Equipo Crónica [1964-1981], Equipo Realidad [1966-1976] o Grupo Bulto [1972-1975], todos ellos de Valencia, sin embargo, mantuvieron un posicionamiento políticamente crítico mayoritariamente alrededor de la práctica pictórica.

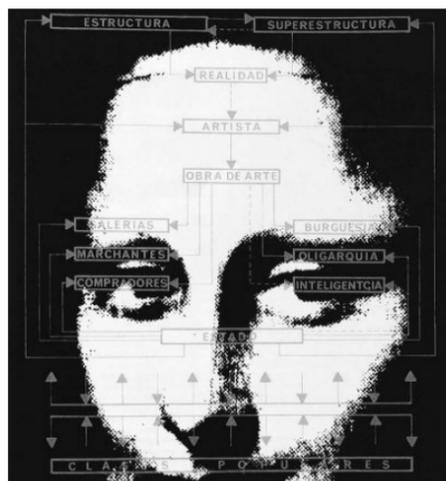


Fig.7 La Familia Lavapiés | Póster Artecontradicción | 1975

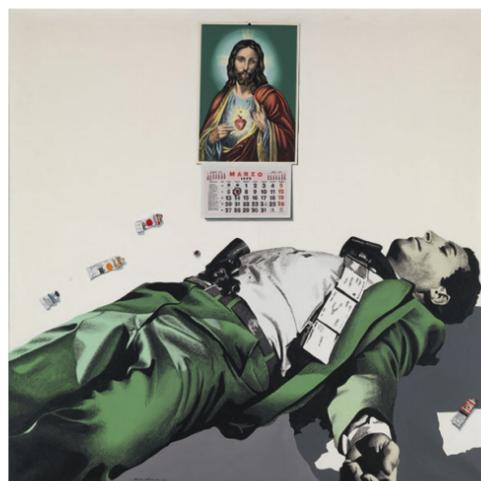


Fig.8 Equipo Crónica | La fecha señalada | 1972

Desde otras muchas vías de experimentación artística se produjo un aporte al conceptual en el Estado español, como es el caso del cómic, del fanzine, el cartel, mail art o el cine. En el caso del cine, deseamos anotar la importancia de algunas prácticas cinematográficas colectivas y de investigación audiovisuales tales como el vídeo arte o el vídeo comunitario, formas de experimentación que supusieron grandes aportaciones, ya que ejercieron gran influencia en la eclosión del audiovisual en el arte a partir de los ochenta y denotaron un carácter seminal en las nuevas formas de producción de las prácticas experimentales.

En los setenta, las producciones audiovisuales colectivas que se desarrollaron en el Estado español, lo hicieron clandestinamente. Tuvieron gran importancia en la lucha antifranquista y en la apertura hacia la experimentación de una práctica artística que iba desbordándose horizontalmente más allá de las prácticas

348 Ver el extracto del documento aportado por Darío Corbeira, miembro de La Familia Lavapiés, a la investigación desarrollada para *Desacuerdos 1. Sobre arte y política en el Estado Español*. *Op.cit.*, pp. 144-147.

tradicionales como la pintura y la escultura. Comenzaron a configurarse cooperativas cinematográficas mayoritariamente en Madrid y Barcelona, que producían colectivamente y que creían en un cine revolucionario. Son colectivos que buscaron alternativas al sistema de producción capitalista para producir, distribuir y exhibir sus proyectos.³⁴⁹ Estos colectivos trabajaban con el convencimiento de la necesidad de establecer una alianza entre la producción audiovisual o fílmica y la política como una forma de radicalización frente al régimen y el cuestionamiento de la transición. Hay que tener en cuenta que en esta época el régimen franquista ya había dado el salto de un Estado autárquico y de carácter disciplinario a un Estado tecnócrata y propagandista que deseaba ensalzar a través de los medios una de sus grandes ficciones, es decir, proyectar las bondades del régimen: valores católicos, seguridad o bienestar y que su máxima representación audiovisual, el NO-DO, se establecería como la gran máquina política lobotomizadora de opinión.



Fig.9 Colectivo de Cine de Madrid | Manifestación de estudiantes | Madrid | 1976

Como apuntábamos anteriormente, otra de las aportaciones experimentales que tuvieron lugar en los setenta fue el vídeo comunitario. La proliferación del vídeo acontecida desde 1968 al albor de los numerosos movimientos contraculturales aparecidos en los 60 y 70, básicamente en el ámbito anglosajón y estadounidense, así como la comercialización de los equipos de filmación portátiles, hicieron del vídeo una herramienta accesible, lo que constituiría para determinados colectivos un arma de intervención social. Aparecieron colectivos que operaban con la intención de descentralizar la producción audiovisual y democratizar

349 Entre los colectivos de producción audiovisual que se conocen, destacan: el Colectivo de Cine de Madrid [1975-1977], fundado por Tino Calabuig, Andrés Linares y Adolfo Garijo; el Colectivo de Cine de Clase en Barcelona [1970-1978], fundado por Helena Lumberras y Mariano Lisa; la Cooperativa de Cine Alternatiu | Central del Curt [1974-1979] en Barcelona por Joan Martí y Josep Miquel Martí; el Grup de Producció [1975] por Pere Joan Ventura; el Equipo Imaxe [1976] en A Coruña; Yaiza Borges [1976-1986] en Canarias y otros colaboradores como el Colectivo SPA, el Equipo Penta, y el Grup de Treball con algunas de sus propuestas experimentales.

el uso del vídeo. Lo utilizaron como una herramienta capaz de facilitar la implicación en los procesos sociales que tenían lugar en ese período. Estos colectivos estuvieron preocupados por los modos de representación de la realidad de los medios de comunicación hegemónicos, las políticas de identidad, la crítica a la vida cotidiana, la deconstrucción de las jerarquías establecidas. Intentaban subvertir la autoridad y los sistemas de control cultural. En Estados Unidos e Inglaterra muchos de estos incipientes colectivos pudieron documentar audiovisualmente los acontecimientos de implicación política que tenían lugar en el nuevo espacio público, como lo fueron las primeras manifestaciones feministas o de liberación gay, las marchas contra la Guerra de Vietnam o las marchas antirracistas del Movimiento por los Derechos Civiles. Sin embargo, en España, a diferencia del ámbito anglosajón y estadounidense donde ya se producía una ocupación del espacio público como lugar político, la aparición de la televisión por cable [Madrid y Barcelona fueron los lugares en los que comenzó a implantarse en 1972] y del vídeo independiente a inicios de la democracia, supuso un revulsivo social y un campo de experimentación política colectiva.

En nuestro territorio uno de los artistas más representativos e interesados en implantar dichas experiencias como algo más que acciones meramente artísticas fue Muntadas, quien entre el 26 y el 29 julio de 1974 propuso una experiencia artística-conceptual titulada *Cadaqués Canal Local*. Se trataba de una precursora televisión de barrio cuyo objetivo era ofrecer una alternativa a la información oficial del régimen. El hecho de estar enmascarado bajo el término proyecto artístico» permitió el desarrollo de este proyecto contramediativo y su posterior difusión. Para ello utilizó un medio tan rudimentario y emergente en España como eran los equipos de vídeo portátil que filmaban en blanco y negro. Con este proyecto, Muntadas otorgó la voz a los vecinos de Cadaqués para que opinaran sobre la situación y la experiencia de los habitantes de la localidad en la temporada estival, momento en el que se inundaba con el turismo de masas. El objetivo consistía en que la información real de los afectados pudiera ser contrastada con la versión oficialista del régimen, pudiendo ser cuestionadas las bondades y beneficios de este tipo de turismo por la voz del barrio. Esta breve experiencia de Muntadas, cuya emisión se compartía colectivamente en espacios públicos como el casino de la localidad, es considerada como la primera experiencia de televisión

comunitaria en España y se anticipaba a las experiencias de vídeo comunitario que desarrollarían unos años después colectivos como Vídeo Nou | Servei de Vídeo Comunitari [1976-1983]. A esta experiencia de Muntadas le seguiría *Barcelona Districte 1* en 1976, donde volvía a ceder la voz a los ciudadanos y ciudadanas, subvirtiendo de nuevo el formato tradicional emisor-activo, receptor-pasivo. En este caso, la implicación del tejido asociativo del barrio dio un carácter más político a la acción, puesto que el colectivo afectado se atrevió a hacer un análisis crítico de su situación y a visibilizar sus demandas. En ambos casos Muntadas hizo un ejercicio de contrainformación, eliminó a los intermediarios y provocó el cuestionamiento de las versiones informativas oficiales.



Fig.10 Muntadas | *Cadaqués Canal Local* | Cadaqués | 1974

Como decíamos, en 1977 se configuró el colectivo Vídeo Nou [1976-1979] cuya continuación será Servei de Vídeo Comunitari [1980-1983]³⁵⁰. El colectivo surge de la contracultura y en un contexto político y social tan tremendamente convulso como la transición democrática. Deciden constituirse como grupo de trabajo tras asistir a la Fundación Joan Miró de Barcelona para las Jornadas de Vídeo organizadas por el Centro de Arte y Comunicación [CAIC] de

350 El colectivo lo componían en una primera fase: Carles Ameller, Esteban Escobar, Albert Estival, Xefo Guasch, Marga Latorre, Pau Maragall, Maite Martínez, Lluïsa Ortínez, Lluïsa Roca y Joan Úbeda. Posteriormente se unirían: Francesc Albiol, Núria Font y Josep Maria Rocamora.

Buenos Aires. Lo integraban un nutrido grupo de profesionales que provenían de esferas como el periodismo, la sociología, la pedagogía, la fotografía, la arquitectura, el arte, el diseño el urbanismo, la antipsiquiatría y las artes escénicas. Entendían el vídeo como una herramienta de intervención social, una práctica de comunicación experimental y alternativa a los medios tradicionales heredados del franquismo. Pretendían relacionar el audiovisual con los movimientos sociales que luchaban por el cambio en la década de los setenta, lo que les llevaría a trabajar en comunidades locales concretas y les convertiría en una comunidad de aprendizaje colectivo, productora de sus propios medios de información³⁵¹. En 1977 el colectivo edita el «Projecte inicial d'estudi de les formes de vida i cultura popular als barris de Barcelona» desarrollando 4 vídeos: *¡Que viene el metro!*, *Història Urbanística*, *Escuela de adultos* y *El barrio de las fiestas*. En 1978 propusieron el proyecto *Campanya d'intervenció vídeo al barri de Can Serra, L'Hospitalet*, un barrio de la periferia metropolitana de Barcelona que había acogido el grueso de la migración obrera de otras zonas geográficas paupérrimas del Estado español, que buscaba posibilidades en la expansión del sector industrial catalán.



Fig.11 Vídeo Nou
|Servei de Vídeo
Comunitari| *Campanya*
d'intervenció vídeo
al barri de Can
Serra|Hospitalet|1978

351 Para entender el interés por el uso colectivo de los medios de información hay que considerar la influencia que el pensamiento de Enzensberger ejerció entre algunas prácticas audiovisuales de mediados de los sesenta y principios de los setenta y que llevó a configurar un nuevo modo de producir información desde la multiplicidad de los sujetos, experimentando y produciendo sus propios medios y contenidos en comunidad. Enzensberger contribuyó a transformar la clásica y hierática relación entre emisor y receptor. Ver al respecto: ENZENSBERGER, Hans Magnus [1970]. *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Madrid: Anagrama, 1984

En principio el proyecto fue concebido como toma de contacto con las comunidades vecinales para entender sus dinámicas, lo que permitió crear un circuito de información alternativo a la televisión oficial, pues Can Serra había sido un barrio tremendamente combativo en la época del ocaso del franquismo. El proyecto fue desarrollado y filmado por los vecinos y vecinas del barrio de Can Serra, que eran los principales agentes afectados por la transformación urbanística y especulativa del barrio, junto a arquitectos y representantes locales. Este proyecto se considera actualmente como el primer intento de uso del vídeo como herramienta de dinamización social y participativa en España³⁵².

El trabajo de Vídeo Nou se convirtió en un gran apoyo para la intensa actividad asociativa, vecinal, sindical y cultural que se desarrollaba en los barrios de Barcelona en los años de la transición. Su importancia además recalca en el registro y visualización, por vías alternativas, de los procesos subjetivos de cambio que estaban produciéndose en el espacio público de las ciudades españolas y difícilmente se mostraban en los aparatos oficiales. Una vez finalizados los reportajes, éstos se emitían en espacios públicos o entre los grupos asociativos, los afectados y el vecindario en general, generando grupos de discusión y debate colectivo³⁵³.

Este tipo de propuestas que entendían el uso emancipador de los medios, como diría W. Benjamin³⁵⁴, supusieron prácticas y experiencias que iban más allá

352 Entre sus proyectos encontramos: «Projecte inicial d'estudi de les formes de vida i cultura popular als barris de Barcelona», 1977; «Campanya d'intervenció vídeo al barri de Can Serra, L'Hospitalet», 1978; «Programa d'intervenció vídeo en la campanya pro ateneus populars i llibertaris», 1978; «Projecte de videoanimación en el Esplai del Barri de la Ribera», 1978; «Projecte per al Servei de Vídeo Comunitari», 1979; y el «Programa Terrenys de Renfe-Meridiana», 1981.

353 Sobre el colectivo Vídeo Nou/ Servei de Vídeo Comunitari ver: SICHEL, Berta [dir.]. *Monocanal*, Madrid: MNCARS, 2003. Vídeo Nou. «Servei de vídeo comunitari», Barcelona: [edición propia], 1979; Ver también: «Sobre Vídeo Nou, Servei de Vídeo Comunitari». En CARRILLO, Jesús; ESTELLA, Ignacio; GARCÍA-MERÁS, Lidia [eds.]. *Desacuerdos 3. Sobre arte y política en el Estado Español*. *Op.cit.*, pp.166-171; así como el monográfico dedicado al colectivo en la revista *Banda aparte*: EXÓSITO, Marcelo y VILLAPLANA, Virginia [coeds.]. «Toponimias monográfico: Vídeo-Nou | Servei de Vídeo Comunitari [I]». *Banda aparte*, n.º 16, octubre de 1999.

354 A Walter Benjamin, se le reconoce como el único teórico marxista capaz de aceptar las posibilidades emancipatorias que se escondían en los nuevos medios de comunicación. Al respecto

de su dimensión comunicativa. Intentaron llamar la atención de un nuevo sujeto político que se desplazaba desde el ámbito doméstico al ámbito público. Un sujeto que no sólo actuaba como observador, sino como productor.

Es posible que este nuevo desplazamiento de la domesticidad de los medios que aquí detectamos, producto de la experimentación audiovisual, contribuyera a desarticular el concepto tradicional de la información hegemónica, domesticada y enlatada, convirtiendo al vídeo en un arma política, dinámica y colectiva de gran efectividad local.

Otro de los episodios fundamentales para entender lo sucedido en las prácticas de producción colectiva de los noventa en el Estado español, son las heredadas desde el feminismo. En los inicios de la transición democrática, mediados de los setenta, surge un grupo de artistas que incorporan en sus trabajos argumentos y formas de observación feministas. Aunque se vive una época de surgimiento de los movimientos feministas en España, debido al estigma de la época, así como a la falta de un marco teórico en el que sustentar sus propuestas, hizo que ellas mismas rechazaran dicha categorización aun con trabajos de gran contenido feminista, negación a cualquier tipo de vínculo o alineación con dichos movimientos que trataremos en el siguiente apartado³⁵⁵. Ciertamente, se ha reconocido escasamente la labor que llevaron a cabo los movimientos asociativos, vecinales y feministas en nuestro territorio para entender la andadura hacia la transición democrática. Asimismo, el papel del arte en la transición ha sido poco tratado, de modo que los cambios políticos de esa época parece que tuvieron poca reverberación sobre la esfera artística, sin embargo, es curioso observar cómo las prácticas artísticas y la cultura en general, ayudaron a consolidar el relato de la transición. Nos encontramos con pocos estudios al respecto hasta el cambio de milenio, cuando comienzan a producirse iniciativas como la serie de publicaciones *Desacuerdos*, la exposición *En transición* CCCB [Barcelona, 2007] y más recientemente el Seminario del Reina Sofía *Arte y Transición* [Madrid, 2012]³⁵⁶. El

ver BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, [1936], 1990.

355 Entre las artistas que desarrollan su producción en este período destacan Eugènia Balcells, Alicia Fingerhut, Eulàlia Grau, Silvia Gubern, Concha Jerez, Fina Miralles, Paz Muro, Olga Pijoan, Àngels Ribé y Dorothee Selz.

356 Seminario «Arte y Transición» realizado en el Reina Sofía 16 y 17 de marzo de 2012

proceso de transición democrática de un arte español políticamente comprometido, se vio reflejado gracias a las vanguardias artísticas del tardofranquismo. Este proceso se enuncia con mayor eco desde la muerte del dictador y hasta la subida al poder del Partido Socialista Obrero Español en 1982. A partir de aquí se inicia un período de vacío, deterioro y descreimiento debido a la instrumentalización política de la cultura, un nuevo marco social y político en el que los comportamientos radicales de la época anterior parecían no tener cabida. Los ochenta quedaron marcados por ser una época de desgaste ideológico, hecho que produjo la despolitización del sistema del arte. Las instituciones artísticas democráticas intentaron mostrar la obsolescencia de las dinámicas radicales del arte de vanguardia del tardofranquismo. Esta desactivación política del arte en la época de la normalidad democrática junto a la instrumentalización política o partidista que de éste se hizo a través de las políticas culturales, produjo una inmersión profunda en el nuevo marco de la postmodernidad, en los circuitos del mercado y en un arte extremadamente institucionalizado. Un marco hegemónico en el que la práctica artística individualista, mercantilista y de corte exógeno, dominó la escena artística de los ochenta, quedando consolidado y oficializado con la espectacularización de la cultura que predominará en los noventa³⁵⁷.

Ante ese nuevo paradigma de espectacularización en el que había hecho inmersión el arte español, surgen otras voces y nuevas formas de denuncia. A finales de los ochenta una nueva generación de críticos de arte comienza a cuestionar y denunciar esta situación de «euforia» y alejamiento del arte y del artista de la realidad así como de la memoria colectiva, encontrándonos con posicionamientos claramente de oposición, como el conocido artículo de Mar Villaespesa «Síndrome de mayoría absoluta»³⁵⁸.

[Juan Albarrán, Jesús Carrillo y Darío Corbeira]. Consultar la publicación: ALBARRÁN, Juan [ed.] *Arte y Transición*. Madrid: Brumaria, 2012.

357 Para conocer más sobre la importancia del proceso de transición en el arte y la desactivación política en democracia consultar: ALBARRÁN, Juan. «Entre el viejo arte político y las nuevas políticas artísticas: la desactivación del arte español durante la transición democrática». En *Trasdós*. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander, Nº 11, 2009. Asimismo ver: CARRILLO, Jesús «Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo». En *Arte y políticas de identidad*, vol. 1, Universidad de Murcia, diciembre 2009, pp.1-22

358 VILLAESPESA, Mar. «Síndrome de mayoría absoluta». En *Arena Internacional del Arte*, nº1, 1989, pp. 80-83

«El arte no debe servir para ponerle marco al poder, sino para responder a la situación o a los problemas que el artista vive en su momento. Solo así se pueden evitar desde los más inocuos lirismos a los mimetismos: doble eje en torno al que giran los problemas del arte español como unidad global»³⁵⁹.

Si la década de los ochenta se caracterizó por el abrazo que la institución artística hace al internacionalismo, al postmodernismo y a la vertiente mercantilista, en los noventa, aunque de forma silenciosa y por vías alternativas a los circuitos oficiales, la erosión producida en la década anterior en algunos sectores del arte tuvo su respuesta. Como contestación a las derivas de los ochenta, se disfrutó de un momento de fuerte eclosión de colectivos artísticos y espacios alternativos que predominaron fuera de los circuitos tradicionales. Eran grupos y lugares de encuentro que surgieron como una forma de repulsa a la ferviente espectacularización de la cultura, situación cuyo culmen se alcanzó con los acontecimientos de la España del 92. Es un momento de resurgimiento de propuestas colectivas por canales no oficiales, vinculadas a movimientos sociales y organizaciones con un claro enfoque político. Se dibujaba un marco que pretendía visibilizar la oposición a las políticas arrastradas del Partido Socialista, todavía en el Gobierno, y las derivas artísticas heredadas de los ochenta, cuya lente enfocaba prioritariamente a las políticas internacionalistas, en concreto a las implantadas por Estados Unidos y sus referentes culturales, y al arte como un bien de consumo. Hay que anotar que en los ochenta e inicios de los noventa, aunque predominaba un arte formalista, desactivado políticamente, carente de contenido, individualista y que eludía la realidad, logró activarse un marco de resistencia, en el que se produjeron propuestas alternativas a los circuitos normativos e interesantes propuestas de activismo artístico como las llevadas a cabo por algunos grupos, como el colectivo malagueño Agustín Parejo School y los madrileños Preiswert Arbeitskollegen [Sociedad del Trabajo No Alienado], Estrujenbank o E.M.P.R.E.S.A. De entre estos colectivos destacamos la labor de ruptura de Agustín Parejo School [1980-1992], pues desde sus inicios fue un colectivo multimedia que, parece ser, incomodaba a la recién inaugurada democracia, específicamente a las formaciones políticas de izquierda con las que se sentían defraudados. Utilizaban todos los medios disponibles a su alcance, como performance, vídeo, pintura, plantillazos, fotografía, fanzine, poesía visual, mail-art, copy-art y música *after-punk*. Practicaban el eclecticismo para resaltar su postura crítica y sarcástica con el con-

359 *Íbidem*, p. 82

texto político. Respondían a la inmovilidad heredada del proceso de la transición, situación que había dejado a una sociedad española desmovilizada por la ruptura con los movimientos sociales y con los frentes de lucha colectivos que, abiertos en la época del tardofranquismo, parecían haber desaparecido. Esta desactivación política preocupó especialmente a Agustín Parejo School, que reanudó, en los ochenta, una etapa de activismo artístico desde la resistencia, e intentó establecer alianzas entre la práctica artística y la política, desarrollando acciones de guerrilla semiótica y comunicativa, manifestaciones que no volveremos a encontrar hasta mediados los noventa.



Fig.12 Agustín Parejo School | *SinLarios* | Málaga | 1992

Ya en los noventa volvemos a encontrar un intento de activación política en el seno de las prácticas artísticas colectivas, encontrándonos con una generación de artistas que entiende su trabajo vinculado a lo político. En Madrid, Esteban Pujals y Juan Pablo Wert conformaron el colectivo Preiswert [1990-1999]³⁶⁰. Estuvieron muy vinculados a Agustín Parejo School. Entre sus tácticas de intervención destacan el *stencil* o plantillazos y las intervenciones en vallas publicitarias llevadas a cabo por las calles de su ciudad. Se autodescribían como «un movimiento de masas nacido en Madrid en 1990 con el propósito de recuperar el control de los canales de comunicación que constituyen el verdadero ecosistema contemporáneo». Desarrollaron campañas gráficas de guerrilla contrainformativa cuestionando la información emitida por los canales oficiales y evidenciando la actualidad política del país. Preiswert entendía que la monopolización de los medios de comunicación produ-

360 PREISWERT. «Una historia improbable». En: MIRANDA, Carlos [ed.]. *Estrabismos 4. Stalker.Doc|Una historia improbable*. Preiswert. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2008

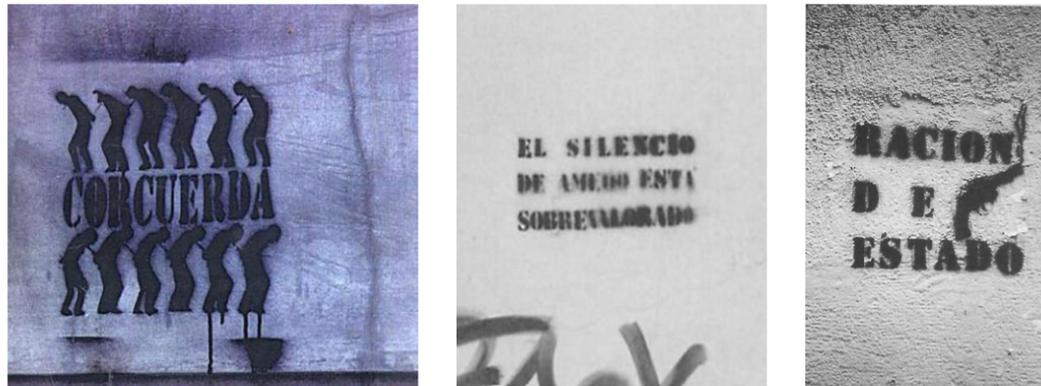


Fig.13 Preiswert|Stencils o Plantillazos por las calles de Madrid

cida durante el siglo XX había alejado la cultura de la sociedad y había creado a un consumidor pasivo y manipulable encargado de alimentar al capitalismo cultural. El caso de Estrujenbank [Madrid, 1989-1993], es curioso pues surge en Nueva York en 1986, pero no se constituyó oficialmente como grupo hasta 1989, denominándose «Estrujenbank. Hojalatería y Pintura en general»³⁶¹. Lo componían Dionisio Cañas, Patricia Gadea, Mariano Lozano y Juan Ugalde, un grupo de jóvenes artistas que se alimentaban del cómic y la publicidad para desarrollar una crítica hilarante e irónica a la situación política y social de la España de finales de los ochenta y principios de los noventa. Proyectos como *I love analfabetismo* [en el marco de la Expo' 92 de Sevilla] donde hombres anuncios se paseaban por las calles de Sevilla en defensa del analfabetismo, es un ejemplo del tipo de acciones de carácter público que transcurrieron en un contexto político muy específico³⁶².

Ya un año antes, en mayo de 1991, dentro de este marco normativo, Dionisio Cañas, organizó la exposición titulada *Cambio de Sentido* en Cinco Casas, una

361 Para más información sobre el colectivo ver la monografía realizada por los componentes del grupo aún vivos: CAÑAS, Dionisio; LOZANO, María; UGALDE, Juan. Tot Estrujenbank, hojalatería y pintura en general. Madrid: Garaje, 2008. Asimismo consultar su web: <http://www.estrujenbank.com> [Consulta 14|05|2015]

362 Algunos de los colectivos que operaron durante los noventa son: 0₃| COSAS|Equipo Límite |LPS|Antozoo|La Nevera|Fast Food|T.A.M.|El Perro|Libres para siempre|Los Fills Putatius De Miró [FPDM]|Las Palmeras Salvajes|SIEP [Sàpigues I Entenguis Produccions]|Arte Postal|SEAC [Selección de Euskadi de Arte de Concepto]|La Fiambrera|La Figuera Crítica de Barcelona|la Galería de Arte Contestatario|el Comité Ciudadano Para La Nominación De Valencia Capital Tercermundista De Europa [CCPLNDVCTDE]|el Centro de Arte y Cultura Alternativos [CACA]|la Oficina 2004| Corpus Delecti |LSD| Erreakzioa|Reacción.

pequeña población rural de Ciudad Real. El objetivo, en cuanto a la elección del lugar, fue el de descentralizar los habituales centros de producción y difusión cultural de las principales ciudades españolas. Para esta exposición Dionisio Cañas, subvirtiendo el orden, reunió únicamente a grupos de producción artística colectiva que habían estado comprometidos con el contexto político y social de la década de los ochenta y que se mantenían activos en los noventa, como Agustín Parejo School, E.M.P.R.E.S.A., Libres Para Siempre, De-2, Estrujenbank, 0₃, COSAS y Equipo Límite. Ante esta invitación, los colectivos se posicionaron críticamente frente a la realidad social de los noventa y evidenciaron la espectacularización e hiperbolización que se estaba gestando entorno a la cultura. Aunque finalmente fue una exposición frustrada, quedó registrado lo que iba a acontecer entorno a la falacia de los eventos de 1992³⁶³. Curiosamente, en paralelo a los Juegos Olímpicos de Barcelona, tuvo lugar una exposición comisariada por Pilar Parcerisas titulada *Ideas I actituds: En torn del'art conceptual a Catalunya 1964-1980*, hecho que iba a suponer la aceptación de un arte conceptual, vanguardista y catalán³⁶⁴.

Si como apuntábamos, en la década de los 80 en el ambiente artístico español predominaba una visión individualista, y perduraba una concepción extremadamente tradicional del artista como genio, ya entrados los 90 comenzaba a avistarse un cambio en las prácticas artísticas. Esto fue debido a que se vivía un momento de dudosa expansión económica y el país se hallaba inmerso en

363 La exposición duró únicamente una jornada debido a algunos incidentes con un grupo de la pequeña población, que se opusieron a la aparición de los desnudos de una de las piezas. Para evitar la censura, Dionisio Cañas decidió desmontar la exposición al completo. Este hecho fue utilizado estratégicamente por Juan Manuel Bonet, uno de los más férreos críticos del arte político, para desacreditar las derivas del arte activista del momento. Al respecto ver artículo aparecido en la revista Cyan: «El Nuevo Realismo Social». En *Cyan*, nº20, primavera de 1991. Asimismo consultar las notas de prensa de Estrujembank aparecidos en: *El independiente*, Madrid, jueves 16 de mayo de 1991; *El Mundo Opinión*, viernes 17 de mayo de 1991.

364 Consultar el catálogo de la exposición: PARCERISAS, Pilar. *Ideas i actituds: Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. [cat.]. Barcelona: Centre d'art Santa Mònica, 1992. Al respecto de la historia del conceptualismo español, la importancia del conceptualismo catalán y las dificultades que se encontró la esfera artística para aceptar esa fase de su historia del arte, consultar los textos de Jesús Carrillo: «Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo». *Op.c. Cit.*; «Conceptual Art Historiography in Spain». En *Papers d'Art*, No. 93. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007, p.192



Fig. 14 Estrujenbank
I love analfabetismo.
 Sevilla|1992



Fig.15 Exposición
Cambio de Sentido
 Cinco Casas|1991

un nuevo ciclo de producción neoliberal que ponía mayor distancia entre rentas altas y las rentas bajas, volviendo a visibilizarse un Estado con diferencias de clase. El desgaste de la izquierda tras la consolidación democrática y un escenario en el que el horizonte para los jóvenes se veía cada vez más difuso, provocó que surgieran movimientos sociales que denunciaban la exclusión de los grupos más desfavorecidos, grupos que se oponían a la especulación territorial e inmobiliaria y que evidenciaban conflictos sociales de toda índole generados en la sociedad del bienestar; como aquellos que se posicionaron contra las intervenciones militares o contra un Estado militarizado como el movimiento de insumisión, o a favor de otras formas de habitar como el movimiento okupa; otros reivindicaban posiciones frente al abuso de los recursos del planeta como los grupos ecologistas, o las discriminaciones por cuestiones de género o tendencia sexual como los movimientos feministas, gay y trans.

La situación de desengaño en el arte que nos encontramos en los noventa estuvo arrastrada por la desorientación, la fastuosidad y el furor de la década anterior. El despilfarro y los macroeventos culturales que rodearon al 92 y que desembocaron conjuntamente en la profunda crisis económica en la que entraba el país, así como la instrumentalización política del arte desde los poderes fácticos del Estado, posicionaba a un país que apostaba por el capitalismo cultural³⁶⁵.

La estetización y el control de los medios que resultaron de esta época, produjo la desactivación política y la dificultad de expresar cualquier crítica de la realidad por los cauces artísticos tradicionales. Si a partir de aquí la relación del



Fig.16 Logotipos | Expo'92
 |Las Olimpiadas del 92

³⁶⁵ Alberto López Cuenca trata las razones que influyeron en el proceso de cambio del arte de vanguardia española ya en democracia y apuesta porque este cambio estuvo vinculado a lo económico, lo ideológico y lo político, debido a un sistema del arte que creía que la modernización era sinónimo de europeización y que apostó por el arte como símbolo de cambio. Consultar los textos de Alberto LÓPEZ CUENCA: «El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80». En *Revista de Occidente* N° 273, 2004, pp.21-36; «Arco y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta». En CARRILLO, Jesús; ESTELLA, Iñaki [eds.]. *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Op.cit.*

arte con la instituciones públicas quedaba consolidada, el detonante de tal disconformidad lo protagonizaron un grupo de artistas y críticos de aquella generación formada en el postfranquismo que, hastiados y desencantados, intentaron rescatar la idea de las vanguardias de un arte autónomo y fuera de los dictados del mercado y los circuitos institucionalizados. Asimismo comenzaron a cuestionarse la función social del arte, comenzando a trabajar en red gracias a la proliferación de las nuevas tecnologías y en procesos de producción artística de carácter colectivo y participativo, cuyos objetivos eran ofrecer una devolución a la sociedad y defender la idea de un arte con una función real. Es una época en la que comenzaron a aparecer por diferentes localizaciones de la geografía española colectivos que se organizaban creando dispositivos de resistencia, operando desde lo local y con un claro posicionamiento político y social. Uno de los colectivos españoles que primero comenzaron a operar en el cambio de ciclo de los noventa con prácticas colaborativas y formas de hacer diferentes fue La Fiambrera. Han trabajado tácticamente desde la «antidisciplina». Junto a los movimientos sociales, se han introducido en los canales hegemónicos para apropiarse de los signos predominantes y relanzarlos tergiversados al espacio de dominio capitalista. La inserción de colectivos como la Fiambrera, en el devenir de las prácticas cotidianas y de los acontecimientos, han hecho subvertir las formas de creatividad, desarrollando otras «maneras de hacer» que quedarían integradas dentro de las redes de control del sistema capitalista.

«Estas “maneras de hacer” constituyen las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural. Plantean cuestiones análogas y contrarias a las que abordaba el libro de Foucault: análogas, pues se trata de distinguir las operaciones cuasi microbianas que proliferan en el interior de las estructuras tecnocráticas y de modificar su funcionamiento mediante una multitud de “tácticas” articuladas con base en los “detalles” de lo cotidiano; contrarias, pues ya no se trata de precisar cómo la violencia del orden se transforma en tecnología disciplinaria, sino de exhumar las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos atrapados en lo sucesivo dentro de las redes de la “vigilancia”. Estos procedimientos y ardidés de los consumidores componen, finalmente, el ambiente de “antidisciplina”»³⁶⁶.



Fig.17 La Fiambrera | *Parados pétreos*|Valencia|1993

Fig.18 La Fiambrera | *Parados*|Sevilla|1998

Fig.19 La Fiambrera | *Proyecto Lavapiés*|Madrid|1998

En la última década, desde las instituciones artísticas, se están rescatando prácticas conceptuales que, originadas en los sesenta, mantenían un predominante carácter político y de oposición a las estructuras de poder, superando la visión predominante del modelo conceptual angloamericano. Para recuperar parte de las lagunas historiográficas al respecto, en 2009 se llevó a cabo una exposición en el Württembergischer Kunstverein de Stuttgart titulada *Subversives Practices. Art under Conditions of Political Repression: '60-'80. South America | Europe*³⁶⁷, dedicada a las prácticas artísticas conceptuales subversivas en el marco de dictaduras militares y regímenes comunistas de América Latina y Europa³⁶⁸. En ella, una de sus secciones se dedicó a lo acontecido en España, en concreto a reconstruir la dimensión estética e ideológica de las prácticas conceptuales en el contexto catalán durante la dictadura franquista. Esta sección fue co-comisariada por Valentín Roma y Daniel García Andújar y titulada *1969-1979: an approach to the confluences between art, architecture, and design in Catalonia*³⁶⁹.

367 Como anotábamos en el subcapítulo 04.3 de esta investigación El documento como desplazamiento artístico, la exposición *Subversives Practices. Art under Conditions of Political Repression: '60-'80. South America | Europe*, formaba parte de un proyecto de la Comisión Europea *Art under Conditions of Dictatorial Regimes* en colaboración con el Württembergischer Kunstverein de Stuttgart, con el Center for Culture and Communication de Budapest y el Centro de Arte Contemporáneo Arteleku de Donostia-San Sebastián. La idea de dicha exposición surgió en el contexto del proyecto de investigación *Vivid Radical Memory [2005-2006]*, impulsado desde la Universidad de Barcelona por Antoni Mercader, ex-miembro del Grup de Treball, en colaboración con el Württembergischer Kunstverein de Stuttgart y el Center for Culture and Communication de Budapest. Asimismo dentro de este contexto en Arteleku tuvieron lugar algunos talleres y seminarios como el taller *The Dictatorship of Democracies*, con Isidoro Valcárcel Medina, Concha Jerez y Pilar Parcerisas. Y entre el 22 y el 25 de marzo de 2010 el seminario *Conceptualismos otros [1960-80] Poéticas Experimentales, Acción Cultural y Antagonismos en las Prácticas Artísticas* en contextos no democráticos, coordinado por Francisco Golvano y en el que participaron Javier Aguirre, José Luis Isasa y Juan Carlos Eguillor así como un taller impartido por el artista chileno Eugenio Dittborn. Para saber más de la exposición consultar catálogo: CHRIST, Hans D.; DRESSLER, Iris [eds.]. 2009, *Op.cit.*

368 La exposición estaba dividida en nueve secciones focalizadas en diferentes contextos: Argentina, Brasil, Chile, Perú, España, RDA, Unión Soviética, Hungría y Rumanía. El objetivo era mostrar la existencia de prácticas artísticas subversivas que tuvieron lugar bajo regímenes represivos en contextos geográficos y temporales diferentes y ayudar a elaborar una cartografía del arte conceptual políticamente comprometido, alejado del discurso institucionalizado de la historiografía del arte conceptual. Ver catálogo de la exposición: CHRIST, Hans D.; DRESSLER, Iris [eds.]. *Op.cit.*

369 En la muestra participaron Ricardo Bofill | Taller de Arquitectura, Eugeni Bonet [en el Archivo], COAC Archivo, Enric Franch [en el Archivo], Antoni Muntadas, Pere Portabella, Grup



Fig.20 Exposición | *1969-1979: an approach to the confluences between art, architecture, and design in Catalonia* | Stuttgart | 2009

Con este proyecto los curadores intentaron desvelar las interacciones producidas entre las prácticas conceptuales de carácter crítico, la arquitectura y el diseño en la Cataluña del tardofranquismo, generando un archivo de procedencia diversa.

A lo largo de las últimas décadas se han producido momentos de urgencia, provocados por el descrédito de las formas políticas tradicionales, que han hecho posible establecer posibles alianzas entre instituciones, activismo, movimientos sociales, prácticas artísticas e investigación. El nuevo milenio se inauguró con una serie de movilizaciones ciudadanas en contra de las acciones gubernamentales [la intervención española en la invasión de Iraq, la reforma laboral...] que han reverberado una década más tarde en la situación de crisis económica, estructural, política y social. Situación que en el interior de las prácticas colectivas, entre las que priorizamos la artística y la arquitectónica, ha constituido un nuevo marco de acción que analizaremos en el último apartado de nuestra investigación.

de Treball, Sala Vinçon [en el Archivo]. Para ver en detalle las propuestas ver: CHRIST, Hans D.; DRESSLER, Iris [eds.]. «1969.1979: An approach to the confluences between art, architecture and Design in Catalonia». *Ibidem*, pp. 387-432

05.2 De-generadas y cyberpuestas. De la domesticidad a las techno-pornologías del yo mujer.

«Existe una actitud antimodernista consistente en rechazar en bloque las innovaciones tecnológicas, especialmente las ligadas a la revolución informática. Tal evolución maquínica no puede ser juzgada ni positiva ni negativamente; todo depende de lo que llegue a ser su articulación con las conformaciones colectivas de enunciación. Lo mejor es la creación, la invención de nuevos Universos de referencia; lo peor, la masmediatización embrutecedora a la que millones de individuos están hoy condenados. Las evoluciones tecnológicas, aunadas a experimentaciones sociales en estos nuevos ámbitos, tal vez puedan librarnos de la etapa opresiva actual y hacernos entrar en una era posmediática caracterizada por una reapropiación y una resingularización en la utilización de los medios de comunicación»³⁷⁰.

El caso del arte feminista contemporáneo en el territorio español ha sufrido durante décadas la desatención por parte de la historiografía y la crítica del arte, ni tan siquiera desde la crítica del arte más comprometida de los sesenta y setenta se le prestó la debida atención, hasta el punto de no encontrar hasta esta última década una genealogía propiamente feminista del arte español³⁷¹. Como nos apunta Patricia Mayayo dicha ausencia de cualquier modelo historiográfico dificultó que se produjeran conexiones entre las prácticas artísticas de los noventa y el arte feminista de décadas anteriores³⁷². Esto ha supuesto que nos encontráramos

370 GUATTARI, Félix. *Caosmosis. Op. Cit.* p.16

371 En 2012 el MUSAC programó la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, comisariada por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga. Asimismo al hilo de dicha exposición, entre el 22 y el 23 de febrero de 2013, se llevaron a cabo unas Jornadas entre el MUSAC y el MNCARS con tres mesas de debate: Mesa1- Historiografía de los feminismos en el arte español. Mesa2- Los feminismos en las narraciones de los museos y centros de arte. Mesa 3- Feminismos. Producción cultural. Activismos. Para más información consultar catálogo de la exposición: ALIAGA, Juan Vicente; MAYAYO, Patricia; ORDÁS, Carlos [coords.]. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: This Side Up, 2013. Consultar la web del proyecto: <http://www.genealogiasfeministas.net/> [Consulta: 17|05|2015]. Las iniciativas previas fueron dos exposiciones: *Kiss Kiss Bang Bang. 86 pasos en 45 años de Arte y Feminism*. Museo de BBAA de Bilbao, 2007. Comisariada por Xabier Arakistain y *La Batalla de los géneros*. Centro Galego de Arte Contemporáneo [CGAC], 2007. Comisariada por Juan Vicente Aliaga.

372 MAYAYO, Patricia : «¿Por qué no ha habido [grandes] artistas feministas en España? Apuntes sobre una

mos a partir del nuevo milenio con la necesidad y la obligación de construir genealogías propias en las prácticas feministas del territorio español. Como apunta Mayayo se trata de «trazar un mapa de posibles genealogías que conecten pasado y presente»³⁷³.

Aunque alguno de los casos feministas expuestos en este trabajo se alejan del tema principal objeto de investigación, consideramos que son importantes para poder contextualizar y comprender la aparición de colectivos feministas a partir de los 90 y las nuevas vías de exploración en el arte que éstos abordaron. Con estos ejemplos se pretende observar a un pasado que nos ayude a recorrer y comprender lo ocurrido en la historiografía reciente.

Las particularidades de lo acontecido en las décadas de los sesenta y los setenta, marcaron una época en la que si bien encontramos poca representatividad de mujeres artistas, las que están, las precursoras, bien porque regresaron del exilio político, como Maruja Mallo [1902-1995], otras jamás lo hicieron como Remedios Varo [1908-1963], otras jamás se fueron como Ángeles Santos [1911-2013] o María La Peña, se identificaron más a prácticas pictóricas entorno al surrealismo y al realismo crítico. Sin embargo, dentro de esta disidencia sexual, artistas como Maruja Mallo, sin identificarse como artista feminista, regresó a España en los sesenta tras décadas en América Latina. Mallo fue una artista que antes de su exilio ya había transgredido los códigos de conducta femenina alrededor de su círculo de *La Generación del 27*, una época de una gran apertura intelectual y contradictoriamente de gran represión para la mujer. Mallo, transgresora en los ámbitos intelectuales de la época, persiguió la conquista de la mujer en el espacio público y reescribió críticamente el deambular urbano de la mujer mostrando un excéntrico modo de vivir la calle, incluso podríamos decir que reivindicando la figura femenina de la *flâneuse* contemporánea.

historia en busca de autor[a]». En: ARAKISTAIN, Xabier; MÉNDEZ, Lourdes [coords.]. *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Vitoria-Gasteiz: Centro Cultural Montehermoso, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009, pp. 112-121.

373 ALIAGA, Juan Vicente; MAYAYO, Patricia; ORDÁS, Carlos [coords.]. 2013, *Op.cit*



Fig.21 Maruja Mallo | Maruja Mallo con manto de algas en las playas de Chile | 1945

La posible resistencia de muchas artistas a identificarse como artistas feministas en el contexto del tardofranquismo y la transición, unido al borrado histórico de dichas precursoras por parte de la crítica del arte, generó una ausencia de modelos feministas con los que identificarse en el arte español de la siguiente generación y éstas podrían ser algunas de las causas de peso que provocaron la fractura generacional con las artistas posteriores, que se encontraron tras la dictadura en el vacío del contexto social de los setenta, donde el movimiento feminista tuvo que comenzar de cero³⁷⁴.

El feminismo configuró la posibilidad de que la mujer formara parte de las transformaciones sociales que se llevarían a cabo durante la etapa democrática³⁷⁵. Ya en los 80 comenzaron a surgir prácticas estético-políticas que, curiosamente en un contexto artístico mayoritariamente postmoderno, se vincularon a una estructura de producción biopolítica. Se posicionaron básicamente desde una perspectiva de género. Profundizaban en el ámbito feminista, lesbiano, bisexual y *queer*, tratando de hacer una crítica a la ideología sociopolítica dominante e intentando transformar las relaciones de poder insertas en la sociedad en general y específicamente en el ámbito cultural.

374 Como se expone en *Desacuerdos 3. Sobre arte y política en el Estado Español*: «A mediados de los años setenta una serie de artistas vinculadas al arte conceptual, entre las que se encontraban Àngels Ribé, Eulàlia Grau, Fina Miralles, Sílvia Gubern, Paz Muro, Olga Pijoan, Concha Jerez, Alicia Fingerhut y Dorothee Selz, coinciden en abordar temas de argumento feminista en sus trabajos. A pesar de que muchas de ellas niegan su adscripción al movimiento, resulta evidente que parte de las obras que producen por aquel entonces comparten una carga feminista significativa. Más allá de las razones personales por las que rechazaron dicha categorización, los motivos obedecen, según apunta el estudio conjunto realizado por Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila, a que estaban desprovistas de un soporte teórico que las asistiese, y a que muchas se mostraron recelosas de que la crítica tergiversara el valor integral de su obra o bien temieron verse reducidas a un gueto al que no deseaban pertenecer [...] Las artistas mencionadas no formaron asociación alguna. Actuaban por cuenta propia, de forma intuitiva y sin una formulación concreta, reflejando sus experiencias personales o colectivas como haría cualquier artista. Aunque la mayoría había oído hablar del movimiento feminista y suscribía el lema de “lo personal es político”, tan solo unas pocas compartían el lenguaje y los procedimientos que el feminismo anglosajón había propuesto como método de combate». Extraído de: «Feminismos, años setenta». Documentos 49-52. En *Desacuerdos 3. Sobre arte y política en el Estado Español*. Op.cit., p.128

375 En 1979 se celebran las primeras Jornadas del movimiento feminista en Granada y 30 años después en 2009, Granada vuelve a acoger el acontecimiento, pero en esta ocasión ya se incluía la presencia tanto del activismo como de las prácticas artísticas.

Siguiendo estos procesos tan específicos y de singularización del arte español, ya a mediados de los noventa se podrían identificar, como expone Marcelo Expósito en *Desacuerdos 2*³⁷⁶, dos líneas de trabajo de repolitización de las prácticas artísticas en nuestro territorio, por un lado las que nombrábamos anteriormente que se relacionan con los estudios de género y las diferencias sexuales en general, y por otro, la multitud de prácticas de producción colectiva con metodologías participativas o colaborativas, prácticas que intentamos identificar y contextualizar con el presente trabajo de investigación.

Las vías abiertas que se vincularon con los feminismos de los 90, intentaron vehicular hacia la «normalidad» artística el carácter activista del arte, la liberación sexual y las formas no normativas de experimentar el cuerpo y los espacios públicos. Para ello, ya entrados los noventa, en una época de «democracia» ya avanzada, el marco de investigación de las prácticas feministas favorecerá el predominio de las producciones visuales, dando cabida a los nuevos dispositivos tecnológicos, a la exploración en entornos virtuales y al trabajo colectivo, aunque sin abandonar las herramientas que proporcionaron las investigaciones performativas o espaciales ya iniciadas en los setenta.

En este punto, intentaremos mostrar algunas de las prácticas de producción colectiva desde los noventa, dentro del contexto específicamente feminista español, ya que, antes de esta época, en nuestra investigación no las hemos identificado. Los noventa supondrán un nuevo momento de apertura, en el que la esfera artística española se tornará más permeable y se ampliarán las fronteras del arte político a los discursos feministas. Aunque todo no fue fácil, ya que, la falta de referencias previas para las artistas feministas de esta década les hizo configurarse casi desde la nada, en una sorprendente carrera, donde los referentes provenían básicamente del mundo anglosajón. Tan sólo en una década, gracias a esta nueva generación de artistas y teóricas, se vio aparecer una insólita cantidad de propuestas, exposiciones y encuentros de carácter feminista que fueron imprescindibles para comenzar a dibujar un discurso historiográfico feminista del arte de

376 EXPÓSITO, Marcelo[ed.]. «La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas». En *Desacuerdos 2. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, UNIAartepensamiento, San Sebastián, Granada, Barcelona, Sevilla, 2005, p.147-156

nuestro país³⁷⁷. Desde entonces, en el Estado español, las luchas colectivas sobre el cuestionamiento de las identidades normativas y la búsqueda por la igualdad de derechos, produjo que desde el arte operaran colectivos vinculados a los movimientos ciudadanos y que trataran la crisis de las identidades sexuales, intentando redefinir nuevos lugares desde la subjetividad, como los colectivos madrileños LSD, La Radical Gai y el GTQ [Grupo de Trabajo Queer]. Estos colectivos activistas han tratado de analizar los discursos heteronormativos construidos socialmente con la intención de deconstruirlos. Otros colectivos, también madrileños, como Sexo, mentiras y precariedad, Deyavi o Precarias a la Deriva, han dedicado sus investigaciones a denunciar la invisibilidad de la mujer en el espacio público y su situación de precariedad laboral.

En el siglo XXI nos encontramos con la importancia de las investigaciones sobre los transfeminismos, un revolucionario campo que ha innovado y transformado muchas facetas del feminismo que conocíamos hasta ese momento. Se ha ido produciendo una revisión crítica de las prácticas feministas y se han introducido los estudios transfeministas en interacción con las nuevas políticas de representación sexual. La proliferación de nuevas denominaciones como el Transfeminismo, el Postporno, el feminismo Post Porno Punk, el Transmarica Bollo, la Red Puta Negra Bollo Transfeminista, etc... han cuestionado los dogmas del feminismo clásico, al tiempo que han intentado desactivar el modelo heteronormativo y políticamente correcto. El giro de los transfeminismos ha ampliado las estrategias desde el punto de vista de los estudios de género, pues han identificado que en ese acto deliberativo de nombrarse desde lo incorrecto, se ha producido un acto político fundamental de aceptación, esto es, la admisión social del sentido nomádico de la sexualidad como experiencia vital y la posibilidad de visibilizar tanto sexualidades periféricas como a sujetos excluidos de la sociedad. Ésta fue la estrategia de empoderamiento que en un momento determinado realizó la comunidad «queer»³⁷⁸ estadounidense, reapropiándose de

377 Entre las artistas, investigadoras, historiadoras de los noventa que abrieron la puerta al reconocimiento de una práctica artística feminista en el estado español destacamos entre otras: Fina Miralles, Ana Navarrete, Carmen Navarrete, Fefa Vila, María Ruido, Paz Muro, Callo|Carceller, Ana López Collado, Patricia Mayayo, Estrella de Diego, Remedios Zafra.

378 Los movimientos *queer* identifican a un sujeto político que opera desde la diversidad, con identidades múltiples, que interseccionan o que son mutables y que han sido identificados desde lo marginal por no ceñirse a los patrones de género y sexuales heteronormativos. Son identidades que entrecruzan sus luchas para elaborar sujetos con capacidad política, teórica y de resistencia. Sujetos que tradicionalmente han estado situados en la marginalidad y se autonombran con los descalifi-

los apelativos que configuraban el discurso del odio y que se manifestaba en la discriminación por ser diferentes. Esta tergiversación semiótica dotó al lenguaje, específicamente a algunas palabras como «marica» y «bollera», de un nuevo significado político. Fueron denominaciones capaces de mostrarse con elevado orgullo, además de permitir compartir reivindicaciones de acuerdo a objetivos políticos concretos. Eran nuevas identidades disidentes, subjetividades capaces de reconocer su autonomía, de autonombrarse y redibujar sus modos de vida. Se estaba conformando un nuevo discurso colectivo de resistencia. Actualmente se reconoce que los transfeminismos, al igual que las teorías postcolonialistas, han permitido un proceso de reconstrucción identitaria que se ha llevado a cabo deconstruyendo los códigos y los valores culturales tradicionales, aquéllos basados en la percepción colectiva de lo que era o no biológicamente «natural» o «normal» y socialmente «correcto». En ese hacer visible la elección sexual, se produjo un empoderamiento del sujeto fronterizo. Se trataba de posicionarse críticamente frente a cualquier tipo de exclusión y de marginalización relacionada con las construcciones identitarias y sus demarcaciones simbólicas en el terreno de lo social, cuestionando los límites entre lo permitido y lo prohibido, lo correcto y lo incorrecto, lo posible y lo imposible, lo aceptado y lo rechazado.

«[...] cuando se habla de teoría “queer” para referirse a los textos de Judith Butler, Teresa de Lauretis, Eve K. Sedgwick o Michael Warner se habla de un proyecto crítico heredero de la tradición feminista y anticolonial que tiene por objetivo el análisis y la deconstrucción de los procesos históricos y culturales que nos han conducido a la invención del cuerpo blanco heterosexual como ficción dominante en Occidente y a la exclusión de las diferencias fuera del ámbito de la representación política.

Quizás la clave del éxito de lo “queer” frente a la dificultad de publicar o de producir discursos o representaciones que provengan de la cultura marica, bollera, transexual, anticolonial, postporno y del trabajo sexual resida desgraciadamente en su desconexión en castellano con los contextos de opresión política a los que la palabra “queer” se refiere en inglés»³⁷⁹.

En la práctica artística colectiva del Estado español, los noventa supusieron una etapa nueva, donde el reconocimiento de lo postidentitario tomaba

cativos del poder para empoderarse: bolleras, maricones, bisexuales, transexuales, travestis, putas, negras, sadomasoquistas, ...

379 PRECIADO, Beatriz. «Queer: historia de una palabra». En *Parole de Queer* nº1, Barcelona, abril-junio, 2009, p.17

fuerza. Los movimientos en favor de los derechos de la homosexualidad de los noventa junto a algunos grupos feministas se aliaron y alejaron de la ortodoxia de sus propios orígenes, para marcar una nueva senda marcadamente biopolítica, en la que el arte encontraba una línea de fuga donde lidiar el combate de lo identitario desde el terreno de la subjetividad; estaba eclosionando una producción artística con absoluta vocación política. Desde ese momento, y como apuntábamos anteriormente, han aparecido multitud de colectivos que han desarrollado su trabajo artístico desde las políticas de identidad, sus desplazamientos y sus demarcaciones simbólicas. Como el madrileño LSD [Lesbianas Sin Duda, Lesbianas Sudando Deseo, Lesbianas Sentenciando el Dominio,...]. Originarias del madrileño barrio de Lavapiés, [1993-1997] surgieron «como un colectivo lesbiano tanto de práctica teórica como de acción directa»³⁸⁰ e introdujeron transversalmente discursos anticapitalistas, antimilitaristas y antibelicistas. Desde su origen se han movido entre las políticas de identidad y las políticas «queer».



Fig. 22 La Radical Gai y LSD | Fanzine *De un Plumazo* | Madrid | 1993

Han dedicado sus esfuerzos colectivos en provocar la visibilización del cuerpo lesbiano, resignificándolo políticamente y desarrollando una importante labor en la lucha contra el SIDA. LSD nació al tiempo que La Radical Gai y establecieron vínculos con otros colectivos nacionales con formas de vida y pensamiento político similares, como los movimientos okupa y de insumisión. Fue una forma de alejarse de las formas tradicionales de hacer política de la izquierda, así como del feminismo ortodoxo. Se aliaron a colectivos internacionales como ACT-UP. Desde ese momento la influencia anglosajona de sus fanzines se hace evidente,

380 VV.AA. *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2005



Fig.23 LSD
Exposición *Es-Cultura Lesbiana*|Madrid|1994



Fig.24 LSD+Radical Gai|Acción en Puerta del Sol, 1 Diciembre [Día mundial lucha contra el SIDA]|Madrid|1995

herencia gráfica que Barbara Kruger ya había depositado desde los ochenta en el ámbito *queer* anglosajón. El tratamiento de lo simbólico y la alianza entre lo estético y lo político de ACT-UP influyó en las acciones públicas de LSD y la Radical Gai, que tomaban el espacio público para aplicar sobre el terreno de lo real el lema de «lo personal es político».

Entre las producciones «sexopolíticas» de LSD encontramos la edición del fanzine *Non Grata*, que supuso una importante labor de divulgación, en el que se reiventaban sexualmente pretendiendo desproblematizar el lesbianismo, incluso dentro del propio feminismo, al tiempo que en sus carteles y pasquines introducían mensajes de signo anticapitalista, antirracista o antibelicista. Uno de sus trabajos más polémicos y transgresores fueron sus series fotográficas que, a modo de reclamo, formaban parte de la exposición *Es-Cultura Lesbiana* [1994]. Con esta exposición pretendieron establecer un cuestionamiento sobre la cultura unida a la cuestión del cuerpo lesbiano, lo que supuso un gran ejercicio de visibilización.

Otra de sus exposiciones, *Menstruosidades* [1996]³⁸¹, mostraba el tabú de la menstruación y el cuerpo problematizado, descontrolado y en permanente cambio hormonal. Algunas de sus acciones más importantes trataron de informar sobre la pandemia del SIDA. La carencia institucional de información y de políticas preventivas frente a la enfermedad, les movilizó, siendo pioneras, junto a la Radical Gai en el activismo del SIDA. Si bien, hay que anotar que el conocido proyecto *Carrying* de Pepe Espaliú en el simbólico 1992, ya había sido pionero en el tratamiento colectivo de la enfermedad. Las acciones de LSD y la Radical Gai en la Plaza del Sol el día Internacional de la lucha contra el SIDA [1995] o las manifestaciones frente al Ministerio de Sanidad reclamando tomar parte política en el tratamiento de la pandemia, fueron declaradamente acciones de resistencia biopolítica, al tiempo que lograron generar alianzas con otros colectivos para promover la movilización frente a la enfermedad, abriendo paso a nuevas subjetividades artísticas y políticas.

En el ámbito vasco, Erreakzioa-Reacción³⁸² [1994] es uno de los primeros colectivos que intentaron mostrar las prácticas artísticas desarrolladas por mujeres. Abrieron paso al desarrollo de una práctica artística feminista, vinculada a las políticas de género. Sus referentes originarios fueron los colectivos estadounidenses WAC y Guerrilla Girls, así como el colectivo alemán Bildwechsel. Tuvieron una prolija labor en la producción de fanzines, lo que supuso un gran trabajo de divulgación de un arte específicamente feminista. Asimismo se implicaron en la configuración de proyectos artísticos y culturales como talleres, seminarios o programas de videoarte, acciones poco usuales en el ámbito artístico de la época, actividades que comenzaron a desarrollar básicamente en los programas de arte que ofrecía Arteleku. En su labor de divulgación predominaba el afán de generar contextos específicos y espacios de empoderamiento feministas, nuevos lugares de intención que discriminaran las desigualdades sociales y las injusticias de género.

381 Para más información sobre el origen y la trayectoria de LSD consultar la entrevista a Fefa Vila en el siguiente vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=pqieD5sRnJU/> [Consulta 01|06|2015]

382 Erreakzioa-Reacción fue fundado y formado en Donostia- San Sebastián por las artistas Estíbaliz Sádaba, Azucena Vieites y Yolanda de los Bueis. Comenzaron a proponer sus actividades en el Centro de Arte Arteleku, con quien siempre han mantenido una estrecha relación. Ver al respecto: www.arteleku.org/ Para más información del colectivo visitar: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-erreakzioa-reaccion/687454/> [Consulta 01|06|2015]



Fig.25 Erreakzioa-Reacción
Fanzines1994-2000

Su nombre proviene del clásico libro de Susan Faludi *Backlash*³⁸³, traducido como *Reacción* en castellano. Erreakzioa-Reacción se fueron configurando en una plataforma de investigación, lo que dio lugar a desarrollar iniciativas pedagógicas y de difusión sobre arte y feminismo.

La evolución de las prácticas artísticas feministas de los noventa evidenció un nuevo tratamiento del que hasta entonces se consideraba un cuerpo patologizado. Donna Haraway en su *Manifiesto Cyborg*³⁸⁴ ya había introducido la noción de lo monstruoso. Lo hizo al hablar de una criatura híbrida que combinaba tejido orgánico con maquínico y entendía la vida unida a la tecnología. La influencia del *cyborg* de Haraway permitió en algunas prácticas artísticas de los noventa, reconocer lo abyecto como una forma de desidealizar lo tradicionalmente femenino y masculino, cuestión que ha permitido subjetivar y deconstruir estas categorías, estableciendo una mirada política del arte *queer* y feminista. Es decir, desde los noventa nos encontramos con nuevas formas de observar el cuerpo problematizado, cuyo planteamiento, diametralmente opuesto a proponer una mirada eugenésica, ha reconocido lo abyecto resignificándolo. La influencia posthumanista de Haraway, que cuestionaba la existencia de dos sexos biológicos que estuvieran separados de lo científico-técnico, ha producido una visión

383 FALUDI, Susan. *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Madrid: Anagrama, 1993. Originalmente se publicó en 1991 con el título *Backlash. The Undeclared War Against American Women*. En este texto Faludi expone cómo en los ochenta los estereotipos sociales generados en contra de las mujeres independientes y formadas profesionalmente, produjeron una reacción contra el feminismo.

384 HARAWAY, Donna. *Manifiesto Cyborg. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Madrid: Cátedra. Colección Feminismos, 1991.

diferente del cuerpo, es decir, ha entendido la existencia de un postcuerpo. En este contexto, la ciudad, se ha convertido en el lugar que alberga y gestiona estos cuerpos problematizados o postcuerpos. Una ciudad que no puede permanecer indiferente y que muestra una sociedad de fragmentos, erotizada y absolutamente contaminada de lo abyecto, dominada por otras metodologías para su uso, en parte importadas de la utilización de las nuevas tecnologías y los nuevos espacios virtuales. De hecho, estos nuevos espacios han modificado la manera de relacionarnos en esferas de la vida como el ámbito de lo doméstico, lo narrativo, lo social, lo afectivo o lo artístico, fomentando nuevas formas de producción del yo, es decir, de nosotros como sujetos así como de nosotros como colectividad. En definitiva, se han modificado las relaciones con nuestro entorno, siendo fundamental el papel de las representaciones tecnológicas en la construcción de nuevas identidades. Nos encontramos con nuevas formas de producción que, según Donna Haraway, ya no deben darse aisladamente sino «trenzada y transformada por otras voces en conversaciones compartidas, sin separar los ámbitos científico-técnico de las metáforas e imágenes políticas, económicas y sociales»³⁸⁵.

La tecnología será uno de los ámbitos en los que en el siglo XXI aparecerán con fuerza los colectivos de mujeres. Como veníamos diciendo, la influencia de los textos de Haraway y en concreto el mito del *cyborg*, produjeron en el arte de los noventa transformaciones identitarias y políticas que colaboraron a explorar una nueva dimensión social y subjetiva de la sexualidad gracias al uso de la tecnología. Haraway presentaba al *cyborg* como un ser deseante y productivo dentro de un sistema socialista y feminista. Esto produjo un intento de visibilizar o evidenciar aquellas zonas ocultas o invisibles. Es esta época cuando comienza a hablarse de ciberfeminismo, término acuñado por el colectivo de artistas australianas VNS Matrix³⁸⁶, quienes llamaron la atención sobre las posibilidades del lenguaje de

385 HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra, 1995.

386 El término *ciberfeminismo* fue acuñado a principios de los 90 por el colectivo de artistas y activistas VNS Matrix. Escribieron el Primer Manifiesto Ciberfeminista, inspiradas en el Manifiesto Cyborg de Donna Haraway [1991]. El *ciberfeminismo* creía que la aproximación de la mujer a las tecnologías podía facilitar cambios sociales, multiplicidad de subjetividades y transformar los roles de género. VNS Matrix [1996]. «Manifiesto de la perra mutante». Disponible en: http://www.2red.net/habitar/tx/text_vns2_e.html [Consulta 09|03|2015]



Fig.26 *SweetShop*:
fábricas de explotación
del obrero

Internet para generar situaciones periféricas, subjetivas y descentralizadoras. En este sentido y sin desvincularse del contexto cultural, en las últimas décadas, hemos visto aparecer multitud de aportaciones derivadas de los vínculos entre cuerpo, arte y tecnología en el contexto de Internet. El ciberfeminismo en el arte, presta atención, entre otras cuestiones, a la dicotomía entre los nuevos mecanismos de control disciplinares y a las tecnologías de emancipación que nos suministran los dispositivos electrónicos adaptados a nuestros hogares hiperconectados. Éstos dispositivos nos proporcionan espacios que identificamos con formas de vida y formas de habitar en una sociedad en red, una ventana al exterior desde la soledad y la intimidad de *una habitación propia* que nos conecta a la sociedad y que colma tanto nuestras ficciones como nuestros deseos de poseer. Al respecto de esta necesidad de vida en red y de la velocidad de consumo propia de nuestras sociedades capitalistas, Remedios Zafra nos habla de posibles situaciones distópicas que se pueden generar con los «cuartos propios conectados»³⁸⁷, expresión que Zafra desarrolla para hablarnos de las tácticas ejercidas en estos nuevos espacios productivos que, desde la virtualidad, nos permiten desarrollar actividades como el teletrabajo. Zafra nos advierte sobre la posible precarización del trabajo a distancia y la identifica como una actividad comúnmente desarrollada desde el espacio doméstico. Son formas de producción que habitualmente han estado vinculadas a actividades predominantemente femeninas, bajo la excusa de la liberación, la disponibilidad y la autogestión del tiempo. Pero, al mismo tiempo, estos nuevos vínculos con lo tecnológico también se han constituido como lugares de resistencia

³⁸⁷ ZAFRA, Remedios. *Un cuarto propio conectado: [Ciber]espacio y [Auto]gestión del yo*. Madrid: Fórcola, 2010.



Fig.27 O.R.G.I.A. | *Estamos hartas de superhéroes*|2008

y contestación, generando un importante discurso político en la práctica artística, como veremos con el caso del posporno, que utiliza el apropiacionismo como componente ideológico para cuestionar, visitar y reconsiderar otras formas de producción del placer y del deseo.

El movimiento posporno es una manifestación sexopolítica, que entiende que hay que contratar la pornografía sin censura, que hay que hacerlo con reflexión y desde la acción política, buscando representaciones alternativas de la sexualidad³⁸⁸. Herederas de las posiciones transfeministas y postidentitarias han visibilizado el cuerpo como un lugar de intervención pública, generando controversia entre los límites de lo público y lo privado. A este respecto, el territorio español [con mayor presencia en Euzkadi, Madrid, Barcelona y Valencia] ha visto emerger una serie de colectivos artísticos posporno que tratan los límites del placer y la productividad.

Corpus Delecti junto a O.R.G.I.A [Organización reversible de géneros intermedios y artísticos], fueron las primeras manifestaciones posporno, a las que le siguieron colectivos como 39 Post-Op, Quimera Rosa, Diana Pornoterrorista, Girls who like porno, Medeak, Itziar Ziga, Guerrilla Trabolaka o IdeaDestroyingMuros, entre otros muchos. El barcelonés Corpus Delecti³⁸⁹[2005], se mueve en el territorio de la vídeo-performance, intentando relacionar tecnología y género para ampliar las posibilidades de la representación de la sexualidad. Elaboran *Protopoesías* con inscripciones valencianas en frutas y verduras o vídeos de acciones clínicas como *Gender Lab*. Entienden el cuerpo como un aparato tecnológico susceptible de ser modificado o desplazado. Entre sus *performances* propone acciones protopoéticas, estableciendo una combinación entre prótesis y poesía, elementos que se van descontextualizando en diferentes partes de la ciudad.

388 La primera autora que utilizó la denominación de feminismo «prosexo» fue Ellen Willis [1981], una crítica feminista de rock estadounidense. Se entiende que el posporno es un movimiento sexopolítico que muestra otras formas de placer y deseo de las mujeres, cuyos cuerpos se convierten en plataformas políticas que resisten al control y la normalización de la sexualidad.

389 Para más información sobre Corpus Delecti visitar: <http://corpusdelecti.blogspot.com.es/2009/11/gender-lab-protopoesia-01.html> [Consulta 12|03|2015]



Fig.28 Corpus Delecti|
Fotogramas de
Protopoesías al carrer|
Barcelona|2005



Fig.29 IdeaDestroyingMuros | *Que los escupitajos se conviertan en balas*|2008

IdeaDestroyingMuros, es un colectivo italiano, que decidió emigrar, durante los veinte años de gobierno de Berlusconi, a Nápoles, Granada, París, Barcelona, Palermo y actualmente reside en Valencia. Se introduce en la caja negra del teatro y desarrolla performances-teatro como una forma de resistencia creativa. Se autodefine como «un colectivo transcultural situado en la creación artística comunitaria...» que entiende la frontera en relación a conceptos como nación, sexo, género, lengua y creación. Otros, como el colectivo barcelonés POST-OP [2003], desarrolla talleres para provocar una apertura de los límites del placer y el deseo, y lo hace mostrando elementos de la vida que han estado muy condicionados por la pornografía dominante. Para contraatacar esta visión de predominio POST-OP desarrolla personajes desinhibidos con identidades múltiples y con roles confusos. Toman objetos y juguetes cotidianos y los transforman en prótesis con la intención de desplazar la sexualidad [que tradicionalmente ha estado vinculada a la genitalidad] a otras partes del cuerpo o a los propios objetos.



Fig.30 POST-OP | Fotograma del video *Implantes*|2005



Fig.31 Quimera Rosa | *Pantera Rosa* | 2013

La influencia de POST-OP en otros colectivos es fundamental, como en el caso de Quimera Rosa [2013], que se han constituido como un laboratorio transdisciplinar en el que investigan la producción de subjetividades desde la performance, experimentando las intersecciones entre arte, ciencia y tecnología a través del cuerpo y la identidad. La influencia de la noción de *cyborg* de Haraway es evidente, de hecho entienden la sexualidad como un campo de experimentación artística y tecnológica que les permite investigar sobre sujetos híbridos e identidades cambiantes.

Las líneas de fuga marcadas por la implosión tecnológica en el campo creativo, ha colaborado a romper con la alienación y homogeneización de los discursos dominantes y ha permitido que se abran otras vías desde el feminismo como es su aproximación al terreno de lo social. Donestech³⁹⁰ será uno de los colectivos que muestren esa cara más social de la tecnología. Ha desarrollado un proyecto de investigación social que se centra en el impacto y las relaciones psicológicas del uso de las tecnologías en el ámbito cotidiano de la mujer, mostrando el uso que de ellas hacen las mujeres a través del software libre. Utiliza las nuevas tecnologías como herramientas indispensables con las que crean contenidos digitales o producciones audiovisuales, desarrollan comunicación y construyen redes. Asimismo, Donestech ha desarrollado una cartografía de colectivos de mujeres implicadas en el ámbito científico y tecnológico³⁹¹, encontrándonos con un número importante de colectivos que, al igual que el estadounidense SubRosa³⁹², han desarrollado su actividad desde el ámbito científico, universitario y activista.

«¿Deben considerarse las producciones semióticas de los mass media, de la informática, la telemática, la robótica, al margen de la subjetividad psicológica? No lo creo. Así como las máquinas sociales pueden ser ubicadas en el capítulo general de los Equipos colectivos, las máquinas tecnológicas de información y comunicación operan en el corazón de la subjetividad humana, no únicamente en el seno de sus memorias, de su inteligencia, sino también de su sensibilidad, de sus afectos y de sus fantasmas inconscientes. La consideración de estas dimensiones maquínicas de subjetivación nos mueve a insistir, en nuestra tentativa de redefinición, sobre la heterogeneidad de los componentes que intervienen en la producción de subjetividad»³⁹³.

Otro de estos ejemplos de subjetivación maquínica del que nos habla Guattari, lo identificamos en el colectivo barcelonés *minipimer.tv* [2008]. Este

390 Donestech fue fundado por las artistas y sociólogas Eva Cruells, Nuria Vèrges y Alex Hache. Ver: www.donestech.net [Consulta 09|04|2015]

391 <http://maquinaamaravilloso.net/> [Consulta 09|04|2015]

392 Para ver el manifiesto del colectivo SubRosa en inglés, francés y castellano consultar: <http://cyberfeminism.net/> [consultado por última vez el 1 de agosto de 2013].

393 GUATTARI, Félix. *Caosmosis. Opc.cit.*, pp.14-15

colectivo [que toma su nombre de una batidora], se apropia semánticamente del pequeño electrodoméstico [aparato vinculado tradicionalmente a lo doméstico-femenino] para constituir un laboratorio tecnológico de bajo coste en el que experimentar creativamente en el mundo audiovisual y lo hace desde su faceta estética y política. Se mueve en un ámbito de autoaprendizaje y cultura libre [DIY o «Hazlo tú mismo»]. *Minipimer.tv* explora el campo del vídeo a tiempo real en Internet. Indaga sobre las posibilidades de libre acceso de dispositivos tecnológicos, desarrolla herramientas *hardware* y *software* libres, que a su vez resignifica y politiza, evidenciando una práctica y un posicionamiento feministas. Con el proyecto *La profanación en el mundial de fútbol* de Sudáfrica [2010], se propuso intervenir en la final del partido de fútbol España-Holanda³⁹⁴ a través de la televisión *on line*. Para llevarlo a cabo se superpusieron imágenes, canciones y símbolos que remitían a cuestiones normativizadas en la sociedad española como el machismo, la xenofobia o el clasismo. Este acto deliberativo de guerrilla comunicativa describe, a nuestro parecer, la dimensión maquínica de subjetivación de la que nos habla Guattari, pues se adentra en la sensibilidad, los afectos y los fantasmas del inconsciente colectivo.



Fig.32 *minipimer.tv* | *La profanación en el mundial de fútbol*|2010

394 Para visualizar los vídeos visitar: <http://www.minipimer.tv/indexc5e7.html?p=678> [Consulta 10|04|2015]

Si el feminismo posibilitó que la mujer formara parte de las transformaciones sociales mediante ese «yo colectivo» que ha reclamado derechos y la abolición de cualquier ley discriminatoria, la importancia de las prácticas artísticas de la mano de la multiplicidad de los feminismos, ha sido fundamental para comprender lo acontecido en nuestro territorio. Tanto se implicaron en los procesos de transformación de la sociedad española determinadas prácticas artísticas de la mano del activismo, que en 2009, 30 años después de la celebración de las primeras *Jornadas del movimiento feminista* en Granada [1979], volvieron a tener lugar las jornadas [en la misma ciudad], con la diferencia de que en esta ocasión ya se incluía la presencia tanto del activismo como de la práctica artística. Esta evolución o cambio de rumbo producidos, ha tenido lugar debido a que las prácticas artísticas feministas y transfeministas en el Estado español se han insertado tanto en los movimientos de base como fuera de ellos y han supuesto un ejemplo de prácticas biopolíticas contrahegemónicas.

05.3 Máquinas de guerra micropolíticas vs máquinas de amor global. Dispositivos artísticos de enunciación colectiva.

Guattari y Deleuze utilizaron el término «máquina» para denominar la necesidad de generar formas organizativas abiertas y con la suficiente flexibilidad como para desarrollar «creatividad política», es decir, pensaron en un lugar donde pudieran confluír las visiones de la micropolítica y la macropolítica. Describían formas organizativas que, si las extrapolamos al ámbito artístico de la última década del siglo XX, produjeron una crisis de los modelos de representación y de teorización, lo que conllevó a pensar en el agotamiento de las fórmulas de un arte político ancladas en la mera representación de la realidad, el distanciamiento del problema o la autorreferencialidad. Cercanos a iniciarnos en un nuevo milenio, Guattari identificó la posibilidad de un cambio de paradigma en la sociedad sustentado tanto en la creatividad y en lo social, como en sus medios de producción de subjetividad. Así, en *Caosmosis*³⁹⁵, su último texto, observó que en las esferas de la estética y de la creatividad podría existir un modelo de cambio para desarrollarnos como sociedad, e identificó en ellas un nuevo comportamiento ético, una actitud situada en las antípodas del funcionamiento capitalista³⁹⁶.

395 GUATTARI, Félix [1992]. *Caosmosis. Op. cit.*, 1996

396 De hecho *Caosmosis* tendrá una gran trascendencia en la teoría del arte desde finales de

«En las brumas y miasmas que oscurecen nuestro fin de milenio, la cuestión de la subjetividad retorna hoy como un leitmotiv. Lo mismo que el aire y el agua, ella no es un dato natural. ¿Cómo producirla, captarla, enriquecerla, reinventarla permanentemente para hacerla compatible con Universos de valores mutantes? ¿Cómo trabajar para su liberación, es decir, para su resingularización? El psicoanálisis, el análisis institucional, el cine, la literatura, la poesía, las pedagogías innovadoras, los urbanismos y arquitecturas creadores... todas las disciplinas tendrán que conjugar su creatividad para conjurar las situaciones de barbarie, de implosión mental, de espasmo cósmico que se perfilan en el horizonte, y para transformarlas en riquezas y goces imprevisibles cuyas promesas son, a fin de cuentas, igualmente tangibles»³⁹⁷.

Creemos por tanto, que entre las «brumas» en las que se encontraba el arte de fin de siglo XX, han surgido nuevas formas de hacer desde un arte políticamente comprometido, que han puesto en funcionamiento la máquina abstracta de producción de subjetividades de la que nos habla Guattari. El cuestionamiento de las versiones oficiales de la historia hegemónica y las nuevas formas de ocupar el espacio público y el espacio mediático, han permitido otro tipo de producciones de creación colectiva. Junto a determinados movimientos sociales originados en nuestras urbes, se ha trabajado asociativamente para proporcionar a los ciudadanos otras formas de hacer ciudad. Se trata de propuestas alternativas a los usos tradicionales de la ciudad en las sociedades capitalistas, es decir, la reactivación de nuevos modos de hacer colectivamente entre lo estético y lo político. El arte, dentro de este engranaje maquínico, se nos muestra como parte del proceso generador de subjetividades, abierto al cambio, fluido, mutante e integrado en el terreno de lo político como de lo social.

Asimismo, no debemos olvidar que, ciertamente, el propio capitalismo puede ser considerado un gran dispositivo de subjetivación, porque no sólo explota a través de la fuerza material del trabajo o se apropia de los recursos del planeta, sino que también lo hace con los deseos de la sociedad, las ideas revolucionarias,

los noventa y será fundamental, por ejemplo, para el desarrollo del último texto de Nicolas Bourriaud *Estética relacional*, donde reconoce la capacidad del arte para generar subjetividad y formar parte de la construcción de la sociedad. Ver: BOURRIAUD, Nicolas. [1988]. *Estética relacional*. Buenos Aires: AH, 2000. [Se trata de una recopilación de textos anteriores del propio Bourriaud].

397 *Ibidem*, pp.163-164

el trabajo cognitivo e inmaterial, las propuestas transgresoras o las formas de vida en común. Estas formas de engullir y fagocitar en mercancía o bienes de consumo formas de vida y de pensar alternativas, solapadas a la evidencia capitalista, es lo que los situacionistas denominaban la «comodificación» de la lógica dominante y su tránsito a la institucionalización. O lo que Hard y Negri llaman biopoder cuando se refieren a un intelecto superior que tiene como objeto la vida en todas sus dimensiones, un gran poder omnipresente que absorbe definitivamente lo social para el capital. La explotación del capital intangible del que hace uso el capitalismo, ha puesto en marcha determinados dispositivos de oposición a los que Guattari denominaba «máquinas de guerra micropolíticas», es decir, máquinas abstractas que actúan desde la desterritorialización, creando nuevos espacios relacionales basados en la solidaridad, la aceptación de lo diferente o la asunción de lo antinormativo.

«La composición de las intensidades desterritorializantes se encarna en máquinas abstractas. Hay que considerar que existe una esencia maquina que va a encarnarse en una máquina técnica, pero también en el medio social, cognitivo, ligado a esa máquina: los conjuntos sociales son también máquinas, el cuerpo es una máquina, hay máquinas científicas, teóricas, informacionales. La máquina abstracta atraviesa todos estos componentes heterogéneos, pero sobre todo los heterogeneiza, al margen de cualquier rasgo unificador y de acuerdo con un principio de irreversibilidad, singularidad y necesidad»³⁹⁸.

Las «máquinas de guerra micropolíticas» encarnadas en los textos de Guattari se ven claramente desarrolladas en las tácticas intervencionistas de algunos colectivos como el caso de Precarias a la Deriva, un grupo de mujeres vinculadas a la casa okupada *La escalera Karakola*, ubicada en el madrileño barrio de Lavapiés, y cuyo origen fue un trabajo de co-investigación y acción sobre la precariedad femenina. Dicha investigación fue iniciada en el 2002 y fue titulada *Laboratorio de Trabajadoras: Precarias a la Deriva*. En su ámbito de investigación, Precarias a la Deriva ha desarrollado microtácticas inspiradas en la deriva situacionista, entendida ésta como una herramienta metodológica colectiva que sirviera de replanteamiento de lo político, y cuyo objetivo ha sido el de intervenir en la vida cotidiana y establecer una cartografía subjetiva

de los circuitos urbanos donde se sitúa la precariedad femenina de Madrid³⁹⁹. Sus estrategias de investigación identificaron que la precariedad no habitaba únicamente en el ámbito laboral sino en su encuentro con las condiciones sociales, de raza, clase, etnia, orientación sexual, nivel de estudios o de formación. Aunque Precarias a la Deriva es un colectivo que aparece en el nuevo milenio, es producto del ambiente de opresión que se va gestando durante años tras las terribles consecuencias de reconversión de las políticas neoliberales que comenzaron a verse en la España de la transición: la desindustrialización, el incremento del desempleo o la apuesta por una economía basada en las finanzas y en el sector servicios. Su primera acción como colectivo se desarrolló como respuesta a la huelga general del 20 de junio de 2002 convocada por los sindicatos contra la reforma laboral [reforma conocida como el «decretazo»]⁴⁰⁰ que impulsaría el Gobierno del entonces presidente José María Aznar. Dentro de este marco, las Precarias salieron a la calle para denotar la poca representatividad o invisibilidad del sector del precariado dentro de las estructuras sindicales, y visibilizar otras formas de movilización, alejadas de las clásicas, para lo que crearon la figura del *piquete-encuesta*. Se lanzaron a la calle el día de la huelga a conversar y extraer información real de las personas que circulaban invisiblemente fuera del trabajo normativo [sin papeles, no regulados, trabajos domésticos, temporales,...] mediante una *deriva feminista* que describían como «una trayectoria situada y dirigida a través de los escenarios de la vida cotidiana»⁴⁰¹. De esta aproximación a la realidad del mercado laboral precarizado surgió el proyecto *A la deriva, por los circuitos de la precariedad femenina*⁴⁰², una iniciativa que puso en valor la necesidad de recuperar formas colectivas de lucha, identificando en la precariedad un elemento común. Esta situación les llevó a investigar sobre las condiciones laborales de las mujeres, generadas bajo una economía posfordista y cuyos resultados derivaban en realidades discriminatorias.

399 Sobre Precarias a la Deriva consultar: véase también el mapa de la precariedad en: <http://www.precarity-map.net> <<http://transform.eicpc.net/correspondence/1146566187/> [Consulta 23|05|2015]

400 Buscar hemeroteca noticias de la huelga y el decretazo.

401 PRECARIAS A LA DERIVA. *A la deriva. Por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004, p.11

402 Para consultar el vídeo que complementa el proyecto editorial ver: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?mode=2/> [Consulta 23|05|2015]

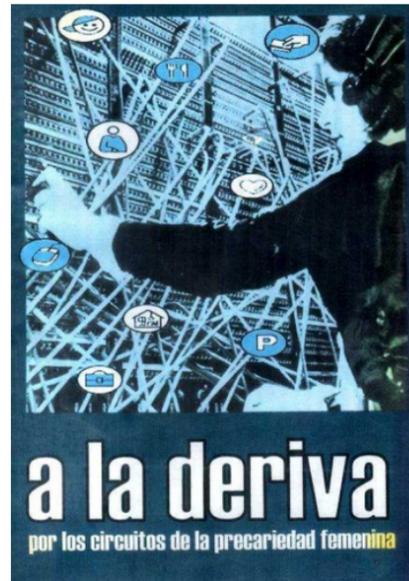


Fig.33 Precarias a la Deriva
A la deriva, por los circuitos de la precariedad femenina | Madrid | 2002

Las Precarias a la Deriva detectaron que bajo condiciones materialmente similares existían grandes diferencias en sueldo, derechos o atenciones primarias en situaciones límite. Toda esta co-investigación mediante la intervención colectiva en la vida cotidiana, que en nuestra investigación identificamos con las máquinas de guerra micropolíticas guattarianas, quedó perfectamente reflejada en sus cartografías, escritos, fotografías y audiovisuales. Entendemos que el trabajo de Precarias a la Deriva abrió para las prácticas transdisciplinares [de las que participa el arte] nuevas vías en la investigación-acción-colectiva como una forma de identificar nuevas vías de acción política mediante nuevos dispositivos de enunciación colectiva.

Cuando Guattari pensó en la necesidad de construir *máquinas de guerra*, lo hizo en el sentido de provocar agenciamientos colectivos en situaciones específicas. Para Guattari esto permitiría a los sujetos luchar y vivir fuera de lo normativo. Por lo tanto podríamos decir que las máquinas de guerra micropolíticas son las que surgen desde las sombras para contraatacar lo que aquí denominamos las máquinas de amor global, es decir, las dinámicas de consumo y de homogeneización establecidas y que son producto de la normativización del neoliberalismo avanzado, aquel que hace uso de ideas e imágenes para marcar las pautas de comportamiento social e inducir al deseo de posesión, estrategia encaminada a adentrarse en un ciclo de consumo en bucle, destinado a obtener una falsa autorrealización.

Máquinas de amor global que entendemos como la eterna ficción del deseo que desarrolla el capitalismo, la necesidad de alimentarse mediante el obtener algo nuevo, evidenciando la carencia permanente de cualquier cosa y la imposibilidad de fijar el deseo en cuestiones relevantes para el sujeto. Si para Guattari los movimientos revolucionarios son máquinas de guerra y éstas son un agenciamiento de desestabilización que se constituyen como líneas de fuga, nosotros, desde nuestra investigación identificamos la protesta como una forma legítima de micropolítica que entiende el vínculo entre arte y vida cotidiana, situación que a partir de la onda global de movimientos se ha convertido en una forma de desarrollar estos agenciamientos o coaliciones temporales, como respuesta a las estructuras flexibles del trabajo postfordista. Pues, como dice Guattari: «Toda posición de deseo contra la opresión, por muy local y minúscula que sea, termina por cuestionar el conjunto del sistema capitalista, y contribuye a abrir en él una fuga»⁴⁰³.

Entendemos que el campo de batalla contemporáneo ya no se dibuja sobre la fisicidad de lo territorial, donde tiene lugar la lucha del cuerpo a cuerpo y la usurpación de los bienes materiales a través de la fuerza de una potencia hegemónica. La sofisticación de los dispositivos contemporáneos, nos aportan otra de las líneas de fuga que detectamos en nuestra investigación y que como veíamos observando anteriormente con el trabajo de Precarias a la Deriva, tiene relación con lo micropolítico, llevándonos a desplazar la práctica artística hacia lo antinormativo, entendiendo el combate social como el lugar en el que se desarrollan tipos de relaciones solidarias, coaliciones temporales, experiencias colectivas más o menos terapéuticas y relaciones contraconductuales con modelos de trabajo comunitario.

Otra de las propuestas de enunciación colectiva que consideramos relevantes producidas en nuestro contexto desde el nuevo milenio, fue el Taller coordinado por La Fiambrera Obrera en el 2000 en el contexto del MACBA [Museo de arte Contemporáneo de Barcelona] y que derivó en Las Agencias⁴⁰⁴.

403 DELEUZE, Gilles. *Conversaciones*. Valencia: Pretextos, 1996, p.27

404 *Las Agencias* surge en el marco de un taller producido en el MACBA [Museu d'Art Contemporani de Barcelona], encomendado al colectivo La Fiambrera; dicho taller fue titulado «De la acción directa como una de las bellas artes» y tuvo lugar entre los días 23 y 27 octubre del 2000. El objetivo del Taller era hacer confluir formas de trabajar y modos de operar para desarrollar

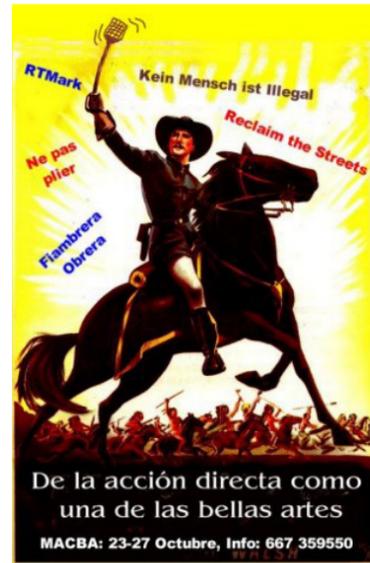


Fig.34 La Fiambrera Obrera|Taller
«De la acción directa como una de las bellas artes»|Barcelona|2000

Las Agencias se constituyó como una red que debía acoger los distintos modos de trabajo de determinados grupos de colectivos artísticos y movimientos sociales barceloneses surgidos desde los noventa. Eran grupos que trabajaban contra la explotación del capital con tácticas intervencionistas y que participaron en coalición junto a colectivos internacionales como Ne Pas Plier, Reclaim the Streets, Kein Mensch ist Illegal, A.F.R.I.K.A. Grupp, ®TMark, o Indy Media Center. El trabajo colaborativo surgido de este Taller desembocó en determinadas líneas de acción, como la configuración de una serie de «agencias creativas» cuya producción se utilizaría en los encuentros frente al capital de carácter global. Las diferentes agencias se dividían en: Gráfica, de Medios, de Moda y Complementos, Espacial y Gatográfica. Las cuatro agencias trataron de desarrollar herramientas de contestación social que ironizaran sobre la estructura clásica de distribución de trabajo posfordista. Esta experiencia fue fundamental para enfrentarse al encuentro del Banco Mundial que iba a tener lugar ese mismo año en Barcelona. Entre las propuestas y herramientas de Las Agencias destacamos *Dinero gratis*, un taller táctico entre artistas y movimientos sociales para el diseño de carteles, pegatinas y material destinados a acciones que pu-

proyectos específicos entre artistas locales y translocales, implicados en diferentes conflictos globales, junto a movimientos sociales barceloneses. Para más información ver: <http://www.sindominio.net/fiambrera/web-agencias/> [Consulta 30|05|2015]



Fig.35 Las Agencias|Prêt-à-revolter|2001

dieran ser reapropiados y usados por la gente en las manifestaciones; *Prêt-à-revolter*, se planteó como diseño de una línea de ropa y equipamiento defensivo para ser utilizados en manifestaciones y movilizaciones antiglobalización; *Show-Bus*, fue una unidad móvil complementaria a los IndyMedia⁴⁰⁵, equipada con sistema de imagen, sonido y un escenario, que estaba configurado para emitir imágenes y vídeos en espacios en los que habitualmente se dificulta su circulación. Más tarde, Las Agencias produjeron proyectos como *New Kids on the Black Block*, que jugaban irónicamente a la construcción de identidades, al modo de las grandes corporaciones que diseñan ídolos pop. Transformaron algo originariamente marginal, como las manifestaciones antiglobalización, la presencia de la violencia en las grandes manifestaciones y la construcción de esa violencia y sus agentes. Lo hicieron a través del diseño de una campaña de cartelería en la que se ridiculizaba

⁴⁰⁵ *Indymedia* es una red de comunicación alternativa que trabaja horizontal y abiertamente, para cubrir los eventos políticos. Surgió en 1999 durante la organización de los encuentros [N30] de Seattle contra la cumbre de fin de milenio de la OMC [Organización Mundial del Comercio]. Se configuró como una red donde activistas y medios de comunicación alternativos pudiesen publicar libremente fotografías, artículos, vídeos.

la manipulación que los medios tradicionales lanzaron sobre los encuentros del G8 en Génova de 2001, lo que suscitó un duro debate sobre la violencia de estos encuentros.

Las Agencias amplió sus intervenciones a la industria del tejido y desarrollaron acciones como *Yomango*⁴⁰⁶, un proyecto de características micropolíticas, que se apropiaba de la imagen y el nombre de una conocida marca textil española transnacional dedicada a vender ropa y complementos a un público joven. *Yomango* se plantea como una crítica a la uniformidad y a la instrumentalización de los grandes mercados sobre las formas de vida a escala global y proponen actos de desobediencia civil como una nueva forma performativa de apropiación artística. En su forma alternativa de vida, *Yomango* ofrece productos y servicios anticonsumo así como numerosas estrategias de sabotaje para desarrollar acciones de sustracción de productos o signos en grandes superficies, o talleres para saltar los sistemas de seguridad, todo ello como una forma de liberar productos retenidos y cuestionar las formas de vida que intentan implantar las grandes corporaciones.

Las Agencias operan de forma similar a colectivos que trabajan desde los *tactical media* como Critical Art Ensemble, The Yes Man o @TMark, es decir, apropiándose del conocimiento tecnológico, informativo e industrial e inventando situaciones de comunicación política, de desobediencia civil o guerrilla comunicativa. Finalmente Las Agencias acabaron desvinculándose tanto de la institución como de la coordinación, constituyéndose como colectivo de intervención artística y política. Derivó en un proyecto web puesto en marcha por La Fiambrera, *SCCPP* [*Sabotaje contra el capital pasándoselo pipa*] como una red de grupos autónomos. La página en cuestión pretendía ser un dispositivo que apoyara «formas de ataque a la circulación del capital», diseñar un lugar donde depositar otras herramientas que pudieran ser colectivizadas. Se centraron en ir más allá de la protesta y estructurar formas de organización para enfrentarse a las leyes desde la desobediencia y el sabotaje. En ella se da cabida a proyectos, en algunos casos derivados de la producción de La Fiambrera, como el citado *Yomango* y sus libros *Rojo y Morao*, la revista *Mundos soñados*, el videojuego *BorderGames* o la Oficina de Okupación Inmobiliaria *Okupasa*.

406 <http://www.yomango.net>. [Consulta 30|05|2015]



Fig.36 SCCPP [*Sabotaje contra el capital pasándoselo pipa*]
Yomango | Cuando un desconocido te regala un fuet...

Una de las zonas en las que se ha visto aparecer con gran ímpetu el activismo en los últimos años ha sido el activismo flamenco. En el marco del 2008, con la caída de Lehman Brothers, que desató la aceleración de la inminente crisis económica, se mostró la evidencia de la deuda como un dispositivo de control político que mermaba la capacidad de decisión y de poder de la ciudadanía. En este contexto surge el colectivo flo6x8⁴⁰⁷, quien se autodefine como «un colectivo activista-artístico-situacionista-performático-folklórico-no-violento». Desde ese momento el colectivo flamenco flo6x8 [Sevilla, Granada] ha pretendido visibilizar las atrocidades del mercado financiero y «desenmascarar a los bancos como grandes responsables de la crisis». Su crítica al papel de las entidades financieras en el origen de la crisis y la precarización social, les ha llevado a elegir como marco de acción las propias sucursales bancarias, en las que irrumpen sorpresivamente arrancando con baile y cante flamenco para cuestionar al sistema financiero, señalar directamente a los bancos como responsables de la crisis y finalizar con un desplante a los mismos. Una de sus acciones, desarrolladas al margen de las entidades bancarias, se produjo durante el discurso en el Parlamento andaluz en junio de 2014⁴⁰⁸. Desde la tribuna de invitados interrumpieron la sesión parlamentaria en varias ocasiones al ritmo de fandangos, señalando a los parlamentarios como responsables colaboradores en la aplicación de las instrucciones de «la Troika». Las acciones contra el capital financiero de flo6x8 son filmadas y colgadas en Internet⁴⁰⁹. Asimismo, aquellas captadas por las cámaras de videovigilancia de las entidades financieras, fue un material filtrado y utilizado para la producción de un audiovisual⁴¹⁰.

407 Para más información sobre flo6x8 consultar la web del colectivo: <http://www.flo6x8.com> [Consulta 14|05|2015]

408 Para ver la acción del parlamento Andaluz visitar: <https://www.youtube.com/watch?v=KxHBWmVRB8A/> [Consulta 14|05|2014]

409 Para ver las acciones de flo6x8 visitar: <https://www.youtube.com/user/flo6x8/videos/> [Consulta 14|05|2015]

410 En 2011 se produjo un documental que aglutina las mejores escenas de sus intervenciones flamencas en entidades financieras de toda España: *Cuerpo contra capital. Un musical flamenco contra el sistema financiero*. Camping Producciones. Sevilla, 2011

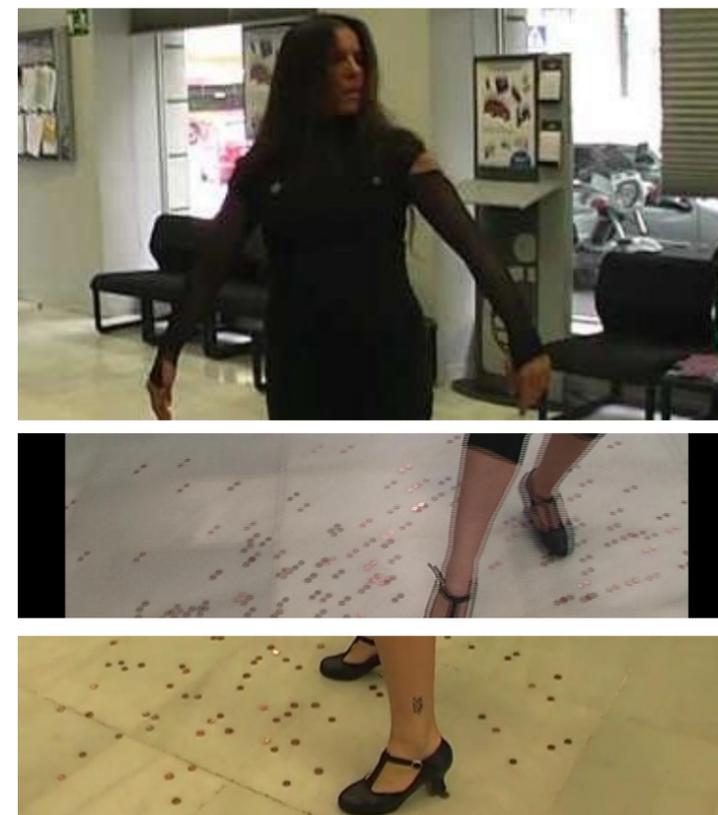


Fig. 37 flo6x8 | La Niña NINJA rompe el monedero | Sevilla | 2014

Otra de las manifestaciones donde el activismo flamenco se ha visto fortalecido ha sido como respuesta a la poca capacidad de maniobrabilidad para con la memoria histórica en el Estado español. En este sentido la asociación Mujeres de negro, conformada por diferentes colectivos feministas de Sevilla, desarrollaron una acción el Día Internacional de las mujeres por la paz y el desarme, en memoria de las mujeres represaliadas en Sevilla a manos del general Gonzalo Queipo de Llano, cabeza de la rebelión militar fascista de Sevilla en 1936. Conocido por su implacable carácter y por sus solemnes discursos radiofónicos en los que llegó a incitar al abuso sexual de mujeres republicanas, fue objeto de réplica del colectivo Mujeres de negro. La acción fue desarrollada sobre una simulada tumba del general franquista, enterrado en la basílica de la Macarena de Sevilla. Al tiempo que emitían por altavoces en el exterior de la basílica los discursos radiofónicos reales de Queipo de Llano sobre la brutalidad a ejercer sobre el cuerpo



Fig.38 Mujeres de negro|
Acción sobre la tumba de Queipo
de Llano|Sevilla|2014

de la mujer republicana, el colectivo desarrollaba un baile de taconeo y zapateado sobre la tumba, finalizando con el canto de coplas populares que reflejaban las atrocidades del régimen y la represión sufrida por el cuerpo republicano a manos del franquismo⁴¹¹.

En la última década son numerosas las manifestaciones «artistas» que han surgido en el contexto convulso de la crisis global. La importancia de cambio de ciclo que comienza a vislumbrarse [los movimientos de ocupación de plazas como la primavera árabe, el #15M, la resistencia en Grecia u Occupy Wall Street] están conformando otras formas de percepción social, planteando alternativas a la política tradicional. En este contexto, hemos visto surgir formas de contestación como el flamenco activista, una forma de contestación que entronca dentro de las prácticas artísticas, lo que ha configurado una nueva forma de lucha vinculada a lo social. Para llevarlo a cabo se han utilizado herramientas de la cultura popular y sus tradiciones vernáculas, como un arma política capaz de oponerse a la diferenciación de clases, a las malas prácticas de las estructuras de poder o a generar ilusión por cambiar las estructuras dominantes. Son nuevas formas de practicar el activismo artístico vinculado a los procesos sociales, mediante «máquinas de guerra micropolíticas», aquéllas que configuran nuevas formas de oponer resistencia colectiva, estableciendo nuevos espacios relacionales y nuevos lugares de solidaridad.

411 Para ver más sobre el homenaje de las mujeres republicanas represaliadas ante la tumba de Queipo de Llano visitar: <https://www.youtube.com/watch?t=143&cv=9p6Honnk1O0/> [Consulta 14|05|2014] <https://www.youtube.com/watch?v=n4w20m0jsWk/> [Consulta 14|05|2014] <https://www.youtube.com/watch?v=syd8mVCyZJs/> [Consulta 14|05|2014]



Fig.39 Campamento #15M|Resistencia en
Grecia|Occupy Wall Street

05.4 Aproximación contemporánea a las prácticas de resistencia espacial. Disidencias en el Estado español.

«Las ciudades se han convertido en máquinas inmensas- "megamáquinas",... productoras de subjetividad individual y colectiva, mediante los servicios colectivos (educación, sanidad, control social, cultura, etc.) y los medios de comunicación de masas. No podemos separar los aspectos de infraestructura material, de comunicación, de servicio, de funciones, que podemos cualificar de existenciales. La sensibilidad, la inteligencia, el estilo interrelacional y hasta los fantasmas inconscientes están modelados por estas megamáquinas. De aquí la importancia que se instaure una transdisciplinariedad entre los urbanistas, los arquitectos y las demás disciplinas de las ciencias sociales, humanas y ecológicas»⁴¹².

En nuestra investigación llamamos disidencias a los territorios experimentales que se dan en las ciudades contemporáneas y que entendemos como nuevas formas de producción dentro la ciudad postpolítica; lugares a los que deseamos aproximarnos con este trabajo desde la transdisciplinariedad de la que nos habla Guattari, aun sabiendo que para determinados sectores que aún hoy defienden la herencia del Movimiento Moderno, pulcra, ordenada, idealista e higienista, suponga el confinamiento de nuestras ciudades a un imaginario distópico, caótico, degradado y moralmente cuestionable. Pero es aquí, en estos espacios disidentes de la ciudad postfordista contemporánea, donde nuestra hipótesis de trabajo se reactiva y detectamos que de nuevo se produce el concepto que hemos tomado de Negri de «creatividad biopolítica» [del que hablábamos en el capítulo 3]⁴¹³, donde la multitud se manifiesta y produce nuevas formas colectivas de creación, de saberes y de formas de vida. Es, en estos intersticios urbanos, donde localizamos nuevos «espacios de esperanza» en los que convergen prácticas bastardas que dan respuestas a situaciones de marginalidad y exclusión social. Son lugares donde identificamos que se reactiva la idea de un espacio público como lugar político.

412 GUATTARI, Félix. «Prácticas ecosóficas y restauración de la ciudad subjetiva». En: *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. Nº. 238. Barcelona: Ediciones Reunidas, SA | GRUPO ZETA, 2003, pp.38-47

413 Capítulo 3 *Conflicto y Postconflicto*. Hablamos de «creatividad biopolítica» en el apartado 03.1 *Prácticas biopolíticas y contrapoder. Resignificación de imaginarios políticos en el arte de la América Latina de los 80 y los 90.*

Del que se participa colectivamente y donde dichas prácticas pueden colaborar a desarrollar una democratización radical del mismo. Creemos identificar que en este tipo de márgenes y las prácticas que de ahí surgen, se produce uno de los desbordamientos de las ciudades del nuevo milenio. Territorios donde se produce la posibilidad de resistir a los espacios del exceso de la «ciudad genérica» producida por el capitalismo mundial; desde donde responder a esas ciudades-collage de corta y pega reproducidas en cualquier rincón del planeta, y que se aproximan a la espectacularización y a la superposición entre lo tecnológico, lo histórico y lo natural. Es decir, se trata de resistir a ese fenómeno que Saskia Sassen, Manuel Castells, David Harvey o Rem Koolhaas, denominan la condición urbana del siglo XXI o lo que es lo mismo, la condensación de un orden global hiperconectado. Se trata de desvelar los entresijos de la ciudad global, ésa que en apariencia acoge la diversidad, la igualdad, la accesibilidad, la omnipresencia y la posibilidad de conseguir la emancipación, al tiempo que se convierte en el centro de mayor exclusión, opresión, desigualdad y marginalidad.

No es hasta la primera década del nuevo milenio cuando comienzan a escucharse voces, como la de Erik Swyngedouw, que precisan que la polis como tal ha muerto⁴¹⁴. Esta presunta defunción, ha hecho reflexionar sobre la condición postpolítica de la ciudad contemporánea a autores como Jacques Rancière, Slavoj Žižek, Chantal Mouffe, Alain Badiou o el mismo Erik Swyngedouw, que han conceptualizado la era en la que vivimos como postpolítica, lo que presupone el derrumbe de lo político y la descomposición de las clásicas divisiones ideológicas. La postpolítica es una nueva concepción política que rechaza la política y evita la politización de las personas. Es decir, lo que estos autores vienen a decirnos es, que las formas de gobierno actuales orbitan entorno a un falso consenso, evitando la diferencia y el conflicto. Los antagonismos han sido sustituidos por la lógica del mercado. La despoltización de las ciudades que habitamos va de la mano de un creciente gobierno neoliberal a escala global que elude el disenso y el debate, un gobierno basado en la gestión tecnocrática, o lo que es lo mismo, un compendio de tecnologías de control disciplinar [en el sentido de Foucault] que derivan en el consenso o el acuerdo, en un intento de anular la capacidad política del espacio

414 Ver: SWYNGEDOUW, Erik. *The Post-Political City: Urban Politics Now. Re-imagining Democracy in the Neo-liberal City*. Rotterdam: Bravo, NAI Publishers, 2007

urbano. Jacques Rancière, al respecto, identifica que el consenso es la anulación del conflicto y que por lo tanto significa «el fin de la política»⁴¹⁵. Asimismo Žižek identifica que el último signo de la postpolítica en todos los países occidentales es la fuerza que ha tomado el acercamiento de los gobiernos a una labor gerencial, lo que le priva de su dimensión política⁴¹⁶. Swyngedouw, al respecto, advierte que este tránsito a la política consensual, constituye el punto cero de la política y que el clima de consenso mundial que predomina en las dos últimas décadas, suprime los actos disidentes, excluye a la mayoría de la población de la gobernanza y facilita la financiación de grandes proyectos, favoreciendo el crecimiento y la atracción de grandes capitales mundiales⁴¹⁷. Nos advierte que esta ciudad colonizada por políticas transnacionales y de gestión tecnocrática, no facilita, sino que tiende a erradicar los espacios para la insurgencia y la disputa, espacios de posibilidad que él considera indispensables.

Esta defensa del conflicto en las entrañas de lo político guarda relación con las teorías de la democracia radical propuestas por Laclau y Mouffe⁴¹⁸, quienes exponen que los antagonismos fundamentan la democracia, pues se genera la necesidad de establecer una negociación. En definitiva, lo que todos estos autores plantean es la necesidad de asumir el conflicto, el agonismo, las situaciones de disputa y los litigios urbanos como constitutivos de un orden democrático.

Ciertamente, en las dos últimas décadas, son escandalosamente numerosos los ejemplos de ciudades alrededor del mundo en las que hemos visto crecer la inversión de capital transnacional, situación que ha derivado en una lógica totalizante, incoherente y homogeneizadora de las ciudades contemporáneas. Hemos reproducido «ciudades genéricas» como significantes de la esencia de la

415 Ver: RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo: Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996

416 Ver: ŽIŽEK, Slavoj. *Revolution at the Gates: Žižek on Lenin. The 1917 Writings*. London: Verso, 2012

417 SWYNGEDOUW, Erik. *The Zero Gound of Politics: Musings on the Post-Political City*. New Geographies [1]. Harvard: Harvard University Graduate School Of Design, 2009.

418 LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal [1985]. *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia*. México|Madrid: Siglo XXI, 1987

globalización. No obstante, desde nuestra investigación creemos que, en estos espacios urbanos generados sobre la base de la usurpación y sobreexplotación no sólo de recursos materiales o naturales, sino de la fuerza de trabajo tanto material como cognitiva, se han generado tensiones, fragmentaciones, fricciones y exclusiones que han facilitado la aparición de esas fisuras, nodos de resistencia, líneas de fuga, desbordamientos, desplazamientos, agenciamientos, desterritorializaciones, de los que venimos hablando en nuestra investigación y que identificamos como lugares para los nuevos productivismos⁴¹⁹. Consideramos que estos lugares son idóneos para la experimentación política, o para la investigación de nuevas formas urbanas y prácticas sociales. Son nuevas formas de vida que ejemplifican el retorno de la *polis*, formas de contestación urbana a los «espacios basura» del capitalismo avanzado, lugares plagados de contradicciones y espacios de acción posibles a través de lo colectivo.

Como apuntábamos anteriormente, parte de nuestra hipótesis sostiene que la multiplicidad de territorios que componen nuestras ciudades contemporáneas [tanto físicos como mentales], ha posibilitado que se produzcan determinadas fracturas con la ciudad normativa, totalizante y global, y ello ha configurado nuevos espacios de subjetividad. Creemos que este hecho ha provocado la aparición de espacios de resistencia, lugares que, en palabras del sociólogo Pascal Nicolas-Le-Strat, suponen «experiencias intersticiales» y de «creación del procomún»⁴²⁰. Nicolas-Le-Strat concibe este tipo de espacios como lugares de antagonismo donde son posibles otras formas de hacer ciudad abierta y colaborativamente.

La situación de emergencia global de la que venimos hablando y que caracteriza a las sociedades postfordistas y la era postpolítica del nuevo milenio, ha provocado en la esfera artística la emergencia y el nacimiento de nuevos modos de producción colectiva, prácticas colaborativas transdisciplinarias, que anteriormente hemos denominado como bastardas, y que se han visto enfatizadas con el ciclo de conflictos de la última década. Como nos dice Marcelo Expósito:

419 Para conocer más sobre los nuevos productivismos consultar: <http://eicpp.net/transversal/0910/> [Consulta 01|06|2015]

420 NICOLAS-LE STRAT, Pascal. «Multiplicité interstitielle». En: *Multitudes*, n°31, 2007

«El ciclo histórico de conflictos en curso se encuentra en un momento crucial. La crisis sistémica ha empujado al planeta hacia el borde de un precipicio; pero en su interior palpitan las luchas y las resistencias, se construyen las autonomías y se ejercitan las experimentaciones institucionales. La podredumbre de los sistemas institucionales herederos de la modernidad (parlamento, museo, universidad...) es tal que, a excepción del área de experimentación posneoliberal a gran escala que conforman algunos países de América Latina, en el resto del mundo el sistema de representación política hiede como un cadáver sostenido en pie. Por eso la nueva onda global de movimientos como la primavera árabe, la galaxia #15M en España, la MANE [movimiento estudiantil chileno] y el movimiento estudiantil colombianos, #YoSoy132 en México, Occupy Wall Street en Estados Unidos... se expresa revolucionariamente con el vocabulario más sencillo: democracia, transparencia, defensa de lo público y/o lo común, gratuidad de los servicios y medios básicos de vida, y universalidad de los derechos»⁴²¹.

Dentro de este marco contemporáneo de insatisfacciones y descreimientos, en la esfera nacional han surgido desde lo transdisciplinar multitud de colectivos de toda índole que intentan dar respuesta a dichas situaciones de emergencia con intervenciones directas. En este sentido el desplazamiento, hacia estrategias artísticas, originado en el campo expandido de la esfera arquitectónica y la conformación de equipos transdisciplinares, ha sido fundamental para comprender lo ocurrido en estos últimos años, en los que se ha visto aparecer una insólita cantidad de propuestas en el marco de las ciudades tardocapitalistas o postfordistas. Han surgido grupos que, cuestionándose los usos productivos del espacio público heredados del capitalismo, han planteado otras formas de organización colectiva y de hacer política sobre la ciudad, lo que ha constituido nuevos espacios políticos en el interior de las ciudades. Estos espacios de oportunidad han constituido lugares de resistencia, lo que en los estudios urbanos se ha denominado como intersticio, urbanismo informal o zonas libres. Un ejemplo de ello sería lo ocurrido en 2011 con el movimiento #15M, donde el campamento de Puerta del Sol se convirtió en una ocupación espacial como forma de resistencia, extendiéndose a lo largo del territorio español. Curiosamente, como apuntábamos anteriormen-

421 EXPÓSITO, Marcelo; GIL, Javier [ed.]. Creación colectiva y prácticas colaborativas. Errata nº 7, Abril 2012. Bogotá: gerencias de Artes Plásticas y Visuales de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y el Instituto Distrital de las Artes – HIDRATES, 2012. Disponible en: <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas/> Consulta 15|06|2015]

te refiriéndonos a la «comodificación» de las estructuras capitalistas, en 2012 el campamento de Puerta del Sol de Madrid recibió el Premio Europeo de Espacio Público Urbano⁴²², un premio otorgado por seis instituciones internacionales para reconocer el valor de las propuestas de recuperación y la defensa del espacio público en las ciudades contemporáneas. No tenemos muy claro si el galardón forma parte de la estrategia de estas instituciones, ni si éstas colaboran en coartar y reprimir este tipo de insurgencias, en un intento de desactivarlo políticamente y hacerlo transitar hacia la institucionalización.

Los nuevos productivismos han convertido a los trabajadores y trabajadoras del arte en sujetos impulsores de prácticas culturales disidentes. Al mismo tiempo han planteado nuevos retos para la teoría y la práctica tanto arquitectónica como urbanística. Para referirse a estos nuevos lugares de coalición, en las últimas décadas hemos visto aparecer una serie de conceptos que provienen de la geografía, la filosofía, la sociología, el urbanismo y la arquitectura, que los describen como aquellos espacios de resistencia y acción alternativos surgidos en nuestros entornos urbanos, y entre los que podemos citar: «border vacuums» de Jane Jacobs, «open spaces» de Kevin Lynch, «non-place urban realm» de Melvin Webber, «thirdspace» de Homi Bhabha y Eduard Soja, «lost space» de Roger Trancik, «non-lieu» de Marc Augé, «lieux en marges» de Rob Shields, «terrain vague» de Ignasi Solà-Morales, «territori attuali» de Stalker y «zones blanches» de Philippe Vasset⁴²³. Este desborde de conceptos y alianzas temporales entre diferentes disciplinas ha rescatado la idea del derecho a una ciudad común, evidenciando que están gestándose nuevas formas de organización social que buscan su derecho a participar de lo urbano mediante proyectos de creación colectiva, propuestas que se han llevado a cabo con todas sus luces, sombras, éxitos y fracasos.

422 Ver: www.publicspace.org [Consulta 21|06|2015]

423 *border vacuums*: fronteras del vacío de Jane Jacobs, *open spaces*: espacios abiertos de Kevin Lynch, *non-place urban realm*: ámbito urbano del no lugar de Melvin Webber, *thirdspace*: tercer espacio de Homi Bhabha y Eduard Soja, *lost space*: espacio desaparecido de Roger Trancik, *non-lieu*: no lugar de Marc Augé, *lieux en marges*: lugares en los márgenes de Rob Shields, *terrain vague*: terreno baldío de Ignasi Solà-Morales, *territori attuali*: territorios actuales de Stalker y *zones blanches*: zonas blancas de Philippe Vasset.

«Toda ciudad debería ser esencialmente el fruto de un proceso de creación colectiva. La ciudad es un hecho físico, espacial, tangible, que modifica y caracteriza el paisaje y al mismo tiempo es un hecho cultural, social, histórico, consecuencia de ese proceso de creación colectiva. La ciudad la deberíamos hacer entre todos, y de ese modo sería producto de nuestra sinergia comunitaria, pero me temo que la realidad es bien distinta y la participación de los ciudadanos en las decisiones que les afectan está muy alejada de lo que desearían»⁴²⁴.

Pero si bien es cierto, como nos apunta Andújar, que la ciudadanía se encuentra en las antípodas de las decisiones de quienes ejercen el control de la ciudad, más que nunca estamos siendo testigos de una transversalidad de territorios que, más que ver con prácticas artísticas o arquitectónicas, plantean prácticas culturales desde la resistencia, experiencias micropolíticas inseparables del contexto social que las origina. Y he aquí donde retomamos la idea de reclamar el derecho a la ciudad de Harvey, por la relación que este tipo de prácticas tienen con sus reflexiones, ya que como nos dice «es por tanto algo mucho más que un derecho de acceso individual o colectivo a los recursos que ésta almacena o protege», pues [como exponíamos en el capítulo 03.4], es el derecho al cambio y la reinención de nuestro entorno. En nuestra investigación detectamos este reinventarse en las acciones culturales depositadas en las personas y colectivos que actúan comprometidamente, y que lo hacen como un ejercicio de voluntad frente a ese poder intangible que suponen los movimientos financieros, empeñados en implantar dinámicas de usurpación y privatización de los espacios públicos. Ante esta evolución que se presupone desigualitaria, cada vez son más los artistas y arquitectos que transversalmente van adoptando una postura crítica frente a la globalización y los desequilibrios que ésta produce, la explotación desmesurada de recursos, la explosión demográfica, la distribución de riqueza, el control territorial, la multiplicación de la miseria. En definitiva, hablamos de desactivar las relaciones entre poder y resistencia, tema que fue una de las claves de estudio fundamentales para Foucault, quien en la elaboración de su genealogía del poder nos exponía que ambos, poder y resistencia, iban de la mano. Foucault nos decía que la resistencia era aquello que escapaba al poder. Mientras que el poder veía en la resistencia la amenaza de su adversario, Foucault identificaba que al mismo tiempo la resistencia, podía convertirse en una fuente potencial para el poder.

424 GARCÍA ANDÚJAR, Daniel. «Prólogo». En: CASACUBERTA, David. *Creación Colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2003.

« [...] donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder. ¿Hay que decir que se está necesariamente «en» el poder, que no es posible «escapar» de él, que no hay, en relación con él, exterior absoluto, puesto que se estaría infaliblemente sometido a la ley? ¿O que, siendo la historia la astucia de la razón, el poder sería la astucia de la historia —el que siempre gana? Eso sería desconocer el carácter estrictamente relacional de las relaciones de poder. No pueden existir más que en función de una multiplicidad de puntos de resistencia: éstos desempeñan, en las relaciones de poder, el papel de adversario, de blanco, de apoyo, de saliente para una aprehensión. Los puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red de poder. Respecto del poder no existe, pues, un lugar del gran Rechazo — alma de la revuelta, foco de todas las rebeliones, ley pura del revolucionario. Pero hay varias resistencias que constituyen excepciones, casos especiales: posibles, necesarias, improbables, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, rastreras, violentas, irreconciliables, rápidas para la transacción, interesadas o sacrificiales; por definición, no pueden existir sino en el campo estratégico de las relaciones de poder»⁴²⁵.

Como veníamos diciendo, en el contexto español contemporáneo de la última década encontramos multitud de prácticas de resistencia al poder, colectivos que han operado dentro de dinámicas de organización social y con un intento de «hacer entre todos». Aquí podríamos enmarcar propuestas de resistencia cultural como el proyecto *Sub-Burgos: Itinerarios por el límite urbano*⁴²⁶ [2003], una iniciativa del centro de creaciones Espacio Tangente de Burgos, en cuyo marco algunos artistas y colectivos⁴²⁷ propusieron una serie de itinerarios e intervenciones de carácter social y político para visibilizar una situación de extrema marginalidad. El Encuentro es un poblado provisional de arquitecturas prefabricadas a las afueras de Burgos donde vive una comunidad gitana, a la que el Ayuntamiento cedió estos habitáculos por cinco años. Este proyecto municipal formaba parte de lo que institucionalmente llamaban «proceso de integración». Tras diez años esta comunidad seguía viviendo en condiciones infrahumanas sin obtener solución alguna. Para consensuar posibles vías de acción, los artistas que colaboraban con

425 FOUCAULT, Michel [1976]. *Historia de la sexualidad I: La voluntad del saber*. Madrid: S. XXI, 1977, p. 116

426 <http://www.espaciotangente.net/images/SubBurgos1/index.html> [Consulta 12|01|2015]

427 <http://www.espaciotangente.net> [Consulta 12|01|2015]

el Espacio Tangente se reunieron en forma de asamblea con los habitantes del poblado para escuchar sus demandas y proponerles posibles intervenciones. Ante todo, la participación de los colectivos de artistas trataba de visibilizar la situación de precariedad de este pequeño núcleo poblacional. Espacio Tangente desarrolló diferentes propuestas de carácter participativo, eran iniciativas destinadas a la comunidad que estaba implicada en el proceso de realojo. Entre las diferentes propuestas encontramos: *El Encuentro. Elige participar*, *Chabolas Prêt a Vivre*, "01", *Mural popular*, *Prisión central*, *Mi pequeño jardín urbano*⁴²⁸. El carácter político de este encuentro se hizo evidente con la acción *El Encuentro. Elige participar*⁴²⁹ en el que las artistas, aprovechando que iban a ser las elecciones autonómicas, se apropiaron de los medios y del lenguaje publicitario que utilizan los partidos políticos. Fotografiaron a las personas del poblado y las ubicaron en una valla publicitaria estratégicamente ubicada, de tal forma que pudiera ser completamente visible desde la autopista, lo que remarcaba el carácter político de la situación. Y aunque este tipo de proyectos tuvieron un marcado carácter político y se dotó de empoderamiento a la comunidad afectada, la realidad actual es bien distinta, encontrándonos con una situación de insostenibilidad creciente⁴³⁰.



Fig.40 Espacio Tangente | *El Encuentro. Elige participar* | Burgos | 2003

428 <http://www.espaciotangente.net/images/SubBurgos1/pages/elencuentro.html>. [Consulta 12|01|2015]

429 *El Encuentro. Elige participar* fue un proyecto impulsado por las artistas Xelo Bosch y María Estagnaro.

430 <http://www.diariodeburgos.es/noticia/Z1E4333AE-E887-A047-591355EDBF1A-D7A4/20140112/mas/chabolas/encuentro/> [Consulta 12|01|2015]

Este tipo de proyectos de resistencia cultural se enmarca dentro de las tácticas utilizadas por otros colectivos de carácter transdisciplinar que provienen desde la práctica artística, la arquitectura, las tecnologías, el diseño, el derecho o la antropología. Como sucede con el proyecto *Sin Estado* [Cañada Real]⁴³¹ iniciado en 2008 y aún abierto. *Sin Estado* es un proyecto de colaboración entre los colectivos madrileños Todo por la Praxis [TPX], Democracia y el arquitecto sevillano Santiago Cirugeda [Recetas Urbanas]. Es un ejemplo de proyecto de coalición temporal que responde a situaciones de urgencia [como exponíamos en el capítulo 5]. Para comprender el proyecto hay que entender que la Cañada Real es un asentamiento poblacional estigmatizado del sureste de Madrid, iniciado en los setenta y que en la actualidad alberga unos 40.000 habitantes. Un lugar de una configuración social y urbana compleja donde conviven el tráfico de drogas, con otro tipo de negocios, chabolas, casas de campo, chalés, hoteles ilegales; todo ello sobre la preexistencia de la Antigua Cañada Real Galiana, un antiguo paso de trashumancia. En la última década ha estado sometido a una gran presión por parte del Ayuntamiento de Madrid, que indiscriminadamente ha comenzado derribos selectivos sobre estas viviendas ubicadas en dominio público. La denominación del proyecto *Sin Estado* provino, por un lado, por la utilización que los colectivos participantes hicieron de ayudas públicas destinadas a acciones artísticas y que derivaron a acciones de carácter social. El desvío de presupuesto era una crítica a la desatención institucional de la zona. Por otro lado, la denominación del proyecto también evocaba el carácter ilegal del asentamiento de la Cañada Real. Recordemos que la táctica de utilizar recursos públicos destinados a prácticas artísticas o culturales y derivarlas a situaciones concretas o a proyectos sociales se viene desarrollando desde los noventa como una manera de visibilizar el descuido institucional hacia determinadas situaciones de emergencia social. Como hemos visto con *Arte-Reembolso* del colectivo Border Art Workshop | Taller de Arte Fronterizo.

431 <http://www.democracia.com.es/proyectos/sin-estadowithout-state/> [Consulta 12|01|2015]



Fig.41 Todo por la Praxis|Democracia|Santiago Cirugeda| Cañada Real y Sin Estado|Madrid|2008

En los encuentros con las asociaciones de vecinos de Cañada Real, movimientos sociales y ONG's, se acordó que la intervención más inminente era combatir la indefensión de los pobladores frente a los derribos, para lo cual TPX propuso intervenir mediante la creación de un artefacto móvil, *La Oficina de Asesoramiento*, que informaría sobre protocolos de actuación en caso de desalojo o derribo. El proyecto fue ampliándose y se desarrolló en diferentes fases, como el proyecto *Cañada Real*, una táctica directa de visibilización del territorio con la construcción de tipografías a gran tamaño del topónimo [con clara alusión al cartel anunciador de HOLLYWOOD] que actuaría al mismo tiempo como táctica de desprejuiciamiento, de autoidentificación con el lugar y como puesta en valor de las formas de vida allí generadas. Otra de las intervenciones a petición de la Iglesia de Santo Domingo de la Calzada [que desarrolla trabajos asistenciales en la zona] fue la creación del *Centro de Formación Cañada Real*, para responder a las demandas formativas de los jóvenes adolescentes. En esta fase colaboraron Recetas Urbanas y TPX. La imagen del proyecto la desarrollaría el colectivo Democracia, elaborando símbolos relacionados con la comunidad de Cañada Real, desde vallas publicitarias con el logo Sin Estado para mostrar la excepcionalidad del lugar, hasta equipamiento para el equipo de fútbol o material de *merchandising* para autogestionar el proyecto. Este tipo de propuestas que han resurgido con fuerza en la última década podemos considerarlas como proyectos de coalición temporal [tema desarrollado en el capítulo 04.3]

Otro de los colectivos madrileños que actúan desde la resistencia espacial frente a los procesos urbanísticos gentrificadores es TPX⁴³². Operan desde 1999, aunque no se constituyeron como tal hasta 2007. El objetivo fundamental de TPX es el de generar un laboratorio de proyectos estéticos de resistencia cultural en el espacio público. Entre sus objetivos más inmediatos ha sido el de desarrollar un catálogo de herramientas de acción directa susceptibles de ser implantadas en las ciudades y en el territorio. Desarrollan básicamente estrategias de visibilización y efectividad social. Utilizan métodos colaborativos de participación a diferentes escalas: local, nacional e internacional, y operan en colaboración con otros colectivos. Los proyectos locales los activan junto a asociaciones y movimientos sociales de la Comunidad de Madrid.

432 Para más información consultar la web de TPX: www.todoporlapraxis.com [Consulta 12|01|2015]

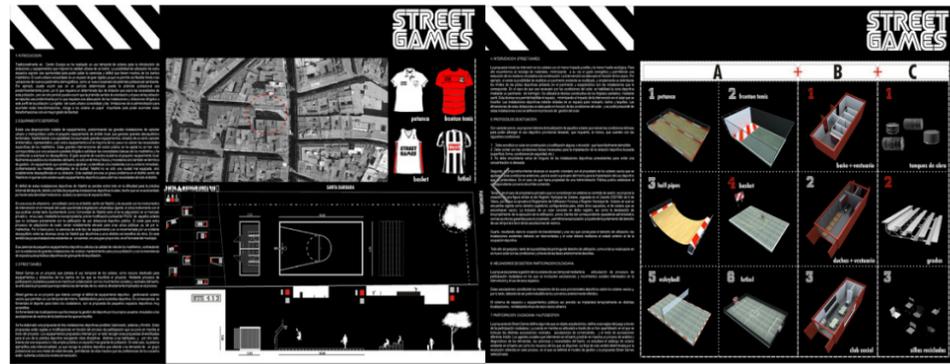


Fig.42 Todo por la Praxis [TPX] | Street games | Madrid | 2009

Entre algunos de los proyectos más emblemáticos de TPX destacamos: *Speculator*, *Empty World*, *Street Games*, *Matrioska Home*, *Antitriball*, *Shoot The Gentrification*, *Parque Martin Luther King*.

Este tipo de proyectos relacionales donde predomina el carácter social, se desarrollan desde lo micropolítico, con el objetivo de atender las demandas puntuales de comunidades y en contextos muy específicos. En este sentido, Guattari ya en los setenta, como nos dejó reflejado en su texto *La révolution moléculaire [Revolución molecular]*, se anticipaba a las nuevas formas de relación social planteando estrategias de proximidad, ideas que algunos colectivos artísticos han adoptado como intrínsecas en sus formas de operar:

«Así como pienso que es ilusorio apostar por una transformación progresiva de la sociedad, también creo que las tentativas microscópicas, como las comunidades, las asociaciones vecinales, la implantación de una guardería en la facultad, etc., juegan un papel absolutamente fundamental»⁴³³.

Estas experiencias o «tentativas microscópicas» de producción colectiva sólo pueden ser enmarcadas en el espacio público, alejadas de la escenificación que llevan a cabo multitud de instituciones para los eventos artísticos. El espacio público es el lugar donde se produce colectivamente y, en muchos casos, se hace partícipe de la producción al destinatario final, es decir, se subvierte el sentido tradicional, pues ya no se representa para que un público pasivo observe.

Entre los colectivos o laboratorios de arquitectura que, rompiendo con sus marcos disciplinares, reconocen la capacidad política y activista de una profesión desbordante encontramos entre una inabordable cantidad de colectivos, a Basurama, Ecosistema urbano, Esto no es un solar, Hackitectura, Lacol, Recetas Urbanas, Straddle3, Todo por la Praxis, Zuloark,... colectivos que han problematizado los usos públicos de las ciudades contemporáneas desde la resistencia, la acción y la intervención directa en el territorio. Se han aproximado a otras formas de operar interseccionándose con las prácticas artísticas. Las formas en las que estos colectivos abordan las problemáticas, parten mayoritariamente desde lo local, son equipos transdisciplinares que participan generando reflexión sobre las formas de vida urbana contemporáneas, la importancia de las redes o la complejidad de las relaciones entre lo social, lo económico, la sostenibilidad y las formas de gobernanza.

Una de las experiencias productivistas más visibles que han surgido desde finales de los noventa desde el interior de la práctica arquitectónica es Recetas Urbanas. Con base en Sevilla, lo fundó el arquitecto Santiago Cirugeda en 1996. Sin ser un colectivo, sino más bien un laboratorio que genera proyectos de subversión, se centra en las cuestiones urbanas y en los procesos de gentrificación. Trabaja distintos ámbitos de la realidad urbana: el territorio, el espacio público o la arquitectura. Opera, a menudo, estableciendo coaliciones temporales con otros colectivos. Tiene como objetivo la ocupación sistemática del espacio público entre la legalidad y la ilegalidad, así como evidenciar el control ciudadano al que estamos sometidos. Desarrolla estrategias de visibilización y ocupación, lo que le lleva a proponer prototipos arquitectónicos alternativos a la arquitectura hegemónica. Esto se hace posible porque encuentra fisuras en el marco legal, lo que le lleva a interpretar la ley ideando sus llamadas «recetas urbanas», es decir, modelos legales que cuelgan en la red y que pueden ser implantados por cualquier ciudadano o ciudadana. Asimismo se mueven entre labores de difusión y educación.

433 GUATTARI, Félix. *La révolution moléculaire*. París: 10|18, 1977, p.22



Fig.43 Recetas urbanas
Oficina de información de viviendas legales|Madrid|2008

En 2008 Santiago Cirugeda creó la red AACC-Arquitecturas Colectivas⁴³⁴, para intercambiar procesos y experiencias con otros colectivos interesados en la construcción participativa del entorno, son encuentros que además de reflexionar sobre lo producido, facilitan el establecimiento de nuevas coaliciones temporales.



Fig.44 Straddle3 Wikitanke|2011

434 AACC es una red abierta de colectivos transdisciplinarios del Estado español, Europa y Latinoamérica, que se reúnen anualmente en el encuentro *Arquitecturas Colectivas* y de la que forman parte, entre otros muchos: Recetas Urbanas, Straddle3, La Fundició, Projecta, Proyecto ASILO, Mytaki, Todo por la Praxis, Democracia, Patio Maravillas, Estaesunaplaza, Hackitectura, AulaAbierta, Nautarquía, M-etxea, Lur Paisajistak, Hiria Kolektiboa, La Matraka, vi-bok, Cal-dodecultivo, Alg-a, ColoCo, Sostre Cívic, VdeVivienda, Re-farm the City, Tv Negra, Semillero de Proyectos, Faro de Oriente, Nodo, Axial, Ecocultura TV, Global Nature, Apartados, Radiópolis, Unidad Permanente de Vivienda. Hasta el momento los encuentros han tenido lugar en: 2007 [Córdoba], 2009[Barcelona, Sevilla, Girona], 2010[Pasaia], 2011[Valencia], 2012 [Sevilla], 2013[Valadares], 2014 [Barcelona], 2015[Los Santos de la Maimona]



Fig.45 Hiria Kolektiboa Mapas de la ciudad prohibida Ondarroa |2004-2006; Hernani |2006-2007

Otras formas de comunicación social son las que desarrollan Straddle3,⁴³⁵ un colectivo de Barcelona que trabaja desde 1998 vinculando arquitectura y tecnología. Están interesados en el dominio público digital y lo utilizan para desarrollar propuestas de urbanismo participativo y desarrollando estrategias colectivas autogestionadas, como el proyecto *Wikitanke* que denominan «mobiliario avanzado para la reapropiación del espacio público».

El urbanismo participativo es una metodología de diagnóstico urbana de gran vigencia, que colectivos como Hiria Kolektiboa [Bilbao, 2002] o Punt 6 [Barcelona, 2005] trabajan desde una perspectiva de género. Este tipo de urbanismo que se desarrolla en el terreno de lo social, responde a las necesidades de la vida cotidiana, a microexperiencias locales y específicas. Para desarrollarlo colaboran con la propia ciudadanía, quienes les ayudan a constituir sus hábitats desde una visión de sostenibilidad no sólo medioambiental, sino social y afectiva. La convivencia es la base de este tipo de urbanismo que se desarrolla en forma de grupos de trabajo, de crítica y de reflexión y que derivan en talleres, jornadas, seminarios, diagnósticos o recorridos. El objetivo es proponer actuaciones en el espacio público, procesos que se compaginan con el asesoramiento a las administraciones locales, en cuanto a gestión y diseño urbanos. Para llevar a cabo este tipo de acciones, la importancia de la cartografía subjetiva es fundamental, como los *Mapas de la ciudad prohibida* de Hiria Kolektiboa que, en sus talleres, entienden el mapa como una herramienta participativa que ha permitido visibilizar los puntos inseguros o de difícil acceso para las mujeres en determinadas localidades del País Vasco⁴³⁶.

435 Para más información consultar la web de Straddle3: <http://straddle3.net/index.php?lang=es> [Consulta 05|06|2015]

436 Para más información sobre los proyectos de Hiria Kolektiboa de consultar la web: <http://>



Fig. 46 Sitesize | Fotogramas del vídeo *La ciutat suplantada* | Barcelona | 2009

Dentro de este territorio subjetivo también entran las acciones del colectivo Sitesize, que observando las diferentes reconfiguraciones cartográficas del territorio, han desvelado los cambios urbanísticos de la ciudad de Barcelona y su afeción en el terreno de lo social e identitario del vecindario de los barrios afectados, produciendo a menudo suplantaciones que afectan a la memoria territorial y colectiva⁴³⁷. Como apuntábamos en el capítulo 3, a partir del nuevo milenio la cartografía se ha transversalizado convirtiéndose en una herramienta política y de análisis de gran eficacia que ha posibilitado la visibilización de conflictos o el mapeado de biopoderes, luchas espaciales y resistencias. En el caso del urbanismo participativo, se ha podido profundizar en ella gracias a la intersecciones producidas con la geografía, la antropología y la sociología.

Otra de las formas de operar en el ámbito urbano tiene que ver con la sostenibilidad ecológica y la concienciación ante la sobreexplotación de recursos y el ciclo de hiperconsumo en el que nos encontramos inmersos las ciudades capitalistas del llamado primer mundo. El exceso de residuos es la materia prima con la que trabajan colectivos como Basurama⁴³⁸ [2001] un grupo que proviene de la arquitectura y que investiga, idea y produce formas creativas de reutilización de los residuos. La sostenibilidad, en un amplio sentido, también es el campo de trabajo de Ecosistema urbano [Madrid, 2000], un colectivo que proviene de la arquitectura y el diseño urbano. Comprometido con el medio ambiente, opera en los

www.hiriakolektiboa.org/blog/proyectos/

437 Para consultar el vídeo *La ciutat suplantada* visitar: <http://www.sitesize.net/repensarbarcelona/index.htm> [Consulta 23|07|2015]

438 Para más información consultar la web de Basurama: <http://www.basurama.org> y el vídeo de RTVE a la Carta: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-basurama/2019944/> [Consulta 05|06|2015]

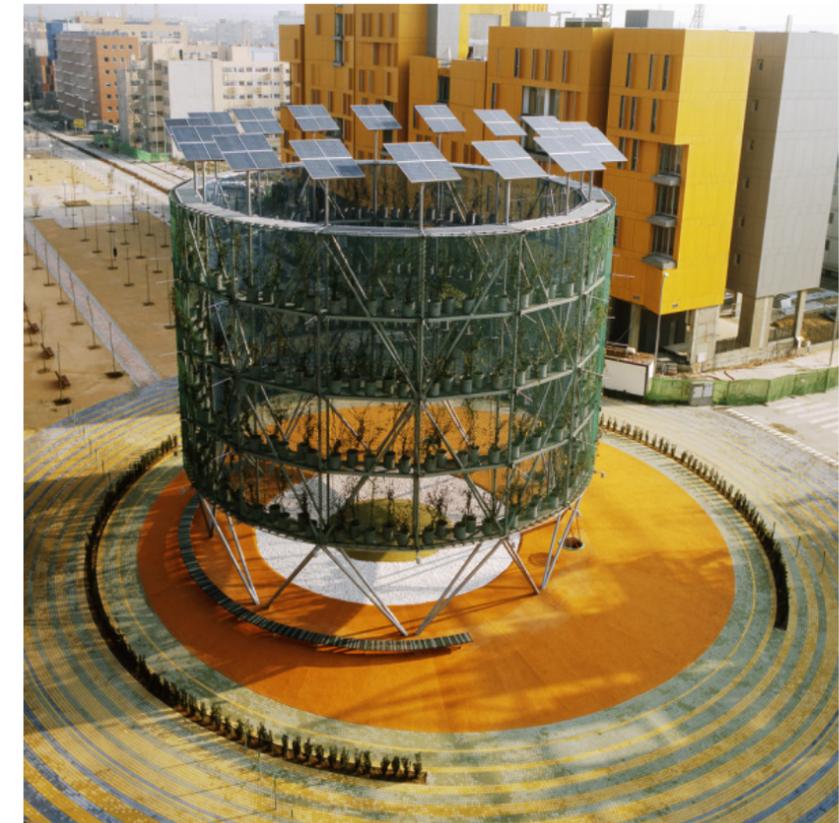


Fig. 47 Ecosistema urbano | *EcoBoulevard* | Madrid | 2004-2007



Fig. 48 Basurama | *The Whirlpool of Waste* | Roskilde Festival | Dinamarca | 2013

campos del urbanismo, la arquitectura, la ingeniería y la sociología. Entiende sus proyectos como operaciones de diseño social urbano, es decir, produce espacios y ambientes que facilitan dinámicas de uso y relación para las comunidades con las que trabajan. *EcoBoulevard*, un proyecto de adaptación bioclimática en el espacio público, fue desarrollado en un área marginal de Madrid, con el que se pretendía mitigar los efectos negativos del desarrollo urbano local. Fue un proyecto que combinaba tecnología, ecología y espacio social. Diseñó una serie de árboles de aire con estructuras desmontables, alimentados por energía solar. Además de ser estructuras autosuficientes energéticamente, se concibió como lugar de encuentro, pues gracias a la vegetación y a un sistema de refrigeración del aire se produjo un microclima que creaba espacio público⁴³⁹.

Otra forma de sostenibilidad que se está planteando desde la arquitectura es el cooperativismo. Se entiende como una forma de trabajo horizontal y de intervención social que puede provocar cambios a escala local. En este sentido han surgido colectivos como Lacol, una cooperativa constituida para trabajar específicamente en el barrio de Sants, Barcelona. Consideran que la arquitectura es una herramienta crítica de transformación social⁴⁴⁰. Otro de los ámbitos en el que se ha desarrollado alternativas colectivas o cooperativas ha sido en el ámbito de la educación y la necesidad de concebir otras formas de entender la pedagogía, donde el aprendizaje sea dialógico y colaborativo. Para ello se han creado comunidades de aprendizaje donde el conocimiento es producido horizontalmente y

439 Para consultar el proyecto visitar: <http://ecosistemaurbano.com/portfolio/eco-boulevard/> [Consulta 05|06|2015]

440 <http://www.lacol.org/> [Consulta 05|06|2015]

desde la diferencia, fuera de los ámbitos exclusivamente académicos. Esta subversión de las jerarquías del aprendizaje ha hecho de la educación cooperativa un proceso abierto a la experimentación y en permanente revisión y transformación. Éste es uno de los cambios que en la última década ha experimentado el mundo del arte en nuestro contexto y en el que ha jugado una gran labor de divulgación el proyecto cultural *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*, llevado a cabo en el Centro José Guerrero de Granada [2009] y del que participan educadoras|es, estudiantes, artistas, arquitectas|os, paisajistas, vecindario o urbanistas. *Transductores* se constituyó como una plataforma de investigación interdisciplinar que «pretende investigar y activar iniciativas en las que se articulen de manera flexible las prácticas artísticas, la intervención política y la educación, a partir de la acción de colectivos y grupos interdisciplinares. Estas experiencias son asimilables al modelo de las pedagogías colectivas, donde se abordan problemas sociales específicos [como por ejemplo la salud, el reciclaje, el tratamiento de residuos, las energías limpias, el concepto de ciudadanía o la regeneración urbana, entre otros temas] mediante el desarrollo sostenible, la participación ciudadana o la cultura visual»⁴⁴¹. Este tipo de pedagogía tiene los ecos de la educación cooperativa, conectada al ámbito de lo político, lo social y lo creativo, originada en la educación libertaria de los años treinta y cuarenta, en el *Learning by Doing* o *Aprender Haciendo* de la Escuela de Chicago⁴⁴² y en el pragmatismo⁴⁴³ que creía

441 RODRIGO, Javier; COLLADOS, Antonio [cords.]. *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero | Dip. Prov. Granada, 2010. Disponible en: <http://www.transductores.net/properties/transductores-1/> [Consulta 21|07|2015]

442 Las investigaciones norteamericanas sobre comunicación social confluyeron en la Escuela de Chicago, de los años 40 a los 60 del s.XX. Su epistemología pragmatista se vio influenciada por la filosofía de James, Dewey, Pierce, Mead y la sociología de Simmel.

443 El pragmatismo [s.XIX] es considerada la primera filosofía originariamente americana. A principios del s.XX en Europa se interesan por ella. El comienzo del movimiento pragmatista comienza a dibujarse en el Club Metafísico de Boston [James, Pierce, Dewey, Rorty]. En 1907 James escribe *Pragmatismo* un texto que tuvo mucha aceptación. En el EEUU de entreguerras, el pensamiento pragmatista de J. Dewey adquiere una potencia inimaginable y desembocará en el carácter político y en la democracia, que para Dewey es una forma de vida en la que había que crear las condiciones para que los sujetos pudieran sentirse libres dentro de la colectividad. Tras la Segunda Guerra Mundial, la migración del exilio europeo produce una gran influencia de la filosofía analítica en el pensamiento estadounidense, que la asimilará junto a la tradición pragmatista. A finales de los 70 y principios de los 80, con la crisis del positivismo, se introduce en el debate contemporáneo con Rorty quien cree que el conocimiento debe ser absolutamente interdisciplinar.

en el hombre como ejecutor del cambio social, pero no en el sentido de venerar a un héroe individualista, sino en el de creer en los individuos dentro de una comunidad que se tomaban en serio el trabajo colectivo. El retorno que parece avistarse del pragmatismo en la última década, está permitiendo el resurgir de formas de hacer colaborativas y generar pensamiento transdisciplinarmente, un conocimiento que se entiende abierto y expuesto a continua revisión.

Los proyectos colaborativos de creación y mediación cultural vienen desarrollándose de forma creciente desde el nuevo milenio. En el caso del colectivo Sitesize⁴⁴⁴ [2002], lo constituyeron los artistas Elvira Pujol y Joan Vila-Puig como una plataforma centrada en desarrollar dichos proyectos colaborativos en el área metropolitana de Barcelona. Desde entonces investigan sobre nuevas formas de producir y pensar el territorio de forma comunitaria. Su objetivo es el de transformar los lugares y las dinámicas sociales establecidas hegemónicamente. Algunas de sus propuestas son *SIT Manresa* [2008] o *Narraciones metropolitanas-Aula permanente en el Pabellón de Catalunya*. Uno de los proyectos pedagógicos en los que han participado y que más repercusión tuvo fue *REpensar Barcelona. REcuperar la ciudad*⁴⁴⁵ [2005-2008]; comenzó como un grupo que sentía la necesidad de crear un espacio de debate donde se analizaran las derivas neoliberales hacia las que se había encauzado la ciudad de Barcelona y apostar por otras dinámicas en las que participaran movimientos vecinales, ciudadanos y activistas. Se trataba de establecer cohesión y dialogo, de generar un espacio de reflexión participativo entre personas que provenían de diferentes colectivos. *REpensar Barcelona* se configuró como colectivo y como un lugar en el que debatir y analizar críticamente las posibles formas de hacer ciudad y producir conocimiento colectivamente. En 2009, junto al colectivo REpensar Barcelona, Sitesize puso voz al proyecto mediante la propuesta audiovisual *La ciutat suplantada*, un vídeo producido para el pabellón catalán de la Bienal de Venecia, donde se mostraron diferentes zonas de la ciudad de Barcelona, pero con otras formas de narración, en la que los protagonistas de la historia fueron los relatos desconocidos de diferentes personas que participaron del proyecto⁴⁴⁶.

444 <http://www.sitesize.net> [Consulta 01|06|2015]

445 <http://www.sitesize.net/repensarbarcelona/> [Consulta 01|06|2015]

446 *Op.Cit.* La ciutat suplantada. El proyecto de Sitesize formó parte del proyecto expositivo

Otra de las formas de producción colectiva que hemos visto resurgir en la última década es la creación de espacio social mediante los espacios autogestionados comunitariamente. Los usos, abusos y desusos del espacio urbano de la post-ciudad han dibujado una situación magmática para la gestación de nuevas alternativas políticas en la producción del espacio público. Como las llevadas a cabo en Zaragoza con el proyecto *Esto no es un solar*, una propuesta llevada a cabo por la arquitecta Patrizia di Monte y el arquitecto Ignacio Grávalos, quienes observando los vacíos urbanos, su infrautilización y las pocas dotaciones infraestructurales de determinadas áreas de la ciudad, decidieron recuperar dichos espacios en desuso para las comunidades los barrios afectados.

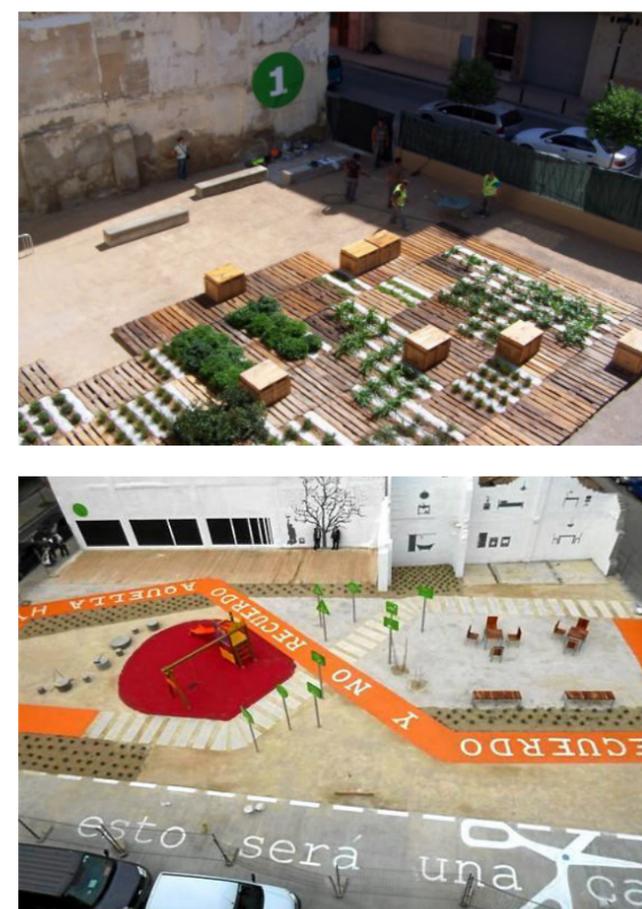


Fig.49 Patrizia di Monte+Ignacio Grávalos|*Esto no es un solar*|Zaragoza|2008

La comunidad incofesable, como parte del pabellón de Cataluña en la Bienal de Venecia de 2009, comisariada por Valentín Roma.

Di Monte y Grávalos elaboraron contratos de cesión de temporal con el Ayuntamiento y reutilizaron solares municipales abandonados, convirtiéndolos en zonas de encuentro, de deportes, de juego, de cultivo o áreas verdes, espacios que desde su creación son autogestionados por los propios vecinos o agentes implicados. Este tipo de tácticas tratan de reactivar el lugar, dotar de infraestructuras a áreas en las que se detectan carencias y recuperar una actividad temporal. Con el proyecto *Esto no es un solar* se han establecido pequeñas redes vecinales que están generando cohesión, mientras las autoridades competentes deciden poner o no en marcha el espacio⁴⁴⁷. Iniciativas similares de autogestión y cesión temporal de espacios se han llevado a cabo en ciudades como Valencia, donde a raíz del encuentro Arquitecturas Colectivas 2011: *Comboi a la Fresca*, se han reactivado espacios en desuso como el caso del Solar Corona en Ciutat Vella, un solar de co-titularidad pública y privada en el que se logró llegar a un acuerdo de cesión temporal y que en la actualidad está auto-gestionado por colectivos de diversa índole, vecinos y diferentes agentes del barrio. El Campo de la Cebada de Madrid, es otro ejemplo de ello, un espacio que en la actualidad forma parte de la Red de Huertos Urbanos de Madrid. Ocupa un solar que quedó como resto del derribo del Polideportivo Municipal de la Latina. El vecindario se negaba a tener un vacío urbano de tales dimensiones [5500m²] en pleno centro de la ciudad y lo reclamaron como de uso público, colaborando con diversos colectivos. En la actualidad se ha convertido en un espacio común gestionado por el vecindario del Distrito Centro, que lo ocuparon en 2010 reclamando un espacio público en el que desarrollar huertos comunitarios, jardín o talleres de construcción, así como otro tipo de actividades culturales, informativas y deportivas. El Ayuntamiento de Madrid escuchó sus demandas y en 2011 se inició una co-gestión entre vecindario y Ayuntamiento cediendo temporalmente el solar, quien en la actualidad co-gestiona las actividades del Campo de la Cebada. Este modelo de gestión compartida con las instituciones, implicándolas en una iniciativa generada desde la ciudadanía, no es lo habitual. Uno de los colectivos más comprometidos en

447 Al respecto de esta iniciativa consultar: FRANCO, José Tomás. «Esto no es un solar: Reconvirtiendo parcelas vacías en espacio público». En *Plataforma Arquitectura* [Parte II], 03 Abril 2014. Disponible en: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl702-349303/esto-no-es-un-solar-reconvirtiendo-parcelas-vacias-en-espacio-publico-parte-ii> [Consulta 08/07/2015]



Fig.50. Zuloark. Campo de la cebada | Madrid|2010

esta iniciativa es Zuloark⁴⁴⁸ un colectivo compuesto por arquitectos, diseñadores, constructores e investigadores que trabajan en la arquitectura, el urbanismo, el diseño, las pedagogías, la investigación y el desarrollo. Mantiene una posición de acercamiento institucional y defiende su aproximación e implicación. Entre sus propuestas destacamos La Declaración Universal de los Derechos Urbanos, un proyecto crítico, cuyas herramientas fundamentales son la escucha, el análisis, el diseño y la difusión. Pretende reflexionar sobre las ciudades contemporáneas dando importancia a los espacios públicos, a su ideología, a la gestión de la información, dar voz a la ciudadanía en general y mantener un diálogo con los gobernantes. Zuloark está vinculada a Zoohaus, una plataforma web abierta que facilita el trabajo y recursos para trabajar en red entre diversas disciplinas y de forma autoorganizada, permitiendo lanzar proyectos, publicarlos o compartirlos, y que junto a Zuloark pertenecen a la red *Inteligencia Colectiva*⁴⁴⁹.

La exigua senda que hemos marcado con este tipo de propuestas donde predomina la desmaterialización tanto de lo tradicionalmente arquitectónico como de lo urbano, son respuestas a situaciones contemporáneas que buscan establecer un nuevo tipo de alianzas y dinámicas sociales para la construcción del espacio público. Son propuestas que, sin la contundencia y radicalización política de las prácticas artísticas mostradas en esta investigación, tienen una clara dimensión política en el sentido de buscar alternativas de organización ciudadana que constituyan, a medio plazo, acciones políticas alternativas. Podríamos decir que estos colectivos que operan desde la creatividad y la construcción participativa del entorno, retoman las consideraciones de H. Lefebvre sobre la necesidad de liberar a la cotidianidad de las imposiciones del capitalismo tanto individual como colectivamente. De hecho, Lefebvre apuntaba que en el momento en que dicha liberación no se produjera, se correría el riesgo de convertir a la cotidianidad en una especie de depósito subterráneo en el que se sedimentarían los convencionalismos y las mentiras del poder, creando una barrera que impediría la crea-

448 Colectivo madrileño fundado en 2001. Se autodefinen como un grupo compuesto por arquitectos, diseñadores, constructores y pensadores que operan en el ámbito urbano, la arquitectura, el diseño, la pedagogía, la investigación y el desarrollo. Para más información visitar: <http://www.zuloark.com> [Consulta 10|07|2015]

449 Para saber más sobre Inteligencia Colectiva consultar la web: <http://www.inteligenciascolectivas.org/> [Consulta 10|07|2015]

tividad⁴⁵⁰; situación que hemos visto proliferar en las ciudades contemporáneas debido al neoliberalismo rampante de las últimas décadas. Si para Lefebvre la construcción del espacio siempre establece una lucha de poderes, podríamos decir que la producción del espacio en él siempre es política. Por ello, desde nuestra investigación hemos intentado identificar aquellos proyectos emancipadores que han construido espacio social y que han coexistido y coexisten con los intentos del poder de usurpación del espacio público.

No en vano, de nuevo volvemos a subrayar que en la última década este tipo de acciones rupturistas originadas desde las prácticas activistas, que han intentado atacar en el corazón de un sistema social y político deleznable, pueden correr el riesgo de ser reapropiadas o cooptadas por la institución y convertir sus luchas sociales en prácticas estetizantes. Son numerosas las opiniones que remarcan que, desde el momento en el que la institución artística más convencional incorpora sus acciones al sistema de eventos culturales o como objeto expositivo, se produce su desactivación política y que, la vulnerabilidad del sistema al que atacan, puede tornarse en «comodificación» cultural. Esta situación de apropiacionismo de las prácticas de resistencia por parte del poder, podría generar plusvalías en el sistema cultural normativo y por ende en las ciudades contemporáneas. También existen voces que nos alertan de la polarización tanto de la crítica de arte como de la práctica artística al respecto del arte activista. El antropólogo social Manuel Delgado sobre este asunto apunta que:

«El dilema formulado tanto desde la creación artística como desde la discusión teórica se moverá seguramente entre dos extremos: el más optimista se mantendrá leal a la convicción de que los nuevos formatos artísticos y el arte público más militante pueden aportar algo a los combates sociales, trascendiendo los muros físicos y morales que imponen las instituciones y mezclándose con el universo real que pretende cambiar; el más escéptico dudaría de la viabilidad de tal huida y apuntaría la sospecha de que el artivismo ha extendido el triunfo de lo fácil también al campo de las luchas sociales y de que, parafraseando ahora un célebre poema de Maiakowski, su barca ha terminado rompiéndose contra aquella misma vida cotidiana que aspiraba a romper» .

450 LEFEBVRE, Henri [1974]. *La Producción del espacio*. Barcelona: Anthropos, 1984

No obstante, en nuestra investigación consideramos que si no se produjeran las huidas mostradas con el presente trabajo, y los riesgos que conllevan, continuaríamos alimentando la maquinaria de la producción flexible postfordista, nutriendo la pasividad de un sistema transnacional de consensos. Pues consideramos, como dice Paolo Virno, que «nada es menos pasivo que el acto de una fuga, un éxodo [...] El exit consiste en una inversión desprejuiciada que altera las reglas del juego y hace enloquecer la brújula del adversario», entendiendo la huida como resistencia [Deleuze, Agamben] y como nuevas formas de organización. Y con ello no nos referimos exclusivamente a la huida institucional del arte o la arquitectura sino, en un sentido más extensivo, a la realidad y a la práctica política, como una autocrítica a las estructuras dominantes y la inmersión en la que nos encontramos en estos momentos de transformación a escala planetaria.

CONCLUSIONES

La trayectoria de prácticas mostradas en este trabajo de investigación demuestra que históricamente, desde las vanguardias, han surgido manifestaciones colectivas de un arte periférico y disidente a los circuitos hegemónicos, que han intentado entender la práctica artística como una herramienta de transformación social, política y económica.

La línea de investigación abierta ha dibujado las aproximaciones entre práctica artística, arquitectónica y su vinculación a través del modelo participativo de colectivo. La importancia de analizar la aparición de estrategias urbanas como la gentrificación, asociada a los desplazamientos humanos producidos por los procesos de regeneración urbana, nos ha mostrado de qué modo estas formas de actuar en el interior de las ciudades tardocapitalistas han interferido a medio plazo y han tendido a modificar la fisonomía y las configuraciones urbanas desde el exceso, provocando malestar y exclusión social.

Gracias a los análisis sociológicos previos sobre el tema hemos podido mostrar que este desmesurado y excluyente desarrollo urbanístico, ha propiciado el origen de una serie de intervenciones de oposición y cómo determinados movimientos sociales de resistencia han sido apoyados desde la práctica artística o arquitectónica transformando la lógica hegemónica en la producción de espacios.

Lo colectivo se ha mostrado como una forma de entender la práctica artística desde el activismo, la participación y la resistencia. Esta configuración ha permitido al artista la posibilidad de constituirse en un sujeto activo, con el objetivo de colaborar en la construcción de parte de la historia, cuestionando los relatos tradicionalmente aceptados por parte de la historia del arte, la crítica y la curaduría.

Concluimos que, en el territorio español, la conjunción transdisciplinar de algunos de los colectivos que operaron en el tardofranquismo, fomentó la ruptura con los canales expositivos habituales abriendo paso a una extensa red de espacios alternativos. Esta ruptura explica los desplazamientos y la transversalidad producidos en la práctica artística de algunos grupos de los sesenta y los setenta.

En nuestra investigación no hemos detectado que, bajo el régimen autoritario de la dictadura, se produjeran prácticas de resistencia biopolítica en las que el cuerpo poblacional se viera implicado, como hemos visto en el caso de América Latina. Debemos remarcar que no intentamos establecer comparación con lo ocurrido allí, pues consideramos que en el Estado español existían otras claves de acción desarrolladas clandestinamente, en un contexto geográfico muy diferente, cuya anestesia social fue consolidándose durante los 40 años de dictadura, bajo el peso de una implacable represión social en manos de los poderes militar y eclesiástico. Sin embargo, como hemos visto, en nuestro territorio, durante los setenta se produjeron acciones subversivas puntuales de la mano de determinados colectivos y de su entorno más inmediato. Fueron acciones, muchas de ellas participativas, que auguraron el fin de un ciclo y que se interpretaron como una herramienta política colectiva frente a la represión de la dictadura.

Asimismo, concluimos que lo ocurrido en el panorama artístico español de los ochenta, tampoco es comparable ni a las prácticas de resistencia biopolítica de América Latina, ni a las iniciativas micropolíticas generadas en el contexto angloamericano. Ello fue debido a la desactivación política que se produjo en los Pactos de la Transición. Con la creación de las nuevas políticas culturales se fijaron objetivos artísticos con una visión internacionalista y de mercado, dejando de lado la idiosincrasia territorial y la politización acontecida en la década anterior.

De igual modo, consideramos que el vínculo existente entre grupos de artistas y movimientos sociales, vecinales o políticos pareció ser engullido por la normalidad democrática, de la que participaban principalmente los partidos políticos de izquierdas, lo que provocó una instrumentalización política de la cultura y la entrada de lleno en el capitalismo cultural. No obstante, aunque de manera alternativa a los circuitos oficiales, hemos visto que en la década de los ochenta, se produjeron acontecimientos subversivos que atacaron directamente el cuestionado proceso democrático español.

En los noventa comenzaron a reaparecer con fuerza colectivos que, en oposición a las políticas de expansión capitalista, deseaban recuperar el espacio público, enfrentándose a un espacio cada vez más ocupado por el capital. Entre la multitud de colectivos que hemos detectado a nivel internacional, todos tienen en común que entienden el arte como práctica política y que reclaman el derecho al espacio público para uso y disfrute colectivo. Para que esto pudiera llevarse a cabo, se produjo una apropiación del espacio público y la participación social y política en el mismo. Fue necesaria la proxemia, intervenciones que tan sólo pudieran producirse en condiciones de proximidad, afectividad y bajo configuraciones urbanas de escala antropométrica.

En el Estado español, los noventa supusieron un cambio de ciclo en el que comenzaron a emerger prácticas colaborativas. Fueron los años del furor de los macroeventos culturales y de la consolidación del arte con las instituciones públicas. En este contexto, en plena era de la mercantilización del arte de la postmodernidad, surgió una generación crítica con la herencia recibida y con el silencio heredado durante la época de la transición. Se comenzó a producir un rescate de prácticas políticas de la década de los setenta y ochenta, que hasta el momento eran desconocidas. El desgaste social de la sociedad del bienestar, el agotamiento asistencial de las instituciones, la burocratización de la vida, el alto índice de desempleo, la militarización, etc..., generó un clima que suscitó en algunos grupos de jóvenes artistas de los noventa el compromiso por responder o denunciar situaciones que incrementaban la exclusión y la discriminación. Este caldo de cultivo y la incipiente inmersión en las nuevas tecnologías, hizo que emergieran una serie de colectivos que comenzaban a utilizar nuevas herramientas para operar dentro de las redes de control del sistema capitalista.

A partir del nuevo milenio se ha detectado un nuevo intento por recuperar prácticas periféricas surgidas en el contexto español del tardofranquismo y los inicios de la transición, así como la puesta en valor de las prácticas artísticas colectivas de los noventa. Entendemos que este intento por recuperar la memoria colectiva proporcionó una mirada diferente a los colectivos que operaron desde entonces y hasta la actualidad.

Hemos identificado que el nuevo milenio dibujó en los bordes, la frontera y lo impreciso de las ciudades contemporáneas, desplazamientos y puntos de encuentro entre la práctica artística colectiva de carácter político y la arquitectónica. Nuestra tesis ha sostenido que esta aproximación transdisciplinar se ha producido desde prácticas y situaciones de resistencia, lo que ha provocado la disolución disciplinar, tal cual la entendíamos, para pasar a utilizar métodos subversivos similares que den respuestas sociales específicas. Prácticas que identificamos con lo político, entendiendo lo político como una forma de hacer conjunta.

La negación del individualismo o de la genialidad, que opera dentro del colectivismo artístico, ha puesto en valor nuevas formas de relacionarse y de autoorganizarse como encuentros, alianzas temporales, células colaborativas o grupos de afinidad, todos ellos constituidos para desarrollar sinergias que respondan creativamente a situaciones concretas de conflicto, postconflicto y a la necesidad construir sociedad colectivamente.

Desde nuestra investigación concluimos que la multiplicidad de nuevas anexiones disciplinares producidas en el último milenio, están produciendo nuevos dispositivos de producción de subjetividad colectiva, cuestión ésta revelada por Guattari en lo referente a sus máquinas ecosóficas donde se producía una heterogénesis de diversos componentes de la realidad, como eran los campos de lo social, lo político y lo personal. Pues consideramos que las disciplinas ya no podemos entenderlas unidireccionalmente, tradicionalmente artísticas, arquitectónicas o urbanísticas,... sino como dispositivos heterogéneos, ecosistémicos y con capacidad política. Es decir con capacidad para colaborar en la construcción de un entorno compartido, donde inevitablemente se produce un injerto entre relaciones sociales, política, tecnología, economía, afectos y conocimiento.

En lo referente a la práctica arquitectónica hegemónica, hemos visto cómo el avance de la arquitectura neoliberal ha abordado el ámbito público y ha neutralizado el campo de lo social. Convirtiéndose en una práctica al servicio del mercado, ha ido reproduciendo objetos de consumo en las ciudades contemporáneas. La arquitectura se ha constituido como un elemento de poder y sumisión clave de las sociedades actuales. La sobreordenación urbanística de nuestras ciudades y la planificación territorial de las últimas décadas, ha sobredimensionado el concepto de ciudad tal cual lo entendíamos hasta los setenta, constituyendo hitos capaces de elaborar realidades hiperidealizadas. Se han elaborado formas de vida en venta, construidas bajo los parámetros de la publicidad; una arquitectura que se eleva alejada de las personas, donde prima la pulcritud y el tráfico financiero, donde se ejerce control mediante las sofisticadas redes de vigilancia y se estigmatiza el conflicto o el disenso. La práctica arquitectónica de las últimas décadas ha contribuido en el sostenimiento de una hiperrealidad *renderizada* y alejada de la complejidad social.

Concluimos que esta hiperbólica dimensión de las ciudades contemporáneas, producto de la era postfordista, ha ido cediendo territorio a los biopoderes, lo que ha provocado resistencia en algunos sectores de la población y con ella, la aparición de multitud de prácticas artísticas colectivas y su transversalidad con la esfera arquitectónica. La revalorización de la vida cotidiana y del espacio social, ha hecho que estos colectivos entiendan la arquitectura como un dispositivo de resistencia biopolítica al control de la vida y al exceso tardocapitalista, redirigiendo la vista a las microexperiencias de la vida cotidiana de nuestras ciudades, a su identidad, a la fuerza de la colectividad y a la transversalidad de conocimiento. En este sentido, hemos visto aparecer desde el nuevo milenio una gran cantidad de colectivos que buscan alternativas al uso y al goce de la ciudad, grupos de trabajo que han encontrado esos pliegues, intersticios o fisuras en el exceso, configurando nuevas formas de producir «espacios de oportunidad» para la democracia, lugares donde habitar el espacio social desde lo micropolítico. **Por lo tanto, para contestar a nuestra pregunta inicial, concluimos que sí se han producido desplazamientos o desbordamientos disciplinares entre práctica artística, arquitectónica, activismo, junto a otras disciplinas, dentro de las ciudades producto del capitalismo.**

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Don; GOLDBAND, Arlene.** Creative Community: The Art of Cultural Development. New York: The Rockefeller Foundation, 2001
- ADAMS, Don; GOLDBAND, Arlene.** Community, Culture and Globalization. New York: The Rockefeller Foundation, 2002
- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake [eds.].** Conceptual Art: a Critical Anthology. Massachusetts: The MIT Press, 1999
- A.F.R.I.K.A. Gruppe.** Ciberactivismo: Sobre usos políticos y sociales de la red. Madrid: Virus, 2007
- A.F.R.I.K.A. Gruppe.** Manual de guerrilla de la comunicación. Madrid: Virus, 2000
- ALTHUSSER, Louis[1969].** Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988
- ANZALDÚA, Gloria.** Borderlands/La Frontera. San Francisco: Aunt Lute, 1987
- ARDENNE, Paul.** Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: CENDEAC, 2006
- ARENDDT, Hannah [1969].** Sobre la violencia. Madrid: Alianza Editorial, 2005
- ARMAJANI, Siah.** Espacios de lectura. Barcelona: MACBA, 1995
- ARTAUD, Antonin [1938].** El teatro y su doble. Barcelona: Edhasa, 1978
- AUGÉ, Marc.** El tiempo en ruinas. Barcelona: Gedisa, 2003
- AUGÉ, Marc.** Los no lugares: Espacios del Anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad. Barcelona: Gedisa, 1993
- AZNAR, Sagrario.** El arte de acción. Guipuzkoa: Nerea, 2000
- AZNAR, Yayo; MARTÍNEZ, Pablo [eds.].** Sobre políticas y poéticas: Lecturas para un espectador inquieto. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2012
- BANG LARSEN, Lars.** «Social Aesthetics». En: BISHOP, Claire [dir.]. Participation. London: Whitechapel Gallery & Cambridge MA: The MIT Press, 2006
- BANG LARSEN, Lars.** «Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history». En Afterall, nº1, London: Central Saint Martins School of Art and Design, 1999
- BARTHES, Roland [1980].** La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía. Madrid: Paidós, 2010
- BARTHES, Roland, [1968].** El susurro del lenguaje: Más allá de palabra y la escritura. Barcelona: Paidós, 1999
- BAUDELAIRE, Charles[1845|1846|1849].** Salones y otros escritos sobre arte. Madrid: Visor, 1996
- BAUDRILLARD, Jean [1978].** Cultura y simulacro. Barcelona: Kairos, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt [1997].** La posmodernidad y sus descontentos. Madrid: Akal Ediciones. Cuestiones de antagonismo 2, 2001
- BAUMAN, Zygmunt [2000].** Modernidad líquida. Buenos Aires; Bogotá: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002
- BENASAYAG, Miguel; DEL REY, Angélique.** El elogio del conflicto. Madrid: Traficantes de Sueños, 2013
- BENJAMIN, Walter [1928].** Dirección única. Madrid: Alfaguara, 1988
- BENJAMIN, Walter [1934].** Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III. Madrid: Taurus, 1990
- BENJAMIN, Walter [1936].** Discursos Interrumpidos I. Madrid: Taurus, 1982
- BENJAMIN, Walter [1983].** Libro de los pasajes. Madrid: Akal, 2005
- BHABHA, Homi; Rutherford, Jonathan.** «The Third Space. Interview with Homi Bhabha». En Rutherford, J., [ed.]. Identity: Community, Culture, Difference. London: Lawrence and Wishart, 1990
- BHABHA, Homi [1994].** El lugar de la cultura. Buenos Aires: Manantial, 2002
- BHABHA, Homi [1996].** «El entremedio de la cultura» En HALL, Stuart; DU GAY, Paul [comps.]. Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Amorrortu, 2003
- BISHOP, Claire.** Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London: Verso, 2012
- BISHOP, Claire.** Installation Art: A Critical History. London: Tate, 2005
- BISHOP, Claire.** Participation. London: Whitechapel, *Documents of Contemporary Art*, Cambridge MA: MIT Press, 2006
- BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jorge; EXPÓSITO, Marcelo.** Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001
- BLANCHOT, Maurice [1983].** La comunidad inconfesable. Madrid: Arena Libros, 2007
- BLUNDELL-JONES; PETRESCU, Doina; TILL, Jeremy [eds.].** Architecture and Participation. London: Routledge, 2005
- BORJA, Jordi; CASTELLS, Manuel.** Local y global: La gestión de las ciudades en la era de la información. Madrid: Taurus-U.N. for Human Settlements [Habitat], 1997
- BORJA, Jordi.** «Ciudadanía y espacio público». En: SUBIRÓS, Pep [ed.]. Ciudad ideal, ciudad real. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1998.
- BOURDIEU, Pierre [1988].** Cosas dichas. Barcelona: Gedisa, 1988.
- BOURDIEU, Pierre [1980].** El sentido práctico. Madrid: Siglo XXI, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas [1998].** Estética relacional. Buenos Aires: AH, 2000.
- BOURRIAUD, Nicolas[1999].** Formas de vida: El arte moderno y la invención de sí. Murcia: CENDEAC, 2009.
- BOZAL, Valeriano.** La construcción de la vanguardia 1850-1939. Madrid: Cuadernos para el diálogo, S.A., 1978.
- BRADLEY, Will; ESCHE, Charles. [eds.].** Art and Social Change. London: Tate Publishing in Association with Afterall, 2007
- BRAYER, Marie-Ange; CYRIAQUE, Emmanuel [eds.].** Ant Farm Redux. FRAC Centre [cat.]. Orleans: HYX, 2007

BREA, José Luis. «Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años ochenta y noventa». *Arte, Proyectos e ideas*, Nº 4, Tomo 1. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1996.

BRENNER, Neil. «Globalisation as Reterritorialisation: The Re-escalating of Urban Governance in the European Union». *Urban Studies*, vol. 36, Nº 3, 1999, pp. 431-451.

BRISSAC, Nelson. «Real/Virtual: redefiniciones ante las nuevas configuraciones espaciales y sociales». En: **MARCHÁN FIZ**, Simón. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós, 2005

BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor, 1995

BUCK-MORSS, Susan. *Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa, nº 25, 1993

BÜRGER, Peter [1987]. *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Península, 1997

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1999

CANETTI, Elias [1960]. *Masa y Poder*. Madrid: Alianza, 2013

CANO ROJAS, Guillermo. *Las desilusiones corporales: Contribuciones de la sexualidad radical del accionismo vienés*. Valencia: Editorial UPV, 2009

CAÑAS, Dionisio; **LOZANO**, María y **UGALDE**, Juan. *Tot Estrujenbank: hojalatería y pintura en general*. Madrid: El Garaje, 2008

CARERI, Francesco. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

CARRILLO, Jesús. *Arte en la red*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004

CASTELLS, Manuel; **BORJA**, Jordi. *Local y Global: La gestión de las ciudades en la era de la Información*. Madrid: Grupo Santillana S.A., 1997

CASTELLS, Manuel. *La ciudad y las masas: Sociología de los movimientos sociales urbanos*. Madrid: Alianza Editorial, 1986

CASTELLS, Manuel. *La cuestión urbana*. Madrid: Siglo XXI, 1974

CASTELLS, Manuel. *Problemas de investigación en Sociología Urbana*. Madrid: Siglo XXI, 1973

CAUTE, David. *The Year of the Barricades*. New York: Harper and Row, 1988

CERECEDA, Miguel y **VELASCO**, Gonzalo [eds.]. *Incomunidad: El pensamiento político de la comunidad, a partir de Roberto Espósito*. Madrid: Arena Libros/UAM, 2011

CHRIST, Hans D.; **DRESSLER**, Iris [eds.]. *Subversive practices. Art under Conditions of Political Repression: '60-'70. South America / Europe*. [cat.] Stuttgart: Württembergischer Kunstverein de Stuttgart, 2009

CLARAMONTE, Jordi. *Arte de contexto*. SanSebastián: Nerea, 2011

CLARAMONTE, Jordi. *La república de los fines: Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*. Murcia: CENDEAC, 2011

COELHO, Teixeira. *Diccionario crítico de política cultural: Cultura e imaginario*. Barcelona: Gedisa, 2009

COLECTIVO SITUACIONES [compiladores]. *Contrapoder. Una introducción*. Textos de: Toni Negri, John Holloway, Miguel Benasayag, Luis Matini, Horacio González, Ulrich Brandt. Buenos Aires: De mano en mano, 2002

COLECTIVO SITUACIONES. *Genocida en el barrio: Mesa de escrache popular*. Buenos Aires: De mano en mano, 2002

COLLADOS, Antonio; **RODRIGO**, Javier [eds.]. **TRANSDUCTORES: Pedagogías en red y prácticas instituyentes**. Granada: Centro de Arte José Guerrero, 2012

COLLADOS, Antonio; **RODRIGO**, Javier [eds.]. **TRANSDUCTORES: Pedagogías colectivas y políticas espaciales**. Granada: Diputación Provincial de Granada, 2010.

COLOMINA, Beatriz [ed.]. *Sexuality and Space*. New York: Princeton Architectural Press, 1992.

COLOMINA, Beatriz. *Doble exposición: Arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal, 2006.

COLOMINA, Beatriz. *Domesticity at War*. Barcelona: Actar, 2007

COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge MA: MIT Press, 1994

CORNER, James. *Mappings*. London: Reaktion Books, 1999

CORTÉS, José Miguel G. [ed.]. *Contra la arquitectura*. Castellón: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2000.

CRIMP, Douglas; **ROLSTON**, Adam. *AIDS Demographics*. Seattle: Bay Press, 1990.

CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*. Madrid: Akal, 2005.

CROW, Thomas [1996]. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, 2002

DAAR [PETTI, Alessandro; HILAL, Sandi; WEIZMAN, Eyal]. *Architecture After Revolution*. Berlín: Sternberg Press, 2013

DAVIS, Mike [1990]. *Ciudad de Cuarzo: Arqueología del futuro en Los Angeles*. Madrid: Lengua de Trapo, 2003.

DAVIS, Mike [1995]. *Control urbano: Una ecología del miedo*. Barcelona: Virus, 2001.

DAVIS, Mike [2006]. *Planeta de Ciudades Miseria*. Madrid: Foca, 2007.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer; vol.1*. México, D. F.: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2007.

DE LAURETIS, Teresa. *Queer Theory. «Lesbian and Gay Sexualities»*. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* no3, 2, verano 1991

DÉBORD, Guy [1988]. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Madrid: Anagrama, 1998

DÉBORD, Guy [1957]. *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional* [Documento Fundacional, 1957]. *Archivo Situacionista Hispano*, 20 de enero 2005.

DÉBORD, Guy [1967]. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1999

DELEUZE, Gilles y **PARNET**, Claire [1977]. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 1980

DELEUZE, Gilles; **GUATTARI**, Félix. [1980]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

DELEUZE, Gilles; **GUATTARI**, Félix [1976]. *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

DELEUZE, Gilles [1990]. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 1999

DELEUZE, Gilles [1968]. *Diferencia y repetición*. Gijón: Júcar, 1988.

DELGADO, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999.

DELGADO, Manuel. *El espacio público como ideología*. Barcelona: Gedisa, 2012

DELGADO, Manuel. *Memoria y Lugar. El espacio público como crisis de significado*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia, 2001.

DELGADO, Manuel. «Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos». En *Quaderns-E*, No 18 [2]. Barcelona: Institut Català d'Antropologia, 2013,

DELGADO, Manuel. *Sociedades movilizadas: pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama, 2007

DERY, Mark. *Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs*. New Jersey: Open Magazine Pamphlet Series, 1993

DEUSTCHE, Rosalyn. *Agorafobia. Cuadernos Portátiles 12*. Barcelona: MACBA, 2008

DÍAZ CUYÁS, José. «Del arte ocioso y la vida regalada». En *Estrabismos*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2008

DILLON, Brian. *Ruins*. London: Whitechapel: Documents of Contemporary Art

DOHERTY, Claire. *Situation*. London: Whitechapel: Documents of Contemporary Art

DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001

ENZENSBERGER, Hans Magnus [1972]. *El corto verano de la anarquía*. Barcelona: Anagrama, 1988

ENZENSBERGER, Hans Magnus [1970]. *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Madrid: Anagrama, 1984

ERNESTO, Laclau y **MOUFFE**, Chantal [1985]. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987

ESTRUJENBANK. *Los tigres se perfuman con dinamita*. Madrid: Gramma, 1992

ESTRUJENBANK. *Tot Estrujenbank*. Madrid: Gramma, 2008

FELICITY DALE, Elliston Scott. *Architecture or techno-utopia: politics after modernism*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007

FELSHIN, Nina [ed.]. *But is it Art?: The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995.

FOSTER, Hal [ed.] [1983]. *La Postmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985

FOUCAULT, Michel [1975]. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI de España, 1996

FOUCAULT, Michel [1976]. *Historia de la sexualidad I: La voluntad del saber*. Madrid: S. XXI, 1977

FOUCAULT, Michel [1978]. *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza Editorial, 1988

FOUCAULT, Michel [1978]. *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta, 1992

FOUCAULT, Michel. *Dichos y Escritos IV* [1994]. En: *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós, 1999

FOUCAULT, Michel, [1966]. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las Ciencias Humanas*. Madrid: Siglo XXI, 2006

FOUCAULT, Michel, [1966]. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos, 1992.

FOUCAULT, Michel «Los espacios otros» [1967]. En: *Astrágalo: Revista cuatrimestral iberoamericana*, n° 7, septiembre de 1997

FREIRE, Cristina; **LONGONI**, Ana. *Conceptualismos del Sur*. Sao Paulo: Annablume, 2009

FREIRE, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. México DF: Ediciones Siglo XXI, 1974

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990

GARCÍA, Raúl. *Micropolíticas del cuerpo. De la conquista de América a la última dictadura militar*. Buenos Aires: Biblos, 2000

GIEDION, Sigfried. «Architecture in the 1960s: Hopes and Fears». En: *Architectural Forum*, julio de 1962, vol. 117

GILLICK, Liam. «Twenty-five Years: The Rematerialisation of the Art World». En: *Art Monthly*, February 1999, p.44

GOLDBERG, Rose Lee. *Performance art: Desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Dustin, 1996

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo: «A new artistic continent en Art in the public interest». *RAVEN*, Arlene. [ed.]. Michigan: UMI Research Press, 1989

GROYS, Boris. *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-textos, 2008.

GRUPO DE ARTE CALLEJERO, GAC. *Pensamientos. Prácticas. Acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009

GUATTARI, Félix; **NEGRI**, Toni. *Las verdades nómadas*. Madrid: Akal, 1999

GUATTARI, Félix; **ROLNIK**, Suely [2005]. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

GUATTARI, Félix. «Prácticas ecosóficas y restauración de la ciudad subjetiva». En: *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. Nº. 238. Barcelona: Ediciones Reunidas, SA / GRUPO ZETA, 2003 [Ejemplar dedicado a: Hiperurbano], pags. 38-47

GUATTARI, Félix. *Caosmosis* [1992]. Buenos Aires: Manantial, 1996.

GUATTARI, Félix. *Cartografías Esquizoanalíticas*. Buenos Aires: Manantial, 1989.

GUATTARI, Félix. *Chaosmosis. An ethicoaesthetic paradigm*. Bloomington: Indiana University Press, 1995

GUATTARI, Félix. *Las tres ecologías*, Valencia: PreTextos, 2000

HARAWAY, Donna. «The Biopolitics of Postmodern Bodies: Determinations of Self». En: «Immune System Discourse». En: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* Vol. 1, No. 1, 1989, pp. 3-43. En: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1991.

HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995

HARDT, Michael; **NEGRI**, Antonio. Imperio. Buenos Aires: Paidós, 2006
HARDT, Michael y **NEGRI**, Antonio. Multitud: Guerra y democracia en la era del Imperio. Buenos Aires: Debate, 2004
HARVEY, David. Ciudades rebeldes: Del derecho de la ciudad a la revolución urbana. Madrid: Akal, 2013
HARVEY, David. Espacios de Esperanza. Madrid: Akal, 2003
HARVEY, David. Urbanismo y desigualdad social. Madrid: Siglo XXI, 1989
HAYASHI, Michio. «La subjetividad ocupada: pintura y cuerpo en el Japón posbélico». En: À Rebours: La Rebelión Informalista. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999
HEIKKINEN, Merja. The Nordic Model for Supporting Artists: Public Support for Artists in Denmark, Finland, Norway and Sweden. Research Reports of the Arts Council of Finland No 26, The Arts Council of Finland in co-operation with the Nordic Cultural Institute, 2003
HERRANZ, Joaquín. Culture Counts in Communities: A Framework for measurement. London: The Urban Institute, 2002
HOLLOWAY, John. «Douze thèses sur l'anti-pouvoir». En *CONTRETEMPS* n°6, febrero de 2003
HOLMES, Brian. «Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones». En: Producción cultural y prácticas instituyentes: Líneas de ruptura en la crítica institucional. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008
HOLMES, Brian. «Utopía codificada: Makrolab o el arte de la transición». En: *Brumaria* n°7, Arte, Máquinas, Trabajo inmaterial. Madrid: Brumaria A.C., 2006
HOLMES, Brian. Unleashing the Collective Phantoms. Nueva York: Autonomedia, 2007
HOME, Stewart [1988]. El asalto a la cultura: Corrientes utópicas desde el letrismo a la Class War. Madrid: Virus, 2002
HUIZINGA, Johan [1938]. Homo ludens. Madrid: Alianza, 2000
JACKSON, Shanon. Social Works: Performing Art, Supporting Publics. New York: Routledge, 2011
JACKSON, Maria. Culture and Commerce: Traditional Arts in Economic Development. London: The Urban Institute + The Fund for Folk Culture, 2003
JAMESON, Fredric. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío. Barcelona: Paidós, 1991
JARAUTA, Francisco. «Mundialización y conflictos civilizatorios». En: Práctica Artística y políticas culturales: Algunas propuestas desde la Universidad. Murcia: Aula de Debate. Universidad de Murcia, 2003
JARRY, Alfred. Ubú Rey [1900]. Madrid: Cátedra, 2005
KAPROW, Allan [1958]. «Notes on the Creation of a Total Art». En: Essays on the Blurring of Art and Life. Berkeley: University of California Press, 2003
KESTER, Grant H. Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art. California: University of California Press, 2004
KESTER, Grant H. Conversation Pieces. Berkeley: University of California Press, 2004

KESTER, Grant H. The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Durham: Duke University Press, 2011
KOOLHAAS, Rem [1974]. Delirio de Nueva York. Barcelona: Gustavo Gili, 2004
KOOLHAAS, Rem; **MAU**, Bruce. Small, medium, large, extra-large / Office for Metropolitan Architecture. New York: The Monacelli Press, 1996
KOOLHAAS, Rem. La ciudad genérica [1995]. Barcelona: Gustavo Gili, 2006
KRAUSS, Rosalind E. [1977]. Pasajes de escultura moderna. Madrid: Akal, 2002
KRAUSS, Rosalind [1985]. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza, 1996
LACY, Suzanne. Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1994
LADDAGA, Reinaldo. Estética de la Emergencia: La formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006
LATOURE, Bruno [2005]. Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red. Buenos Aires: Manantial, 2008
LEAT, Helmut; **ANHEI**, K. Diana. From Charity to Creativity: Philanthropic Foundations in the 21st Century. London: Comedia, 2002
LE FEUVRE, Lisa. Failure. London: Whitechapel, *Documents of Contemporary Art*, 20
LEFEVRE, Henri [1961]. Crítica de la vida cotidiana. Buenos Aires: Peña Lillo, 1967
LEFEVRE, Henri [1972]. Espacio y política: El derecho a la ciudad. Barcelona: Península, 1976
LEFEVRE, Henri [1974]. La Producción del espacio. Barcelona: Anthropos, 1984
LEFEVRE, Henri [1970]. La revolución urbana. Madrid: Alianza, 1980
LEFEVRE, Henri [1968]. La vida cotidiana en el mundo moderno. Madrid: Alianza, 1972
LÉVY, Pierre. Inteligencia colectiva: Por una antropología del ciberespacio. Washington, D.C: Organización Panamericana de la Salud, 2004
LIPPARD, Lucy. Get the Message: A Decade of Art for Social Change. New York: E.P. Dutton, 1984
LIPPARD, Lucy [1973]. Seis años: la desmaterialización del objeto artístico. Madrid: Akal, 2004.
LIPPARD, Lucy. The Lure of the Local: Sense Place in a Multicentered Society. New York: New Press, 1998
LONGONI, Ana; **BRUZZONE**, Gustavo [comps.]. El siluetazo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
LONGONI, Ana; **MESTMAN**, Mariano. Del Di Tella a Tucumán Arde: Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: Eudeba, 2008
LÓPEZ CUENCA, Alberto. «El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80». En *Revista de Occidente*, N°273, 2004, pp.21-36
LYNCH, Kevin [1960]. La imagen de la ciudad. Barcelona: Gustavo Gili, 1998
LYOTARD, Jean-François [1979]. La Condición Postmoderna: Informe sobre el saber. Cátedra: Madrid, 1998.

LYOTARD, Jean-Francois [1988]. La diferencia. Barcelona: Gedisa, 1996

MADERUELO, Javier. El espacio raptado: Interferencias entre Arquitectura y Escultura. Madrid: Mondadori, 1990

MADERUELO, Javier. La idea de espacio en arte y arquitectura. Madrid: Akal, 2008

MADERUELO, Javier. La pérdida del pedestal. Madrid: Visor, 1994.

MAIAKOWSKI, Vladimir. Poemas 1913-1916; Poemas 1917-1930. Madrid: Visor Libros, 1993

MALO DE MOLINA, Marta [ed.]. Nociones comunes: Experiencias y ensayos entre investigación y militancia. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004

MARCHÁN FIZ, Simón [1974]. Del arte objetual al arte de concepto. Madrid: Akal, 1986

MARCHÁN FIZ, Simón. «Después del naufragio». Fuera de Formato. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1983

MARCUSE, Herbert [1964]. Cultura y sociedad. Buenos Aires: Ed. Sur, 1968

MARCUSE, Herbert [1978]. La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

MARÍN, Teresa. Creación Artística en Equipo: Comunidad Valenciana [1982-2005]. Valencia: Col.lecció Formes Plàstiques. Institució Alfons el Magnànim, 2006.

MARÍN, Teresa; **MARTÍN**, Juan José; **VILLAR**, Raquel. «Emergencias colectivas. Mapa de vínculos de actividades artísticas [autogestionadas] en la Comunidad Valenciana [2001-2011]». Revista: Archivo de Arte Valenciano. Nº XCII. 2001, pp.515-534

MARÍN, Teresa. «Experiencias de creación colectiva y otras prácticas artísticas colaborativas en la Comunidad Valenciana [1982-2012]». En DE LA CALLE, Román [coord.] Los últimos treinta años del Arte Valenciano Contemporáneo. Vol.3. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013

MAYER, Margit. «The Career of Urban Social Movements in West Germany». En FISHERR.; **KLING**, Joseph [ed.]. Mobilizing the Community: Local Politics in the Era of the Global City. California: Sage, 1993

MCLLROY, Andrew. Funding the future: A user's manual for fundraising in the arts. London: Council of Europe, 2003

MERCER, Colin. Towards Cultural Citizenship: Tools for Cultural Policy and Development. The Bank of Sweden Tercentenary Foundation & Sida, 2002

MIGNOLO, Walter. Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal, 2003

MILES, Malcom. Art, space and the city: Public art and urban futures. London: Routledge, 1997

MORGAN, Sally. «Looking back over 25 years». En DICKSON, M. [ed.] Art with People. Sunderland: AN Publications, 1995

MOUFFE, Chantal. «Hegemonía e ideología en Gramsci». En Antonio Gramsci y la realidad colombiana. Bogotá: Foro Nacional, 1991

MOUFFE, Chantal [1993]. El retorno de lo político. Barcelona: Paidós, 1999

NANCY, Jean-Luc [1983]. La comunidad desobrada. Madrid: Arena, 1999.

NEGRI, Antonio. «El monstruo biopolítico. Vida desnuda y potencia». En GIORGI, Gabriel; RODRÍGUEZ, Fermín [comps.]. Ensayos sobre biopolítica: Excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007

NEGRI, Antonio. Del retorno: Abecedario biopolítico. Buenos Aires: Debate, 2003.

NEGRI, Antonio [2003]. Guías. Cinco lecciones en torno a Imperio. Buenos Aires: Paidós, 2004

NEUSTAD, Robert. CADA DÍA: La creación de un arte social. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001

NOLLERT, Angelika. «Art Is Life and Life is Art». En Kollektive Kreativität [cat.] [Creatividad Colectiva]. Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2005

PARCERISAS, Pilar. Conceptualismo[s] poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980. Madrid: Akal, 2007

PARCERISAS, Pilar. Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980. [cat.]. Barcelona: Centre d'art Santa Mònica, 1992

PERA, Rosa; **DEL PINO**, Alejandro. Ambulantes: Cultura portátil. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, [2004] [cat.]. Sevilla: Junta de Andalucía, 2006

PEREC, George [1978]. La vida, instrucciones de uso. Madrid: Anagrama, 1998

PÉREZ DE LAMA, José. Devenires cyborg: Arquitectura, urbanismo y redes de comunicación. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006

PRECARIAS A LA DERIVA. A la deriva: Por los circuitos de la precariedad femenina. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004

PRECIADO, Beatriz; François Roche; Antonio Negri; Slavoj Žižek; Sanford Kwinter; Philippe Parreno. Log 25. DAVIDSON, Cynthia [ed.]. New York: Anyone Corporation, 2012

PRECIADO, Beatriz. Museo, basura urbana y pornografía. [En línea]. Disponible en: <<http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/08/12/museo-basura-urbana-y-pornografia-por-beatriz-preciado/>>

PRECIADO, Beatriz. Pornotopía: Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría. Barcelona: Anagrama, 2010.

PRECIADO, Beatriz. Multitudes Queer: Nota para una política de "anormales". Revista Multitudes. Núm. 12. París, 2003

RAMÍREZ, Juan Antonio. Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante. Madrid: Visor, 1992

RAMÍREZ, Juan Antonio. Edificios y sueños: Sobre arquitectura y utopía. San Sebastián: Nerea, 1991

RAMÍREZ, Juan Antonio. Edificios-Cuerpo: Cuerpo humano y arquitectura. Analogías, metáforas, derivaciones. Madrid: Siruela, 2003

RAMÍREZ, Mari Carmen. Hélio Oiticica: The Body of Colour [cat.]. London: Tate Publishing, 2007

RAMPÉREZ, Fernando. La quiebra de la representación. Madrid: Dykinson, 2004

RANCIÈRE, Jacques. «Problems and Transformations in Critical Art». En BISHOP, Claire [ed.]. Participation. Cambridge: MIT Press, 2006.

- RANCIÈRE**, Jacques [2008]. El espectador emancipado. Pontevedra: Ellago, 2010.
- RANCIÈRE**, Jacques [1987]. El maestro ignorante. Barcelona: Laertes, 2002.
- RANCIÈRE**, Jacques [2000]. La división de lo sensible. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002.
- RANCIÈRE**, Jacques [2009]. Momentos políticos. Madrid: Clave Intelectual, 2011
- RAUNIG**, Gerald. «Prácticas instituyentes, nº 2. La crítica institucional, el poder constituyente y el largo aliento del proceso instituyentes». Eipcp. Disponible en: <<http://transform.eipcp.net/transversal/0507/raunig/es>>. [Consulta: 2 de junio de 2013]
- RAUNIG**, Gerald. «La industria creativa como engaño de masas». Eipcp. Disponible en: <<http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es>>. [Consulta 6 de Mayo de 2013].
- RAUNIG**, Gerald. «Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar». Eipcp. Disponible en: <<http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es>> [Consulta: el 6 de mayo de 2013]
- RAUNIG**, Gerald. Mil máquinas: Breve filosofía de las máquinas como movimiento social. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008
- RECCHIA**, Francesca. «¡Hagan el amor antes de hacer proyectos!». En Estrabismos. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2008
- RIFKIN**, Jeremy. La era del acceso. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
- ROSLER**, Martha. Posiciones en el mundo real [cat.]. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1999
- SAID**, Edward, W. Orientalismo [1978]. Madrid: Ed. Libertarias-Prodhufo, 1990
- SASSEN**, Saskia. The Global City : New York, London, Tokyo. Princeton: Princeton University Press, 2001
- SCHULZ-DORNBURG**, Julia. Arte y arquitectura: nuevas afinidades. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- SELLÉS**, Narcís; **FONT**, Jordi. Grup Tint-2 [1974-1976]: entre la pràctica paraartística, l'anàlisi crítica, el desvelament sociocultural i la lluita ideològica. Banyoles: Ajuntament de Banyoles, 2004
- SELLÉS**, Narcís. Art, política i societat en la derogació del franquisme: L'Assemblea Democràtica d'artistes de Girona. Empordà: Llibres del Segle, 1999
- SENNETT**, Richard [1977]. El Declive del Hombre Público. Barcelona: Anagrama, 2011.
- SHERINGHAM**, Michael. Attending to the Everyday: Blanchot, Lefebvre, Certeau, Perce. Oxford: French Studies, LIV[2], 2000
- SHOLETTE**, Gregory; **THOMPSON**, Nato, [eds.]. The Interventionists: User's Manual for the Creative Disruption of Everyday Life. Cambridge MA: MIT Press, 2004
- SLOTERDIJK**, Peter. «El arte se repliega en sí mismo». En: Revista Observaciones filosóficas. Valparaíso, 2007
- SLOTERDIJK**, Peter. Esferas. globos: macrosferología. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
- SMITHSON**, Robert; **FLAM**, Jack. Robert Smithson. The collected writings. California: University of California Press, 1996
- SMITHSON**, Robert [1972]. «Cultural Confinement». En HOLT, Nancy [ed.]. The Writings of Robert Smithson. New York: New York University Press, 1979.
- SOJA**, Edward [2000]. Postmetrópolis: estudios críticos sobre las ciudades y las regiones. Madrid: Mapas 21. Traficantes de sueños, 2008
- SOJA**, Edward. Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Cambridge, MA: Blackwell, 1996
- STALKER**. «Stalker.Doc». En: Estrabismos. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2008
- STALLBRASS**, Julian. *Documentary* [Whitechapel: Documents of Contemporary Art]. London|Cambridge, MA: Whitechapel Gallery| The MIT Press, 2013
- STIMSON**, Blake; **SHOLETTE**, Gregory [eds.]. Collectivism after Modernism: the Art os Social Imagination after 1945. Mineapolis: University of Minesota Press, 2007
- SWYNGEDOUW**, Erik. The Post-Political City. Urban Politics Now: Re-imagening Democracy in the Neo-liberal City. Rotterdam: Bravo, NAI Publishers, 2007
- THOMPSON**, Nato [ed.]. Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011. Massachusetts: MIT Press, 2012
- THOMPSON**, Nato; **SHOLETTE**, Gregory [eds.]. The Interventionists. North Adams, Massachusetts: Massachusetts Museum of Contemporary Art, 2004
- THOMPSON**, Nato. Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011. New York: N.Y.; Cambridge, Mass.; London: Creative Time; MIT Press, 2012
- THOMPSON**, Nato. Seeing Power: Art and Activism in the Age of Cultural Production. Nueva York: Melville House, 2015
- TIRADO**, Francisco; **LÓPEZ**, Daniel [eds.]. Más allá de los estudios de ciencia y tecnología. Barcelona: Amentia, 2012
- TORRENT**, Javier. Producción de subjetividad en tiempos de la crisis. Disponible en: <<https://n-1.cc/pg/file/read/2535/produccion-de-subjetividad-en-tiempos-de-la-crisis-notas-para-el-encuentro-crisis-sistmica-nuevos-derechos-mquinas-creativas-de-lucha-y-contrapoder>> . [Consulta 9 enero de 2012]
- TORRENT**, Rosalía. «Bienal de 1976. Polémica cita del arte español en Venecia». En España en la bienal de Venecia: 1895-1997. Castellón: Servicio de Publicaciones de la Diputación, 1997
- TSCHUMI**, Bernard. Architecture and disjunction. Cambridge, MA: MIT Press, 1994
- UNIVERSIDAD NÓMADA**. Prototipos mentales e instituciones monstruo: Algunas notas a modo de introducción. Eipcp. Disponible en: <<http://eipcp.net/transversal/0508>>. [Consulta: 20 de Mayo 2013]
- VAN DE VEN**, Cornelis [1978]. El espacio en arquitectura. Madrid: Cátedra, 1981
- VANEIGEM**, Raoul [1967]. Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones. Barcelona: Anagrama, 1988
- VÁZQUEZ MONTALBÁN**, Manuel. «Informe subnormal sobre un fantasma cultural». Triunfo, 30 de enero de 1971
- VILARÓS**, T. [1998]. El mono del desencanto: Una crítica cultural de la Transición española [1973-1993]. Madrid: Siglo XXI, 1998

VILLASANTE, Tomás. Desbordes creativos: Estilos y estrategias para la transformación social, Madrid: Los Libros de la Catarata, 2006

VILLASANTE, Tomás. Sujetos en movimiento: Redes y procesos creativos en la complejidad social. Montevideo: Nordan-Comunidad, 2002

VINDEL, Jaime. La vida por asalto: Arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001. Brumaria, 2014

VIRILIO, Paul [2004]. Ciudad pánico: el afuera comienza aquí. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006

VIRILIO, Paul [1980]. La estética de la desaparición. Barcelona: Anagrama, 2003

VIRNO, Paolo [2001]. Gramática de la multitud: Para un análisis de las formas de vida contemporáneas. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

VIRNO, Paolo [1996]. Virtuosismo y revolución: La acción política en la era del desencanto. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003

VV. AA. Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Barcelona: Ediciones del Macba, 2004

VV. AA. Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Barcelona: Ediciones del Macba, 2004

VV. AA. Desacuerdos 3. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Barcelona: Ediciones del Macba, 2004

VV. AA. Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Barcelona: Ediciones del Macba, 2004

VV. AA. Disidencias otras: Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca, 1972-1982 [cat.]. San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturenea, 2005

VV. AA. Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental [cat.]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

VV. AA. Vivir en Sevilla [cat.]. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2005

VV. AA. Conceptualismo Global. [cat.]. Madrid: MNCARS, 2000

VV. AA. El arte sucede: Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965 – 1980. [cat.]. San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Gipuzkoa y Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

VV. AA. El Siluetazo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008

VV. AA. Estudios postcoloniales: Ensayos fundamentales. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008

VV. AA. Gluts. Robert Rauschenberg [cat.]. Bilbao: Museo Guggenheim, 2010

WALLIS, Brian [ed.] [1984]. Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación. Madrid: Akal, 2001

WALLIS, Brian [ed.]. If You Lived Here: The City in Art, Theory and Social Activism. A Project by Martha Rosler. Seattle: Bay Press, 1991

WARNER, Michael. Públicos y contrapúblicos. Barcelona: MACBA/Contratextos, 2008

WEIZMAN, Eyal [2005]. «Caminar atravesando muros». En Transversal: extradisciplinaire, enero de 2007

WEIZMAN, Eyal. Hollow land: Israel's architecture of occupation. London; New York: Verso, 2007

WERT ORTEGA, Juan Pablo . «Historia improbable de Preiswert». En: Estrabismos. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2008

WOLF, Janet. The Invisible Flâneuse: Woman and the Literature of Modernity. Theory, Culture nº 3, vol 2, 1985

ZAFRA, Remedios. Un cuarto propio conectado: [ciber]espacio y [auto]gestión del yo. Madrid: Fórcola, 2010

ZELEVANSKY, Lynn. [ed.]. An Atlas of Radical Cartography. Rochester: Journal of Aesthetics & Protest Press, 2008

ŽIŽEK, Slavoj [2002]. Bienvenidos al desierto de lo real. Madrid: Akal, 2005

ŽIŽEK, Slavoj. En defensa de las causas perdidas. Madrid: Akal, 2011

Tesis doctorales consultadas que tratan sobre las prácticas colectivas y activistas:

ARRAZOLA-OÑATE, Txaro. *Creación Colectiva. Teoría sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*. Universidad del País Vasco, 2012

BAEZA Medina, Almudena. *Arte colectivo Neopop en el Madrid de los 90*. Universidad Complutense de Madrid, 2005

FERNÁNDEZ Quesada, Blanca. *Nuevos lugares de intención. Intervenciones en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*. Universidad Complutense de Madrid, 2005

MARÍN García, Teresa. *La creación colectiva en las artes visuales. Análisis comparado de los equipos de artes visuales en la Comunidad Valenciana*. Universidad Politécnica de Valencia, 2003

MESQUITA, Andrés Luis. *Insurgencias poéticas. Arte activista y acción colectiva*. Universidad de Sao Paulo, 2008

MIQUEL Bartual, María José. *De la autoformación como práctica instituyente en la metrópolis postfordista*. Universidad Politécnica de Valencia, 2003

Páginas web consultadas:

<http://ccc.urban.org/> [Consulta 15|06|2015]

<http://www.culturalcommons.org> [Consulta 15|06|2015]

<http://www.cids.co.uk> [Consulta 15|06|2015]

<http://www.artfactories.net/> [Consulta 15|06|2015]

<http://www.culturalpolicy.arts.gla.ac.uk/> [Consulta 15|06|2015]

<http://www.plannersnetwork.org/> [Consulta 15|06|2015]

<http://www.architecturecentre.net> [Consulta 15|06|2015]

<http://www.communityarts.net/> [Consulta 15|06|2015]

<http://www.ifacca.org/> [Consulta 15|06|2015]

<http://www.webarchive.org.uk/wayback/archive/20080513160521/> [Consulta 15|06|2015]

<http://creativecommunities.org.uk/index.html/> [Consulta 15|06|2015]

<http://www.rosiarte.com.ar/notas/002/> [Consulta 05|08|2014].
<http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino> [Consulta 04|08|2014]
http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/accion/gr_1_histo_3_04a.php [Consulta 18|02|2014]
<http://www.archivosenuso.org/search/node/no%20es%20una%20aldea#viewer=/viewer/72&cjs=/> [Consulta 01|10|2014]
<http://www.suzannelacy.com/aridane-a-social-art-network-1978-1980> [Consulta 06|05|2013]
<http://www.youtube.com/watch?v=767U43psfn4> [Consulta 07|05|2013]
<http://www.youtube.com/watch?v=AiLb2XMfvdE> [Consulta 07|05|2013]
<http://www.rtve.es/television/20150316/guerrilla-girls/1116380.shtml/> [Consulta 01|06|2015]
<http://www.mujierecreando.org/> [Consulta 17|03|2014]
http://www.oca.no/publications/verksted2_3_2005/verksted2_3_2005.html [Consulta 17|03|2014]
<http://cyberfeminism.net/> [Consulta 09|04|2014]
<http://cyberfeminism.net/> [Consulta 09|04|2014]
<http://home.refugia.net./celltrack> [Consulta 09|04|2014]
<http://www.ptqkblogzine.net/subrosa-por-que-las-mujeres-son-como-los-pollos-y-los-pollos-como-las-mujeres-advina/> [Consulta 09|04|2014]
<http://www.abcnorio.org> [Consulta 15|04|2014]
<http://www.adbusters.org> y <http://www.bugaup.org/> [Consulta 07|07|2014]
<http://www.bugaup.org/> [Consulta 07|07|2014]
http://www.markdery.com/culture_jamming.html/ [Consulta 23|06|2014]
http://project.cyberpunk.ru/idb/culture_jamming.html [Consulta 23|06|2014]
<http://www.billboardliberation.com/guidebook.html/> [Consulta 23|06|2014]
<http://www.billboardliberation.com/> [Consulta 23|06|2014]
http://www.archive.newmuseum.org/index.php/Detail7occurrence_id/316 [Consulta 07|04|2015]
http://www.archive.newmuseum.org/index.php/Detail7occurrence_id/316 [Consulta 07|04|2015]
<http://www.wochenklausur.at/> [Consulta 12|05|2014]
<http://www.nodo50.org/colectivosituaciones/> [Consulta 03|08|2014]
http://www.nodo50.org/colectivosituaciones/cuaderno_04_nuestro.htm [Consulta: 03/08/2014]
<http://www.geography.wisc.edu/histcart/> [Consulta 01|03|2014]
<http://www.u-tangente.org>. [Consulta 30/03/2014]
<http://utangente.free.fr/man.html> [Consulta 30/03/2014]
<http://bureaudetudes.org/> [Consulta 30/03/2014]
<http://www.countercartographies.org/> [Consulta 30|03|2014]
<http://www.iconoclasistas.com.ar>. [Consulta 02|04|2014]
<http://www.eastartmap.org/> [Consulta 10 |05|2014]
<http://www.nskstate.com/> [Consulta 10|05|2014]
<http://www.muf.co.uk/mprofile.htm> [Consulta 17|05|2014]
<http://www.takingplace.org.uk> [Consulta 21|06|2014]
<http://www.urbantactics.org> [Consulta 09|07|2014]
<http://www.urbantactics.org/projects/ecobox/ecobox.html> [Consulta 09|07|2014]
<http://www.exyzt.org> [Consulta 11|07|2014]
http://www.barbican.org.uk/radical_nature [Consulta: 05|05|2014]
<http://raumlabor.net> [Consulta: 07|05|2014]
<http://park-fiction.net> [Consulta: 15|06|2014]
<http://www.reclaimthestreets.net/> [Consulta 20|04|2014]

<http://www.eco-action.org/dod/no8/j18/html/> [Consulta 20|04|2014]
<http://eipcp.net/transversal/1007/jordan/es/> [Consulta 21|04|2014]
<http://www.medialounge.net/workspace/index.html> [Consulta 25|04|2014]
http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe01_en.htm. [Consulta 25|04|2014]
<http://0100101110101101.org/files/nikeground.com/> [Consulta 25|04|2014]
http://www.youtube.com/watch?v=k_dg6V8pQGo [Consulta 26|04|2015]
<http://www.youtube.com/watch?v=LiWlvBro9eI> [Consulta 26|04|2015]
<http://www.theyesmen.org> [Consulta 26|04|2015]
<http://temporaryservices.org/served/> [Consulta 25|04|2014]
<http://www.critical-art.net/> [Consulta 26|04|2015]
<http://www.caedefensefund.org/> [Consulta: 07|01|2015]
<http://makrolab.ljudmila.org> [Consulta: 07|01|2015]
<http://makrolab.ljudmila.org/peljhan1.html/> [Consulta 10|01|2015]
<http://www.exargentina.org/elproyecto.html> [Consulta 20|01|2015]
<http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es> [Consulta 06|05|2015]
<http://www.gregorysholette.com/organizing/repo-history>; http://www.gregorysholette.com/?page_id=71 [Consulta 18|07|2014]
<http://www.museoreinasofia.es/multimedia/archivos-colectivos> [Consulta 17|06|2015]
<http://www.vividradicalmemory.org> [Consulta 17|05|2015]
<http://www.redcsur.net/> [Consulta 18|05|2015]
<http://www.archivosenuso.org/> [Consulta 18|05|2015]
<http://www.curatingdegreezero.org/> [Consulta 25|05|2015]
<http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es/> [Consulta 01|03|2014]
http://elpais.com/diario/1976/05/08/cultura/200354405_850215.html [Consulta: 07|08|2014]
<http://www.estrujenbank.com> [Consulta 14|05|2015]
<http://www.genealogiasfeministas.net/> [Consulta: 17|05|2015]
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-erreakzioa-reaccion/687454/> [Consulta 01|06|2015]
http://www.2red.net/habitar/tx/text_vns2_e.html [Consulta 09|03|2015]
<http://corpusdelecti.blogspot.com.es/2009/11/gender-lab-protopoesia-01.html> [Consulta 12|03|2015]
<http://maquinaomaravilloso.net/> [Consulta 09|04|2015]
<http://cyberfeminism.net/> [consultado por última vez el 1 de agosto de 2013]
<http://www.minipimer.tv/indexc5e7.html?p=678> [Consulta 10|04|2015]
<http://www.precairity-map.net> <<http://transform.eipcp.net/correspondence/1146566187/> [Consulta 23|05|2015]
<http://www.hamacaonline.net/obra.php?mode=2/> [Consulta 23|05|2015]
<http://www.sindominio.net/fiambrera/web-agencias/> [Consulta 30|05|2015]
<http://www.yomango.net> [Consulta 30|05|2015]
<http://www.flo6x8.com> [Consulta 14|05|2015]
<https://www.youtube.com/watch?v=KxHBWmVRB8A/> [Consulta 14|05|2014]
<https://www.youtube.com/user/flo6x8/videos/> [Consulta 14|05|2015]
<http://eipcp.net/transversal/0910/> [Consulta 01|06|2015]
<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas/> [Consulta 15|06|2015]
<http://www.espaciotangente.net/images/SubBurgos1/index.html> [Consulta 12|01|2015]
<http://www.espaciotangente.net> [Consulta 12|01|2015]

<http://www.diariodeburgos.es/noticia/Z1E4333AE-E887-A047-591355EDBF1A-D7A4/20140112/mas/chabolas/encuentro/> [Consulta 12|01|2015]
<http://www.democracia.com.es/proyectos/sin-estadowithout-state/> [Consulta 12|01|2015]
<http://straddle3.net/index.php?lang=es> [Consulta 05|06|2015]
<http://www.hiriakolektiboa.org/blog/proyectos/> [Consulta 15|07|2015]
<http://www.sitesize.net/repensarbarcelona/index.htm> [Consulta 23|07|2015]
<http://www.basurama.org> [Consulta 05|06|2015]
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-basurama/2019944/> [Consulta 05|06|2015]
<http://ecosistemaurbano.com/portfolio/eco-boulevard/> [Consulta 05|06|2015]
<http://www.lacol.org/> [Consulta 05|06|2015]
<http://www.transductores.net/properties/transductores-1/> [Consulta 21|07|2015]
<http://www.sitesize.net> [Consulta 01|06|2015]
<http://www.sitesize.net/repensarbarcelona/> [Consulta 01|06|2015]
<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl702-349303/esto-no-es-un-solar-reconvirtiendo-parcelas-vacias-en-espacio-publico-parte-ii> [Consulta 08|07|2015]
<http://www.zuloark.com> [Consulta 10|07|2015]
<http://www.inteligenciascolectivas.org/> [Consulta 10|07|2015]
<http://lasdisidentes.wordpress.com/2012/08/12/museo-basura-urbana-y-pornografia-por-beatriz-preciado/> [Consulta 06|06|2015].
<http://transform.eipcp.net/transversal/0507/raunig/es> [Consulta:2 de junio de 2013]
<http://eipcp.net/transversal/0207/raunig/es> [Consulta 06|05|2013].
<http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es> [Consulta 06|05|2013]
<http://eipcp.net/transversal/0508> [Consulta 13|05|2013]
<http://old.platformlondon.org/otherprojects.asp#tides> [20|05|2013]
<http://www.minerva.com/articulo.php?id=568> [Consulta 13|12|2015]
<http://cccvlab.com/biblioteca-ccc/biblioteca-ccc> [Consulta 15|12|2015]

Índice de imágenes

Capítulo 01

- Fig.1. Rusia, 1917
- Fig.2. **Aleksandr Rodchenko + Vladimir Mayakovsky** | *Box for Our Industry caramels*, 1923 [<http://eipcp.net/transversal/0910/kiaer/es/print>]
- Fig.3. **Varvara Stepanova** | *Designs for sports clothes* 1923 [<http://eipcp.net/transversal/0910/kiaer/es>]
- Fig.4. Cartel *Grande Serata futurista* [<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/comfutur.html>]
- Fig.5. *Manifiesto futurista* | Publicado en Le Figaro | París | 1909 [<http://arttattler.com/commentary-futurismanniversary.html>]
- Fig.6. **Alfred Jarry** | *El verdadero retrato de Ubu Rey* | 1896 [<http://www.blogmuseupicassobcn.org/2012/04/el-teatro-de-ubu-rey-en-el-club-de-lectura/?lang=es>]
- Fig.7. Cartel de la primera excursión y visita Dadá | Iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre | París, 14 de abril de 1921 [<http://www.christies.com/lotfinder/LargeImage.aspx?image=http://www.christies.com/lotfinderimages/d47351/d4735132x.jpg>]
- Fig.8. **Man Ray** | *Dada Group* | 1922 [<http://www.dadart.com/dadaism/dada/024-dada-paris.html>]
- Fig.9. **Man Ray** | *Rrose Selavy alias Marcel Duchamp* | 1921 [<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/56973.html>]
- Fig.10. **Man Ray** | *Surrealism Group* | 1933 [<http://www.dadart.com/dadaism/dada/024-dada-paris.html>]
- Fig.11. **Marcel Duchamp** | *Bicycle Wheel* | 1913 [<http://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/bicycle-wheel-1913>]
- Fig.12. 12.1 **Man Ray** | Antonin Artaud | 1923 [<http://www.taringa.net/posts/imagenes/9984174/Los-carteles-de-Mayo-del-68.html>] - 12.2 Jerzy Grotowski [<http://finearts.uvic.ca/blog/?tag=uvic-department-of-writing>] - 12.3 Peter Brook [<http://www.vam.ac.uk/blog/theatre-and-performance-2/peter-brook-at-the-va>]
- Fig.13. Carteles Mayo del 68 [<http://www.taringa.net/posts/imagenes/9984174/Los-carteles-de-Mayo-del-68.html>]
- Fig.14. **Jim Dine** | *Car Crash* | 1960 [http://www.artnet.com/magazineus/reviews/pollack/milly-glimcher-happenings-at-pace-2-29-12_detail.asp?picnum=11] **Claes Oldenburg** | *Carrying Street Sign* | 1960 [<http://www.walkerart.org/magazine/2013/claes-oldenburg-i-am-for-an-art-1961>]
- Fig.15. **Allan Kaprov** | *18 Happenings in 6 Parts* | 1959 [<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>]
- Fig.16. **John Cage** [<https://artofquotation.wordpress.com/2015/06/20/there-is-poetry-as-soon-as-we-realize-we-possess-nothing-john-cage/>] **John Cage** | Partitura Original "4'33'" Nueva York | 1952 [<http://experimenta.biz/revistaexperimenta/un-oido-que-pudiera-escuchar-por-si-mismo-los-sonidos-por-frances-dyson/>]
- Fig.17. **Merce Cunningham + John Cage** | *How to Pass, Kick, Fall, and Run* | 1971 [http://ums.aadl.org/ums_photos_02536]
- Fig.18. Proclamas situacionistas | París | 1968 [<https://beinginorbit.wordpress.com/tag/semiocapitalism/>]

- Fig.19. **Guy Débord** | *The NaKed City* | 1957 [http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/debord-guy/the-naked-city-64.html?authID=53&censembleID=705]
- Fig.20. **Constant** | *New Babylon*, [Bocetos de sector] | 1963 [http://www.gemeentemuseum.nl/topstukken/themas/new-babylon]
- Fig.21. **Movimiento PROVO** | Amsterdam | 1966 [http://wearepublic.nl/wij-gooien-niet-met-tomaten/]
- Fig.22. **Fluxus** | *Street Events* | 1964 [http://www.artzip.org/fluxus-undefinable-issue-13]
- Fig.23. **Fluxus** | *Street Theatre* | 1964 [http://www.artzip.org/fluxus-undefinable-issue-13]
- Fig.24. **Herman Nitsch** | *Aktion 12* | 1965 [http://www.taringa.net/comunidades/liberarte/7110595/Accionismo-Vienes---Parte-I.html]
- Fig.25. **Saburo Murakami** | *Passing through* | 1956 [http://www.e-flux.com/announcements/survey-exhibition-of-gutai/]
- Fig.26. **Judith Baca** [coord.] | *The Great Wall* [fragmento] | Los Ángeles | 1976-1983 [http://www.judith-baca.com/artist/]
- Fig.27. **ASCO** | *Walking Mural* | 1972 [http://www.lacma.org/art/exhibition/asco]
- Fig.28. **ASCO** | *Instant Mural* | 1972 [http://www.lacma.org/art/exhibition/asco]
- Fig.29. **ASCO** | *First Supper After a Major Riot* | 1974 [http://www.lacma.org/art/exhibition/asco]
- Fig.30. **GAAG** | *Blood Bath* | Nueva York | 1969 [http://www.artperformance.org/article-guerila-art-action-group-nyc-moma-1969-122672977.html]
- Fig.31. **Feminist Art Workers** | *This Ain't No Heavy Breathing* | Los Ángeles | 1978 [https://cherigaulke.wordpress.com/tag/feminist-art-workers/]
- Fig.32. Carta de Nancy Spero a Lucy Lippard | Nueva York | 1971 [http://www.aaa.si.edu/essay/meredith-brown]
- Fig.33. **The Waitresses** | Los Ángeles | 1978 [http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/waitresses_en.html]
- Fig.34. **Sisters of Survival [S.O.S.]** | *End of the Rainbow* | Nueva York | 1981 [http://womansbuilding.org/wb/imagdisplay.php?dir=disc0013&img=ot131076.jpg]
- Fig.35. Cartel Campaña reelección de Donald Reagan a la presidencia de los EEUU | 1994
- Fig.36. París del Barón Haussmann | 1852 | Vista de París | 186-1870 [http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/architecture/Haussmanns-Architectural-Paris.html] || Mapa de París antes de Haussmann | 1754 [https://www.pinterest.com/kiro_william/urban-maps/]
- Fig.37. **Lucio Costa** | Plano de Brasilia | 1957 [http://www.sfu.ca/~westerka/workshops/Brasillia/Brasilia%20Soundwalk/brasilia_walk.html]
- Fig.38. **Jeremy Bentham** | Planta del Panóptico | 1791 [http://www.possest.de/sascha_is/learning_about/the_limitation_of/this_world/by_observing/the_observer.html]
- Fig.39. **William Jones** | *Ranelagh Pleasure Dome* | 1742 [https://www.ucl.ac.uk/Bentham-Project/who/panopticon/panrotunda] || Prisión [www.revistadeprisiones.com] || Prisión de New Illinois [http://viaalt.blogspot.com.es/2014/06/o-panoptismo-de-michel-foucault.html]
- Fig.40. **Dziga Vertov** | *Man With A Movie Camera* | 1929 [www.medienkunstnetz.de] || Cámaras vigilancia en la ciudad de Valencia
- Fig.41. **Ridley SCOTT** | *Blade Runner* | 1982
- Fig.42. **Palle Nielsen** | *Playground action* | Nørrebro | 1968 [http://www.museoreinasofia.es/en/exhibi-

tions/playgrounds]

- Fig.43. **Palle Nielsen** | *Modellen* | Estocolmo | 1968 [entretenimento.uol.com.br]
- Fig.44. **Londres devastada tras la Segunda Guerra Mundial** [diariosegundaguerramundial.blogspot.com]
- Fig.45. **New Town** | Plade Harlow | Reino Unido | 1945 [http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205133033]
- Fig.46. **Artist Placement Group** | *The Context Is Half The Work* | London | 1972 [http://we-make-money-not-art.com/archives/2012/10/the-individual-and-the-organis.php#.VfrSSyCLQy4]
- Fig.47. **Artist Placement Group** | *Beneath Dignity Bregenz* | Bregenz | 1977 [http://www.tate.org.uk/art/artworks/brisley-beneath-dignity-t03315]
- Fig.48. **Peter Dunn+Loraine Leason** | *The East London Health Project* | Londres | [1978-1981] [http://cspace.org.uk/category/archive/east-london-health-project/]
- Fig.49. **Peter Dunn+Loraine Leason** | *Docklands Community Poster Project [DCPP]* | *The Photo-murals*. Londres | [1981-1991] [www.arte-ofchange.com]
- Fig.50. **CityArts** | *Pintura en el acceso al complejo Fatima Mansions de Dublín* | 2004
- Fig.51. **Platform** | *Delta* | Londres | [1993 - 1999] [http://old.platformlondon.org/otherprojects.asp#delta]

Capítulo 02

- Fig.1. *Noche de los bastones largos* | Buenos Aires | 1966 [www.educ.ar]
- Fig.2. **Graciela Carnevale** | *El encierro* | Rosario | 1968 [http://www.e-flux.com/journal/the-sound-of-breaking-glass-part-i-spontaneity-and-consciousness-in-revolutionary-theory/]
- Fig.3. Cartel Primera Bienal Arte de Vanguardia | Rosario | 1968 [http://www.macba.cat/es/arxiu-tucuman-arde-documentacio-relativa-a-les-diverses-accions-i-treballs-realitzats-per-aquest-col-lectiu-2789]
- Fig.4. *Tucumán Arde* | Rosario | 1968 [http://www.e-flux.com/journal/the-sound-of-breaking-glass-part-ii-agonism-and-the-taming-of-dissent/] || *Tucumán Arde* | Rosario | 1968 [http://www.macba.cat/es/arxiu-tucuman-arde-documentacio-relativa-a-les-diverses-accions-i-treballs-realitzats-per-aquest-col-lectiu-2789]
- Fig.5. **Helio Oiticica** | Luiz Fernando Guimarães vistiendo *Parangolé 30, Capa 23 M"Way Ke*, 1965 | Nueva York | 1972 [http://www.artworldnow.com/2013/11/europe-exhibitions-dieter-roth-and.html]
- Fig.6. **Lygia Clark** | *Baba antropofágica* | 1973 [www.continuumlivearts.com]
- Fig.7. **Manga Rosa** | *Arte ao ar livre*. Intervención de Viajou Sem Passaporte | Sao Paulo | 1981-1982 [http://www.mali.pe/not_detalle.php?id=96]
- Fig.8. **3Nós3** | *Ensacamento* | Sao Paulo | 1979 [http://galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/3nos3/]
- Fig.9. **3Nós3** | *X Galeria* | 1979 [http://galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/3nos3/]
- Fig.10. **C.A.D.A.** | *Para no morir de hambre en el arte* | Santiago de Chile | 1979 [www.memoriachilena.cl]
- Fig.11. **Grupo Proceso Pentágono** | *A nivel informativo* | Mexico D.F. | 1973 [http://www.discursovisual.net]
- Fig.12. **David Wojnarowicz** | *Arthur Rimbaud in New York* | 1978-79 [http://www.museoreinasofia.

- es/coleccion/obra/arthur-rimbaud-new-york-arthur-rimbaud-nueva-york-29]
- Fig.13. **Félix González Torres** | *Untitled* | Nueva York | 1991 [http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres]
- Fig.14. **Group Material** | *The People's Choice [Arroz con Mango]* | Nueva York | 1981 [http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/en]
- Fig.15. **Group Material** | *Democracy: Education* | Nueva York | 1988 [http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/en]
- Fig.16. **ACT-UP** | *Icono Silence=Death* | 1987 [http://harvardmagazine.com/2009/11/from-aids-to-art]
- Fig.17. **Gran Fury** | *Let The Record Show* | Nueva York | 1987 [http://archive.newmuseum.org/index.php/Features/Show/displaySet?set_id=29]
- Fig.18. **Gran Fury** | *Kissing doesn't kill: Greed and indifference do* | Nueva York | 1989 [http://archive.newmuseum.org/index.php/Features/]
- Fig.19. **Little Elvis** | *The Aids Crisis is Not Over sticker* | Nueva York | 1988 [http://harvardmagazine.com/2009/11/from-aids-to-art]
- Fig.20. **Judy Chicago+Miriam Shapiro** | *Womanhouse* | Los Ángeles | [1971-1972] [http://womanhouse.refugia.net/]
- Fig.21. **Suzan Lacy+Leslie Labowitz** | *Three weeks in May* | Los Angeles | 1977 [http://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-may/]
- Fig.22. **Suzan Lacy+Leslie Labowitz** | *In Mourning and in Rage* | Los Angeles | 1977 [http://www.suzannelacy.com/early-works/#/in-mourning-and-in-rage-1977/]
- Fig.23. **Guerrilla Girls** | *Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met Museum?* | 1989-2005. [http://www.guerrillagirls.com/posters/getnaked.shtml]
- Fig.24. **Carnival Knowledge** | *Feminists and Porn Stars* | Nueva York | 1984 [venice-is-not-sinking.blogspot.com]
- Fig.25. **Martha Rosler** | *If you lived here...* Nueva York, 1989 [http://martharosler.net/projects/here1.html]
- Fig.26. **Mujeres Creando** | *Grafitis* [www.mujerescreando.org]
- Fig.27. **David Ábalos+Liz Sisco+Louis Hock** | *Art Rebate/Arte Reembolso* | San Diego | 1993 [http://visarts.ucsd.edu/faculty/louis-hock]
- Fig.28. **Guillermo Gómez-Peña+Coso Fusco** | *The Couple in the Cage* | 1992 [http://blog.art21.org/2014/02/12/guillermo-gomez-pena-linguistic-resistance/#.Vf55DyCLQ1J]
- Fig.29. **subRosa** | *Cell Track: Mapping the Appropriation of Life Materials* | 2004 [http://www.cyberfeminism.net/projects.html]
- Fig.30. **ABC No Rio** | [bedfordandbowery.com]
- Fig.31. **Billboard Liberation Front-BLF** | [https://www.flickr.com/photos/24301298@N08/4741196775/in/photostream/] [https://www.flickr.com/photos/24301298@N08/5040768548/in/photostream/]
- Fig.32. *Urban Encounters* | New Museum | Nueva York | 1998 [http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/8200]
- Fig.33. **Ne pas Plier** | [http://www.nepasplier.fr/]
- Fig.34. **WochenKlausur** | *Medical Care Center for Homeless People* | Viena | 1993 [http://www.wochen-

klausur.at/projwahl.php?lang=es]

- Fig.35. **WochenKlausur** | *Immigrant Labor Issues* | Grass | 1995 [http://www.wochenklausur.at/projwahl.php?lang=es]

Capítulo 03

- Fig.1. *El Siluetazo* | Buenos Aires | 1983 [http://archivosenuso.org/search/node/siluetazo]
- Fig.2. **Gas-tar** | *Murales con fotocopias para colorear* | Buenos Aires | 1984 [http://archivosenuso.org/search/node/gas-tar?page=2#viewer=/viewer/762&cjs=]
- Fig.3. *Marcha de las Madres de la Plaza de Mayo* | 1983 [http://archivosenuso.org/search/node/H.I.J.O.S.#viewer=/viewer/586&cjs=]
- Fig.4. *Marcha de las Máscaras* | Buenos Aires | 1985 [http://archivosenuso.org/search/node/Marcha%20de%20las%20M%C3%A1scaras#viewer=/viewer/440&cjs=]
- Fig.5. **Grupo de Arte Callejero [GAC]** | *Juicio y Castigo* | Buenos Aires | 1998 [http://grupodeartecallejero.blogspot.com.es/2009/09/blog-post.html]
- Fig.6. **Grupo de Arte Callejero [GAC]** | *Aquí viven genocidas* | Buenos Aires | 1998 [http://grupodeartecallejero.blogspot.com.es/2009/09/blog-post.html]
- Fig.7. **Grupo de Arte Callejero [GAC]** | *El Parque de la memoria* | Buenos Aires | 1999 [http://grupodeartecallejero.blogspot.com.es/2009/09/blog-post.html]
- Fig.8. **C.A.D.A. [NO+]** | Santiago de Chile | 1983 [http://archivosenuso.org/search/node/C.A.D.A.%20%7CNO%2B%7C%20Santiago%20de%20Chile%7C1983#viewer=/viewer/106&cjs=]
- Fig.9. **Gerardus Mercator** | *Mapa de Mercator* | 1569
- Fig.10. **Gerardus Mercator** | *Mapa de Mercator septentrional*
- Fig.11. **Bureau d'Études** | *Administration of Terror* | 2014 [http://bureaudetudes.org/]
- Fig.12. **Counter Cartographies Collective [3Cs]** | *Cartografiar la universidad: a la deriva por la máquina cognitiva* | Chapel Hill | 2005 [http://www.countercartographies.org/wp-content/files/carolina_north_may_6.pdf]
- Fig.13. **Counter-Mapping QueenMary** | 2012 [http://www.countercartographies.org/wp-content/files/map_low_res.pdf]
- Fig.14. **Hackitectura** | *Cartografía Crítica del Estrecho de Gibraltar* | [2003-2004] [http://hackitectura.net/blog/es/cartografia-del-estrecho/]
- Fig.15. **Iconoclasistas** | *Cosmovisión rebelde de la ciudad posmoderna* | 2007 [http://www.iconoclasistas.net/categorias/mapas-criticos/]
- Fig.16. **DAAR** | *Return to Nature Project* | Oush Grab-Palestina [http://www.decolonizing.ps/site/texts/]
- Fig.17. Avance del ejército israelí | *Caminar atravesando muros* [http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5100-2009-02-09.html]
- Fig.18. **Walid Ra'ad** | *The Atlas Group* | Líbano | [1989-2004] [http://www.theatlasgroup.org/]
- Fig.19. Ocupación Plaza Sol, Occupy Wall Street.
- Fig.20. **Coop. Himmelblau** | *Football City* | Viena | 1971 [arqueologiadel futuro.blogspot.com]
- Fig.21. **Archizoom** | *Non Stop City* | 1968 [www.archphoto.it]
- Fig.22. **Archigram** | *Walking City* | 1961 [http://www.archigram.net/projects_pages/walking_city.html]

Fig.23. **Ant Farm**|*Cadillac Ranch*| San Francisco| 1974 [www.spatialagency.net]

Fig.24. **Collective Actions**|*Ten appearances*| Moscú|1976 [conceptualism.letov.ru]

Fig.25. **NSK**|*Transnacionala*|1996 [<http://www.irwin.si/works-and-projects/transnacionala/>]

Capítulo 04

Fig.1. **Robert Smithson**|*Spiral Hill*|1971 [http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral-hill_b.htm]

Fig.2. **Gordon Matta-Clark**|*Conical Intersect*|1975 [<http://www.photography-now.com/exhibition/1489>]

Fig.3. **Recetas urbanas**|*San Bernardo. Proyectar con luces*|Sevilla|1996 [<http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/es/ini>]

Fig.4. **Matrix**| [<http://www.spatialagency.net/database/matrix.feminist.design.co-operative>]

Fig.5. **Women's Design Service [WDS]**| [<http://www.spatialagency.net/database/why/political/womens.design.service>]

Fig.6. **muf**|*Street Interrupted*|2010 [<http://www.muf.co.uk/>]

Fig.7. **Taking Place**|*The Other Side Of Waiting*|Londres|2000 [<http://www.homerton.nhs.uk/about-us/art-in-the-hospital/the-other-side-of-waiting/>]

Fig.8. **Atelier d'Architecture Autogéré [AAA]**|*ECObox*|Paris [2001-2005] [<http://www.urbantactics.org/projects/ecobox/ecobox.html???>]

Fig.9. **Atelier d'Architecture Autogéré [AAA]**|*Le 56 Eco-intertice*|Paris|2006 [<http://www.urbantactics.org/projects/ecobox/ecobox.html>]

Fig.10. **Bureau d'études+Ooze+Marjetika Potrc**|*Théâtre évolutif*|Burdeos|2011 [ecosistemaurbano.org]

Fig.11. **Agnes Denes**|*Wheatfield – A Confrontation*|Manhattan|1982 [<http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>]

Fig.12. **EXYZT**|*The Dalston Mill*|Londres|2009 [<http://www.exyzt.org/the-dalston-mill/>]

Fig.13. **Raumlabor**|*Chuck a Luck*|Berlín|2012 [<http://raumlabor.net/chuck-a-luck/>]

Fig.14. **Park Fiction**|Hamburgo|1994-2005 [www.parkfiction.org]

Fig.15. **Parque Taksim Gezi**|Estambul|2013 [www.animalpolitico.com]

Fig.16. **Atelier Van Lieshout [AVL]**|*AVL-Ville*|2001 + *Male Slave City*|2005+ *Female Slave City*|2007 [<http://www.ateliervanlieshout.com/>]

Fig.17. Comuna de París de 1871 [www.burbuja.info][cronosytopoi.wordpress.com]

Fig.18. **Reclaim the Streets**|*Carnaval contra el Capital*|Londres|1999 [interruptionint.wordpress.com]

Fig.19. **Insurgent Rebel Clown Army**|*Contracumbre G8*|Gleneagles|2005 [www.indymedia.org.uk]

Fig.20. **Ne Pas Plier**|París| [brianholmes.wordpress.com]

Fig.21. **0100101110101101.org**|*Nike Monument in Karlsplatz*|2003[artpulsemagazine.com]

Fig.22. **The Yes Men**|Intervención en la BBC sobre el desastre de Bhopal|2004 [www.youtube.com]

Fig.23. **Critical Art Ensemble [CAE]**|*Molecular Invasion*|Washington| [2002-2004] [www.critical-art.net]

Fig.24. **Marko Peljhan**|Makrolab|Escocia|1994 [<http://www.gpn.kranj.si/nagrade/dela/00542.htm>]

Fig.25. **WochenKlausur**|*From Place to Place*|Austria|2001 [<http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=en&id=16>]

<http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=en&id=16>]

Fig.26. **@™ark**|*Barbie Liberation Organization*| Los Ángeles|1993 [keywordscontemporary.com]

Fig.27. **Alice Creischer y Andreas Siekmann**|*ExArgentina*|Detalle expo *Los trajes de Brukman*, [Berlín, 2003; Colonia, 2004; Buenos Aires, 2006] [<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/trabajadoras-brukman>]

Fig.28. **Christian Boltanski**|*Menschlich*|1994[www.kunstmuseum.li]

Fig.29. **Krzysztof Wodiczko**|*The Tijuana Project*|2001[www.marky.com]

Fig.30. **PAD|D**|*Not For Sale*|Nueva York|1984 [<http://www.sholetteseminars.com/home/the-lower-east-side-is-not-for-sale-with-greg-sholette/>]

Fig.31. **REPOHistory**|*The Lower Manhattan Sign Project*|Nueva York|1992 [http://www.gregorysholette.com/?page_id=71]

Fig.32. **REPOHistory**|*Queer Spaces*|Nueva York|1994 [http://www.gregorysholette.com/?page_id=71]

Fig.33. **RedCsur**|Red Concetualismos del Sur [<http://redcsur.net/>]

Capítulo 05

Fig.1. Encuentros de Pamplona| Cúpula de José Miguel de Prada Pole|Pamplona|1972 [www.museoreinasofia.es]

Fig.2. **Vivir en Sevilla**| [<http://equipo.zemos98.org/Vivir-en-Sevilla-Construcciones>]

Fig.3. **Grup de Treball**|*Recorreguts. Treball Col·lectiu De Barcelona*|1973 [www.macba.cat]

Fig.4. **Grup de Treball**|Portada Publicación Grup de Treball|1999 [www.macba.cat]

Fig.5. **Zaj**|*Concierto ZAJ Lidl Raum*|Düsseldorf|1968 [www.dromenonmagazine.com]

Fig.6. **Tint-2**|Cartell y fragmento de la exposición *El kitsch domèstic: Un pis de la provincia de Gerona*|Banyoles|1974 [<http://tdd.elisava.net/coleccion/27/art-disseny-i-arquitectura-conceptual>]

Fig.7. **La Familia Lavapiés**|Póster *Artecontradicción*|1975 [<http://www.museoreinasofia.es/en/actividades/art-and-transition>]

Fig.8. **Equipo Crónica**|*La fecha señalada*|1972 [<http://www.galeriadesuner.com/equipoCronica.html>]

Fig.9. **Colectivo de Cine de Madrid**|Manifestación estudiantes|Madrid|1976 [<http://colectivodecinemadrid.com/>]

Fig.10. **Muntadas**|*Cadaqués Canal Local*|Cadaqués|1974 [<http://www.macba.cat/es/cadaques-canal-local-punt-dinformacio-2806>][<http://www.macba.cat/es/diari-de-cadaques-canal-local-3406>]

Fig.11. **Vídeo Nou | Servei de Vídeo Comunitari**|*Campanya d'intervenció vídeo al barri de Can Serra*|Hospitalet|1978 [<http://lwsn.net/article/l-arxiu-video-nou-i-servei-de-video-comunitari>]

Fig.12. **Agustín Parejo School**|*Sin Larios*|Málaga|1992

Fig.13. **Preiswert**|Stencils o Plantillazos por las calles de Madrid [<http://www.contraindicaciones.net/2010/08/los-stencils-de-preiswert.html>]

Fig.14. **Estrujenbank**|*I love analfabetismo*|Sevilla|1992 [<http://estrujenbank.com.es/biografia.htm>]

Fig.15. Exposición *Cambio de Sentido*. Cinco Casas, 1991 [<http://estrujenbank.com.es/biografia.htm>]

Fig.16. Logotipos|*Expo'92 Sevilla*|*Las Olimpiadas del 92 Barcelona* [www.publispain.com]

Fig.17. **La Fiambrera**|*Parados pétreos*|Valencia|1993 [<http://www.sindominio.net/fiambrera/parados->

- petreos.htm]
- Fig.18. **La Fiambrera** | *Parados* | Sevilla | 1998 [http://www.sindominio.net/fiambrera/paradosdos.htm]
- Fig.19. **La Fiambrera** | *Proyecto Lavapiés* | Madrid | 1998
- Fig.20. Exposición *1969-1979: An Approach to the Confluences between Art, Architecture, and Design in Catalonia* | Stuttgart | 2009 [http://www.wkvstuttgart.de/en/program/2009/exhibitions/subversive/exhibition-tour/]
- Fig.21. **Maruja Mallo** | *Maruja Mallo con manto de algas en las playas de Chile* | 1945 [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/descargas/maruja_mallo-maruja_mallo_con_manto_de_algas_en_las_playas_de_chile-ca1945_0.jpg]
- Fig.22. **La Radical Gai +LSD** | Fanzine *De un Plumazo* | Madrid | 1993 [http://www.sidastudi.org/resources/inmagic-img/dd5480.pdf]
- Fig.23. **LSD** | Exposición *Es-Cultura Lesbiana* | Madrid | 1994 [http://archivo-t.net/?p=131]
- Fig.24. **LSD+Radical Gai** | Acción en Puerta del Sol 1 Diciembre [Día mundial lucha contra el SIDA] | Madrid | 1995 [http://www.museoreinasofia.es/actividades/archivo-queer]
- Fig.25. **Erreakzioa-Reacción** | *Fanzines 1994-2000* [http://www.grassrootsfeminism.net/cms/node/1312]
- Fig.26. SweetShop: fábricas de explotación del obrero | [https://ptqk.wordpress.com/2008/02/09/chupame-el-codigo-20-ciberfeminismo-en-tiempos-de-guerra/]
- Fig.27. **O.R.G.I.A.** | *Estamos hartas de superhéroes* | 2008 [http://besameelintro.blogspot.com.es/p/ilustracion.html]
- Fig.28. **Corpus Delecti** | *Protopoesías al carrer* | Barcelona | 2005 [html] [http://corpusdelecti.blogspot.com.es/2010/01/protopoesias-al-carrer.html]
- Fig.29. **IdeaDestroyingMuros** | *Que los escupitajos se conviertan en balas* | 2008 [ideadestroyingmuros.blogspot.com.es]
- Fig.30. **POST-OP** | *Implantes* | 2005 [http://postop-postporno.tumblr.com/videos]
- Fig.31. **Quimera Rosa** | *Principio de la Pantera* | 2013 [http://quimerarosa.net/about/espanol/]
- Fig.32. **minipimer.tv** | *La profanación en el mundial de fútbol* | 2010 [http://www.minipimer.tv/index-exc5e7.html?p=678]
- Fig.33. **Precarias a la Deriva** | *A la deriva, por los circuitos de la precariedad femenina* | Madrid | 2002 [http://cordoba.cnt.es/system/files/Precarias+a+la+deriva+Ficha+t%C3%A9cnica.pdf]
- Fig.34. **La Fiambrera Obrera** | Taller «De la acción directa como una de las bellas artes» | Barcelona | 2000 [http://www.sindominio.net/fiambrera/memoria.htm]
- Fig.35. **Las Agencias** | *Prêt-a-revolter* | 2001 [http://www.sindominio.net/fiambrera/web-agencias/paginas/index/indexproyectos.htm]
- Fig.36. **SCCPP** | *Sabotaje contra el capital pasándosele pipa* | *Yomango* | *Cuando un desconocido te regala un fuet...* [http://www.sindominio.net/fiambrera/sccpp/campanyas.htm] | *Libro Rojo* [http://sindominio.net/fiambrera/007/ymng/librorojo/librorojo.htm]
- Fig.37. **flo6x8** | *La Niña NINJA rompe el monedero* | Sevilla | 2014 [http://www.flo6x8.com/acciones]
- Fig.38. **Mujeres de negro** | Acción sobre la tumba de Queipo de Llano | Sevilla | 2014 [http://www.eldiario.es/andalucia/Homenaje-mujeres-represaliadas-Queipo-Llanos_0_136136480.html]
- Fig.39. Campamento Puerta del Sol #15M | Resistencia en Grecia | Occupy Wall Street [http://current.org/2013/03/frontline-california-watch-cited-for-outstanding-journalism/oc-

cupy-wall-street/] [www.jaimelago.org] [http://www.countercartographies.org/cartographies-of-a-revolution-1/]

- Fig.40. **Espacio Tangente** | *El Encuentro. Elige participar* | Madrid | 2003 [http://www.espaciotangente.net/images/SubBurgos1/index.html]
- Fig.41. **Todo por la Praxis** | **Democracia** | **Santiago Cirugeda** | *Cañada Real y Sin Estado* | Madrid | 2008 [http://www.democracia.com.es/proyectos/sin-estadowithout-state/] [http://www.todoporla-praxis.es/?p=117]
- Fig.42. **Todo por la Praxis [TPX]** | *Street games* | Madrid | 2009 [http://www.todoporlapraxis.es/?p=108]
- Fig.43. **Recetas urbanas** | *Oficina de información de viviendas legales* | Madrid | 2008 + Bancos legales | Vigo | 2007 [http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=7&ID=0027] [http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/es/component/joomd/proyectos/items/category/estrategias-subversivas]
- Fig.44. **Straddle3** | *Wikitankeers* | 2011 [http://straddle3.net/constructors/projects/74.es.php]
- Fig.45. **Hiria Kolektivoa** | *Mapas de la ciudad prohibida* | Bilbao | 2010 [http://www.hiriakolektiboa.org/blog/proyectos/]
- Fig.46. **Sitesize** | *La ciutat suplantada* | Barcelona | 2009 [http://www.sitesize.net/repensarbarcelona/index.htm]
- Fig.47. **Ecosistema urbano** | *EcoBoulevard* | Madrid | 2000 [http://ecosistemaurbano.com/portfolio/eco-boulevard/]
- Fig.48. **Basurama** | *The Whirlpool of waste* | Roskilde Festival | Dinamarca | 2013 [http://basurama.org/proyecto/the-whirlpool-of-waste-roskilde-festival-2013/]
- Fig.49. **Patrizia di Monte+Ignacio Grávalos** | *Esto no es un solar* | Zaragoza | 2008 [http://www.plata-formaarquitectura.cl/cl/02-349303/esto-no-es-un-solar-reconvirtiendo-parcelas-vacias-en-espacio-publico-parte-ii]
- Fig.50. **Zuloark**. *Campo de la cebada* | Madrid | 2010 [http://cargocollective.com/annabuono/El-Campo-de-la-Cebada]

Webs del índice de imágenes consultadas [20|10|2015]