01 2008

La imaginación política radical

El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas

Marcelo Expósito

En memoria de Ulises Carrión y de Antonio Artero

Si no se ve la fábrica no es porque haya desaparecido, sino porque se ha socializado, y en este sentido ha devenido inmaterial: de una inmaterialidad que continúa produciendo (¡y cómo!) relaciones sociales, valores, beneficio.
MAURIZIO LAZZARATO, Strategie dell'imprenditore politico, 1994

Las actividades en las que "el producto es inseparable del acto de producción" tienen un estatuto ambiguo que la crítica de la economía política no siempre, ni completamente, ha comprendido bien... El pianista o el bailarín están en equilibrio precario sobre la línea que separa destinos antitéticos: por una parte, pueden volverse ejemplos de "trabajo asalariado que no es, al mismo tiempo, un trabajo productivo"; por otra, sugieren la acción política. Su naturaleza es anfibia. Pero, hasta ahora, cada uno de los desarrollos potenciales inherentes a la figura del artista intérprete (Poiesis o Praxis, Trabajo o Acción) parece excluir la tendencia opuesta. El

estatus del trabajador asalariado se afirma en detrimento de la vocación política y recíprocamente. A partir de cierto punto y más allá, por el contrario, la alternativa se transforma en complicidad... El virtuoso trabaja (es incluso el trabajador por excelencia) no a pesar de, sino precisamente porque su actividad evoca la práctica política. El desgarramiento metafórico se acaba...
PAOLO VIRNO, Virtuosismo y revolución, 1993

Lo importante no es la mera confrontación con una nueva materia de expresión, sino la constitución de complejos de subjetivación: individuo-grupomáquina- intercambios múltiples... Una creación que depende de una suerte de paradigma estético. Se crean nuevas modalidades de subjetivación, del mismo modo que un plástico crea nuevas formas sobre la base de la paleta de la que dispone.
FELIX GUATTARI, Caosmosis, 1992

La introducción y el bloque de documentos que ofrecíamos en el primer cuaderno Desacuerdos revelaba las bases teóricas y procedimentales de nuestra investigación "1969-... Hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español"; mostraba el mapa general de la investigación y desplegaba parcialmente el resultado del primero de los ejes de este mapa, el correspondiente a la producción artística colectiva.

Acometemos esta nueva —y por el momento última— entrega en bloque de nuestros materiales con el objetivo de cubrir otros dos de nuestros mapas parciales, que corresponden al eje sobre feminismos (texto de Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila) y al área sobre globalización desde abajo (texto sobre la onda global a cargo de Amador Fernández-Savater, Marta Malo, Marisa Pérez y Raúl Sánchez, junto con la entrevista a Brian Holmes y el diagrama sobre Internet y la comunicación activista de José Pérez de Lama,

Pablo de Soto, Anouk Devillé y Arantxa Sáez); y también con la intención de visibilizar parte de otras áreas del mapa general que en estos cuadernos no podemos sino presentar de forma incompleta, como es el caso del área dedicada a las innovaciones en la producción, exhibición y diseminación del arte en la década de los años noventa, de la que aquí entregamos el texto de Paloma Blanco sobre prácticas artísticas colaborativas.

***

Como afirmábamos en la introducción a "1969-..." de Desacuerdos[1], una investigación que dé cuenta de las prácticas desde su interior1 nos obliga a situar en primer plano, la cuestión de la subjetividad en las prácticas sociales, y a poner el acento en la comprensión política de los procesos de subjetivación y singularización.[2] Hemos postulado incluso que la cuestión política de la producción de subjetividad es el frente de batalla principal para todo proyecto que busque reconstruir algunos puentes y anudamientos entre lo político y el arte.

El bloque de documentos que ahora presentamos tiene su epicentro, dicho de una forma muy laxa, en la década de los años noventa. Si el texto sobre las artes feministas, bolleristas y queer ancla su punto de observación en la irrupción de las primeras prácticas estéticas feministas de mujeres —conscientes, declaradas y articuladas— en el Estado español para explorar y extender sus raíces hasta los años setenta y sugerir sus prolongaciones hasta la actualidad, el relativo a las prácticas artísticas colaborativas con (nuevos) movimientos sociales abarca prácticamente el mismo arco temporal que ese epicentro de nuestro eje feminista. El mapa general de "1969-..."[3] muestra en su centro un suerte de depresión en el territorio, un subsuelo en el que las experiencias de redes de producción colectiva, así como las innovaciones en la

producción, exhibición y diseminación del arte, se ofrecen —también lo decíamos en nuestro anterior escrito— como una contraimagen compleja, hetero- génea y fragmentada de las políticas artísticas dominantes que se gestan e instauran su hegemonía en los años ochenta, durante el período de gobierno socialdemócrata.

Los documentos sobre feminismos y prácticas colaborativas señalan las dos vías que hemos querido resaltar como las más importantes en la rearticulación de nuevas comprensiones de la práctica artística diferentes y antagónicas de las figuras reproducidas por ese modelo dominante, a saber:

(1) Las prácticas estético-políticas que atienden al orden de la producción biopolítica, fundamentalmente desde una perspectiva de género: feminismos, bollerismos, queerismos.

(2) La renovación de lazos colaborativos entre el campo artístico y la reorganización movimentista tras el período de reflujo que se impone, hablando de forma amplia, tras el fin del ciclo del 68 y la pérdida de fundamento de las luchas antifranquistas. Prácticas colaborativas que se enmarcan en la emergencia de nuevos tipos de conflictos surgidos del desmantelamiento del estado del bienestar y la crisis de la representación política democrática, que buscan reforzar un nuevo protagonismo social frente a la hegemonía neoliberal sostenida por las alianzas Estado-capital.

En resumen: producción biopolítica desde el análisis del género y la diferencia sexual, por un lado, y prácticas colaborativas, por otro, constituyen —como demuestran las investigaciones de Paloma Blanco, Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila— las dos corrientes fundamentales de repolitización explícita de las prácticas estéticas en nuestro territorio, marcadamente desde el ecuador de la

década de los años noventa. Vamos a desarrollar a continuación este argumento y la manera diagramática en que queda reflejado en nuestros mapas.

Esta tesis, dicho sea marginalmente, queda sustentada por otras aportaciones de nuestra investigación que aquí no podemos reproducir. Las contribuciones de Víctor Nubla (música experimental), Eugeni Bonet (vídeo independiente) y Joan Casellas (arte de acción) sobre lo que hemos llamado redes de producción colectiva —es decir, territorios de actividad artística en los que la realización colectiva de formas de cooperación reticular progresa desde inicios de los años ochenta hasta entrada la década de los noventa— visualizan territorios de producción artística colectiva en relación conflictiva, aunque no siempre marginal, con la institución artística, que no adoptan, sin embargo, un perfil político explícito, manteniéndose por lo general desconectadas de los nuevos fenómenos políticos o movimentistas.[4] La experiencia de cada uno de esos tres ámbitos, no obstante, es fundamental para entender, entrados los años noventa, la proliferación posterior de innovaciones en las formas de producir, exponer y diseminar prácticas artísticas, que en muchos aspectos comienzan a mostrarse como articulaciones manifiestamente politizadas (de maneras muy diferentes: en formas de organización, en sus relaciones con las áreas centrales de la institución artística, en su fuga explícita de los modelos dominantes o en la articulación de ejercicios críticos en el seno de la misma, en su búsqueda de vínculos renovados con la reconstrucción de la nueva política movimentista), como muestran, además de las que aquí reproducimos (feminismos y prácticas colaborativas), las investigaciones de Montse Romaní (sobre los nuevos modelos de producción y exhibición del arte), Esteban Pujals (sobre la producción artística colectiva, reproducido parcialmente en Desacuerdos 1) y Luis Navarro (sobre las redes

poéticas, es decir, el amplio magma de prácticas de resistencia vírica, arte y poesía visual y postal, edición de fanzines, nombres múltiples, despuntes de net-activismo... que organizan entramados reticulares deudores de la tradición vanguardista y hermanados con las nuevas formas adyacentes de acción política).

***

1991-1994 es el período en el que se dirime una inflexión histórica. En 1991 comienzan a manifestarse una serie de experiencias artísticas que atacan a "1992" como signo, conscientes de la importancia política que adquiriría ese año, apoteosis de celebraciones institucionales (sustancialmente el V Centenario del Descubrimiento de América, la Exposición Universal de Sevilla, los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Capitalidad Cultural Europea de Madrid). "1992" se convierte en una diana material y simbólica para acometer una crítica, aún entonces en muchos aspectos incipiente e inarticulada, de las políticas culturales dominantes instauradas durante la década precedente y, a través de ellas, del modelo de democracia realmente existente erigido en la era socialdemócrata, cuyos pilares se hunden en los procesos de transición política de los años setenta. El comienzo de los años noventa es el momento de los ácidos envíos postales anti-92, seudocomerciales y seudocorporativos, de José María Giro; de la sui generis versión castiza de la crítica institucional a cargo de Juan del Campo y, fundamentalmente, de la actividad organizativa y aglutinadora de Estrujenbank, en su sala de exposiciones de Madrid y, sobre todo, en el evento que constituye una de las afirmaciones más netamente anti-noventaydosistas del período, la conflictiva exposición colectiva de grupos que tuvo lugar en un pueblo rural manchego, Cinco Casas: Cambio de sentido.

En 1992 Agustín Parejo School acomete un proyecto bajo el amparo de Plus Ultra, una propuesta de exposiciones, intervenciones públicas y actividades dirigida por Mar Villaespesa y producida por BNV en el marco de la Expo '92 de Sevilla, que buscaba descentralizar y complejizar, a partir de un modelo de organización y exhibición sofisticado, una reflexión crítica desde el centro del imaginario institucional (Expo '92 y V Centenario) para el conjunto del territorio andaluz. La propuesta de intervención en la ciudad de Málaga de Agustín Parejo School iba dirigida a transformar el Monumento al Marqués de Larios, rememorando la inversión carnavalesca que los obreros anarquistas ejercieron en 1931: el marqués abajo, el obrero arriba. (Obvidando, no obstante, atender al tercero olvidado en este juego de tensión política entre elementos simbólicos estatuarios: la alegoría sublimada de la mujer.) La negación de los permisos por parte del Ayuntamiento de Málaga y la exposición del proyecto y el despliegue de materiales producidos por el grupo en la Sala del Colegio de Arquitectos dieron lugar a una discusión en los medios locales y andaluces sobre el valor artístico de la propuesta y su bloqueo institucional.

En nuestro texto del cuaderno Desacuerdos 1 hablábamos de Agustín Parejo School como el grupo que de forma más característica adelantó, a comienzos de los años ochenta, un tipo de práctica colectiva que abandonaba el paradigma de intervención política del antifranquismo y la primera transición, para nuclearse en torno a un arquetipo funcional, el grupo de afinidad, adecuado para actuar en una situación en la que los frentes de lucha colectivos estaban disueltos, y en la que se daba, por tanto, la imposibilidad de establecer alianzas efectivas entre las prácticas estéticas y políticas de acuerdo con modelos globales de intervención y transformación. Agustín Parejo School representa un anudamiento de poética y política que se traducía en prácticas de

guerrilla semiótica, comunicativa y cultural, caracterizadas por su resistencialismo, así como por constituir prototipos de subjetivación colectiva alternativa. (Un paradigma de producción artística colectiva, adoptando la definición de Esteban Pujals, que en nuestro mapa hemos identificado también con colectivos y grupos como SIEP y Preiswert). La intervención del año 1992 en Málaga, en gran parte fracasada, muestra tanto el grado máximo de acumulación como el techo de tales prácticas. Por una parte la propuesta, que contiene un alto grado de provocación y cierta ironía quimérica, supone un salto cualitativo en el trabajo del grupo. Ya no se trata de una intervención pública que busque producir trastorno o incidencia puntual en la calle o en los canales de comunicación, sino de una que desencadena polémica en la opinión pública y en el ámbito institucional. No obstante, a la vista de los documentos del período, la manera en que dicha polémica se maneja se nos muestra tímida o poco capaz de proyectarse hacia debates más estructurados sobre la relación del arte con la condición actual de la democracia y la esfera pública.[5]

Seguramente, a la altura del año 1992, la insatisfacción que sectores internos, marginales y extramuros de la institución artística comenzaban a manifestar frente a las políticas dominantes y su aislamiento de los procesos sociales no se sostenía en un equipamiento conceptual, material y político suficiente, toda vez que las prácticas críticas del período estaban siendo ejercidas mayoritariamente por una generación desamparada políticamente desde la desactivación de las posiciones críticas que en todos los órdenes impusieron la transición y la posterior institucionalización democrática llevada a cabo por la socialdemocracia y los poderes hegemónicos en cada uno de los ámbitos autonómicos. El 1992 es un momento de escenificación tanto de ciertas políticas dominantes como de su contestación, pero el agotamiento y la crisis de las

primeras no se traduce, automáticamente, en la mayor fuerza y articulación de las segundas. Las entrevistas que con algunos miembros de La Fiambrera y LSD reproducimos en Desacuerdos 1 intentan reflexionar sobre cómo y cúando se hace necesario saltar del resistencialismo de las prácticas poético/políticas mencionadas hacia un nuevo tipo de anudamiento entre la producción simbólica y la política crítica o antagonista, de acuerdo con nuevos paradigmas que permitiesen reconstruir los vínculos entre las prácticas estéticas y los movimientos sociales, que quedaron rotos una década atrás. Los dos ejes que ya hemos mencionado, las prácticas artísticas colaborativas y las formas de producción biopolítica que asociamos a los nuevos feminismos, nos parecen las vías principales de reconstitución de tales vínculos.

Resulta necesario someter a comparación los proyectos de intervención en espacios públicos o canales de comunicación de Agustín Parejo School o Preiswert revisados en nuestros documentos, y muy especialmente el punto álgido que constituye la propuesta de intervención sobre el Marqués de Larios en 1992, con las intervenciones de El Lobby Feroz y La Fiambrera, en pleno conflicto entre el Ayuntamiento, el Obispado y los vecinos del Parque de la Muy Disputada Cornisa de San Francisco el Grande en Madrid, o de La Fiambrera en el barrio de la Alameda de Sevilla.[6] Sin el trabajo germinal y en muchos aspectos pionero de La Fiambrera, hablaríamos de algo quizá sustancialmente diferente al referirnos al “arte colaborativo” las prácticas artísticas colaborativas para tratar de aquel tipo de prácticas, en numerosos casos no puntuales, sino sostenidas en el tiempo, en las que la incidencia de la práctica artística en el ámbito social busca siempre alianzas, vínculos, hermanamientos de tipo material, político, simbólico, con sujetos sociales concretos. Bajo la influencia del impacto que sobre la refundación del movimentismo tiene la insurrección zapatista en

1994 (véase, de nuevo, nuestra entrevista con La Fiambrera) o de ciertos referentes teóricos que comienzan a circular con regularidad en nuestro territorio, como los trabajos de Michel de Certeau sobre las "tácticas" de subversión cotidiana de los sujetos subalternos ejercidas en el territorio del poder, irrumpe en la segunda mitad de los noventa un paisaje que se sustenta sobre ese nuevo paradigma colaborativo que no ha de entenderse reducido ni simplificado a metodologías predeterminadas ni a la imagen simplificada del trabajo "de grupos", como expone el texto de Paloma Blanco en el presente cuaderno. Muchos de los ejemplos que en este ámbito hemos reseñado están estrechamente vinculados a la aparición de nuevos movimientos sociales en el ámbito metropolitano, así como al tipo de conflictos característicos del nuevo ciclo productivo y la hegemonía de las políticas neoliberales (antimilitarismo y okupación, luchas frente a la especulación urbanística y sobre el control del territorio, conflictos de visibilidad de sujetos sociales excluidos, etc.).

EL NUEVO REALISMO SOCIAL

JUAN MANUEL BONET

PRODUCE una triste sensación de hastío y de *déjà vu* la acumulación de convocatorias artísticas «comprometidas», en España, estos últimos meses. Recapitulando, recordemos: la muestra del Círculo de Bellas Artes, coordinada por Mar Villaespesa, *El sueño imperativo* (en cuyo catálogo se reivindica el arte español de los sesenta y se recurre a la artillería ideológica pesada de Manuel Vázquez Montalbán), la apertura en Madrid de las salas Estrujenbank (donde el pasado invierno se celebró una multitudinaria colectiva contra el PSOE) y Legado Social, la retrospectiva Francesc Torres en el Reina Sofía, la exposición barcelonesa (sala de La Caixa de la calle Montcada) de Marcelo Expósito sobre el Fossar de les Moreres, la convocatoria de Dionisio Cañas en un pueblo manchego con cartel guerrillero y todo en torno al colectivismo artístico, y un etcétera bastante abultado, en el que entrarían ciertas tomas de posición «proletaristas» de Simeón Sáiz Ruiz (por ejemplo su desagradecida descalificación de Zóbel, protector suyo a comienzos de su carrera, como «artista burgués»), ciertos envíos de *mail art*, los reflejos de la guerra del Golfo en tal o cual exposición (por ejemplo en la de Pep Camps en Moriarty), o acciones como la de esos dos pintores que «ocuparon» un *stand* vatio de Arco para colocar en él un retrato de Sadam Hussein...

Esta actividad variopinta tiene en común una cosa: la escasa entidad estética de las propuestas va acompañada de una extrema desfachatez ideológica. A estas alturas, cuando han caído Honecker, Ceaucescu y tantos de sus colegas, se nos quiere vender la moto nada menos que del realismo social, un realismo social «aggiornado» en cuanto a lenguaje, pero tan pedagógico y tan demagógico y tan siniestro como todos los que le precedieron.

En el capítulo de los «contenidos», estos nuevos artistas progres resultan tan poco originales como sus predecesores, y su visión de la sociedad tan maniquea como la de estos ¿Que exagero? Me parece que en absoluto. Quien haya tenido la paciencia de atender a los «mensajes» de Francesc Torres, de Juan Ugal-

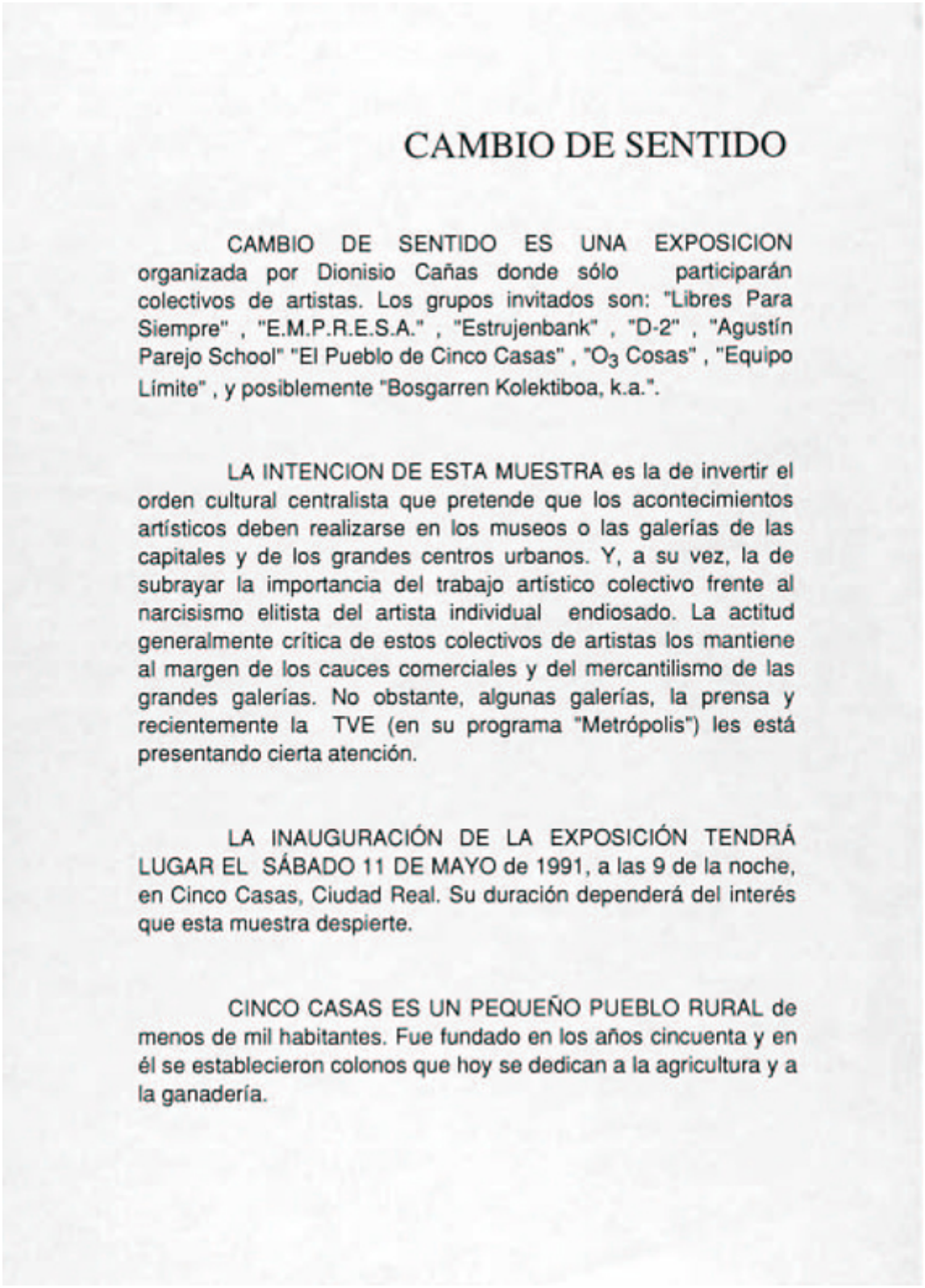


Fotografía del cartel de la exposición «Cambio de sentido», organizada por el Ayuntamiento de Cinco Casas (Ciudad Real). Fotografía: Julio Ly.

de y su Estrujenbank, de Marcelo Expósito, de Dionisio Cañas, sabe perfectamente a qué me refiero: a ese tufillo a doctrina que emana de sus imágenes y de los textos que las acompañan, a ese querer hacernos comulgar con ruedas de molino, a ese querer hacernos creer que todos los males provienen del capitalismo y de la burguesía y de la democracia es algo que la nueva extrema izquierda del arte comparte con la extrema derecha, ¿o no podría ser «de vanguardia» el reciente y eficaz cartel antielectoral del grupúsculo fascista Nación Joven que reza: «El sistema no tiene fallos, el fallo es el sistema»).

Por ética democrática, y por estética a secas, debemos, sí, seguir denunciando el nuevo realismo social, la peor moda de la temporada.

"El nuevo realismo social", artículo de Juan Manuel Bonet en Cyam, 1991.



CAMBIO DE SENTIDO

CAMBIO DE SENTIDO ES UNA EXPOSICION organizada por Dionisio Cañas donde sólo participarán colectivos de artistas. Los grupos invitados son: "Libres Para Siempre" , "E.M.P.R.E.S.A." , "Estrujenbank" , "D-2" , "Agustín Parejo School" "El Pueblo de Cinco Casas" , "O_3 Cosas" , "Equipo Límite" , y posiblemente "Bosgarren Kolektiboa, k.a.".

LA INTENCION DE ESTA MUESTRA es la de invertir el orden cultural centralista que pretende que los acontecimientos artísticos deben realizarse en los museos o las galerías de las capitales y de los grandes centros urbanos. Y, a su vez, la de subrayar la importancia del trabajo artístico colectivo frente al narcisismo elitista del artista individual endiosado. La actitud generalmente crítica de estos colectivos de artistas los mantiene al margen de los cauces comerciales y del mercantilismo de las grandes galerías. No obstante, algunas galerías, la prensa y recientemente la TVE (en su programa "Metrópolis") les está presentando cierta atención.

LA INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN TENDRÁ LUGAR EL SÁBADO 11 DE MAYO de 1991, a las 9 de la noche, en Cinco Casas, Ciudad Real. Su duración dependerá del interés que esta muestra despierte.

CINCO CASAS ES UN PEQUEÑO PUEBLO RURAL de menos de mil habitantes. Fue fundado en los años cincuenta y en él se establecieron colonos que hoy se dedican a la agricultura y a la ganadería.

Nota informativa de la exposición Cambio de sentido, organizada por Dionisio Cañas
(Estrujenbank) en Cinco Casas (Ciudad Real), 1991.

***

El mapa sobre artes feministas, bolleristas y queer muestra una estructura bien diferente del desarrollo sincrónico que organizaba el mapa sobre producción artística colectiva. No ofrece un efecto de continuidad, sino que se sostiene sobre la imagen de un área central, de un epicentro que, como ya hemos dicho, se sitúa en los años noventa: el momento de irrupción de la primera generación de mujeres artistas consciente y declaradamente informadas por el feminismo en nuestro país, así como también de una incipiente teoría crítico-historiográfica articulada y de cierta sistematicidad. Desde esa posición, la mirada se extiende fundamentalmente hacia los años setenta, pero también hacia el presente. Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila han acometido una investigación inédita en nuestro entorno, tanto por lo sofisticado de las herramientas teóricas —heredadas del feminismo, la teoría de género y queer— puestas en uso, como también por su ruptura explícita con los modelos historiográficos que priorizarían el "descubrimiento" de nombres de mujeres que deben ser incorporados a las narrativas canónicas. El diagrama propuesto (visualizado en un mapa que desglosa la totalidad de las entrevistas, los grupos de trabajo organizados, los archivos visitados y las consultas realizadas, etc.) responde a un modelo genealógico antes que arqueológico, verificando, en el decurso de la investigación, que el número y la importancia de los trabajos realizados por mujeres artistas claramente relacionados con las políticas feministas es superior al comúnmente reconocido, desde los mismos años setenta.

El mapa se organiza horizontalmente en una línea temporal, estableciendo tres grandes demarcaciones correspondientes grosso modo a las décadas de los setenta (la del feminismo de la doble militancia en el antifranquismo y de las artistas de los nuevos comportamientos artísticos), los ochenta y los noventa (con la

institucionalización del "feminismo", la pluralización de las políticas de género y los primeros tránsitos queer; la proliferación de las prácticas de mujeres artistas, videastas, cineastas, declaradamente feministas; la aparición de cierta crítica-historiografía articulada; la circulación fluida de información), señalando las derivas, hacia la actualidad (el feminismo autónomo frente a la crisis de las "femócratas" la recuperación de las políticas feministas vinculadas a los nuevos fenómenos movimentistas...). También se estratifica verticalmente en tres capas: las correspondientes a las prácticas políticas, estéticas y crítico-historiográficas.

La combinación de cada una de estas demarcaciones epocales con la división estratificada de prácticas ofrece una estructura sencilla para comprender los diferentes estados de los vínculos feministas entre el arte, la crítica y la política. Detengámonos así un instante en los años setenta, comúnmente interpretados como años en los que el arte feminista está casi totalmente ausente entre nosotros, frente al surgimiento de prácticas feministas que se observa en otras latitudes (en el ámbito angloamericano, fundamentalmente). La investigación demuestra que el número y la variedad de obras y nombres que en el seno de los nuevos comportamientos artísticos muestran un carácter feminista es superior al habitualmente aceptado. El texto de Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila, junto con sus entrevistas y grupos de discusión, revela un panorama fragmentado: la desconexión entre la práctica artística de mujeres y la militancia política feminista-antifranquista, así como la casi total inexistencia de discursos de renovación críticohistoriográfica en nuestro ámbito (Mathilde Ferrer, cuyo valioso testimonio se recoge, desarrolló su actividad en Francia). Si la fuerte imbricación de tres variables —movimiento de mujeres en el 1968 + nuevos comportamientos en la práctica del arte + renovación de los discursos institucionales crítico-historiográficos— fue lo que

permitió en otros contextos la potente irrupción de una práctica artística feminista militante — conocedora de su presente y su pasado, consciente de su dimensión transformadora—, en cambio la fragmentación, la debilidad o el aislamiento de dichas variables en nuestro contexto explican la anomalía. Explican que un amplio número de mujeres artistas que ejecutaron obras explícitamente basadas en la crítica de la representación, mediante un uso del cuerpo en muchos casos diferente al de de sus compañeros (fundamentalmente, tratando el cuerpo como receptáculo de indicadores culturales), etc., hayan negado la filiación "feminista" de su trabajo, es decir: se hayan negado, y se les haya negado, el vector explícitamente político y militante en su trabajo estético, huérfano, por otra parte, de una historiografía o crítica que ofreciese la seguridad de poder llamar "feminista" a su arte no para catalogarlo o minusvalorarlo, sino para valorizarlo, anclándolo y enraizándolo en una perspectiva histórica y crítica asentada.

La investigación del eje feminista muestra, por el contrario, que la irrupción de la primera generación del arte declaradamente feminista en nuestro país se hizo posible desde prácticas estéticas diversas (arte, cine, vídeo), fuertemente imbricadas en prácticas teóricas e historiográficas (tanto por la producción local como por la circulación mucho mayor de todo tipo de informaciones y lecturas que en la época precedente), y progresivamente vinculadas a la reformulación de las biopolíticas feministas críticas frente a los modelos previos del feminismo militante o institucional.

***

El área de globalización desde abajo mantiene, por supuesto, un asentamiento propio, pero que recoge asimismo la afluencia de las corrientes previamente explicadas, fundamentalmente de los tres ejes que suturan el mapa general de la investigación: prácticas

colectivas, feminismos, información/comunicación. El mapa sobre prácticas artísticas colectivas, [7] recordemos, organizaba consecutivamente (aunque no progresivamente) cuatro paradigmas. Los materiales y los argumentos que exponíamos en nuestra anterior entrega se detenían en el momento de recomposición de prácticas autónomas, contrapoderes y frentes contrahegemónicos en los años noventa, momento que, como también hemos descrito más arriba, albergaba un paradigma colaborativo entre prácticas artísticas y sujetos sociales y políticos.

En octubre del 2000 se celebraron en Barcelona unos talleres que respondían al título "De la acción directa como una de las bellas artes".[8] Insertos inteligentemente entre el impacto de la onda movimentista global que va creciendo entre Seattle y Praga, por un lado, y por otro la primera incorporación de nuestros movimientos al ciclo de contracumbres (Barcelona, campaña contra el Banco Mundial, 2001), la presentación en un conjunto denso de experiencias locales y translocales como ®™ark, Ne Pas Plier, Afrika Groupe, Indymedia y Reclaim the Streets facilitaron un alto grado de contagio con ciertas expectativas de renovación de las prácticas y los lenguajes que por entonces se sentían en muy diversos contextos, y que han ido encontrando, a lo largo de estos años, diferentes canales y situaciones de formalización.[9] Si hablamos de un desplazamiento del paradigma colaborativo hacia una idea de prácticas cooperativas es para resumir en una imagen sencilla la manera en que, como describimos con Brian Holmes, asistimos en los últimos años a una proliferación de prácticas que no piensan el trabajo artístico como una suerte de "alianza" con sujetos sociales y/o políticos, sino que se detienen a reconsiderar, más explícitamente, el estatuto de lo político en las prácticas e instituciones artísticas y culturales. Esta reconsideración del estatuto de lo político ha de referirse necesariamente, por una

parte, a la manera en que la producción cultural y simbólica es central en la producción capitalista de valor; y por otra, a la forma en que los propios procesos de producción y reproducción social adquieren un carácter crecientemente cooperativo en la base. Como afirman Amador Fernández-Savater, Marta Malo, Marisa Pérez y Raúl Sánchez, hablar de globalización desde abajo es afirmar que la globalización de los procesos sociales, políticos y económicos se sustenta en un trabajo social vivo, vinculado a inclinaciones colectivas que el capitalismo sabe transformar en "requisitos profesionales, ingredientes de la producción de plusvalía y fermento de un nuevo ciclo de desarrollo".

Hablar de un paradigma cooperativo en las nuevas prácticas supone, por tanto, atender a la forma en que estas apuntan a la reproducción, el reforzamiento y la valorización de los procesos de cooperación en la base que ayuden a generar formas inéditas de autonomía social. Si hablamos de paradigma es para evitar reducir la idea a la designación de un "estilo" o una "forma" de hacer arte. El análisis simultáneo que hemos querido aunar en el área sobre la globalización desde abajo —que comprende los ingredientes de una onda global expuestos por los cuatro autores antedichos, la exploración sobre "Internet y la comunicación activista" en nuestro entorno a cargo de José Pérez de Lama, Pablo de Soto, Anouk Devillé y Arantxa Sáez,[10] y las consideraciones de Brian Holmes sobre la irrupción en años recientes de lo que llamaríamos estéticas de la igualdad— quiere visualizar un territorio nuevo donde pensar el estatuto político de las nuevas prácticas desbordando las clasificaciones establecidas sobre arte y política que responden más adecuadamente a prerrequisitos institucionales. Un territorio donde, digámoslo de un modo simplificado, el trabajo del arte piensa su estatuto político, tanto como las nuevas prácticas sociales

y políticas atienden a su dimensión simbólica y a la producción de imaginario.

Si sabemos mirar con un nuevo prisma que desbarate esos encasillamientos entre "arte" y "política" (establecidos para separar las categorías o sencillamente sumarlas), los casos que en nuestro territorio responden a un tipo de prácticas cooperativas se multiplican. Pensemos, por ejemplo, en la reciente proliferación de ciertos proyectos de investigación y cartografiado. Precarias a la Deriva, en Madrid, acometen tránsitos por los "circuitos de la precariedad femenina" de acuerdo con su propuesta de coinvestigación, que se materializa en la producción de relatos escritos y audiovisuales[11] que surgen de talleres, recorridos por ámbitos laborales y otras herramientas de cooperación y producción compartida de experiencia y conocimiento. La propuesta de Otra Málaga_04 ha sido realizada por un colectivo amplio de sujetos que participan de las redes sociales antagonistas y críticas de Málaga; estructurado sobre los ejes de "precariedad, inmigración y especulación en el territorio que habitamos", se reclama un proyecto de investigación-acción-participativa a la hora de producir escritos, vídeos y materiales on line.[12] Partiendo del encuentro fronterizo Transacciones/Fada'íat en Tarifa, en junio de 2004, se ha realizado una nueva cartografía del Estrecho que atiende a la porosidad de las nuevas tecnologías de control político y militar que allí se están instalando, a los penetrantes y difusos flujos migratorios, y a las redes y nodos de solidaridad, vivencia y gestión alternativa de la frontera Sur.[13] Rizoma, un colectivo de arquitectos y artistas, opera normalmente a través de instituciones educativas para producir verdaderos eventos postsituacionistas que desvelan el impacto de las políticas sobre el territorio y la configuración urbana.[14]

Sería erróneo sugerir que lo que postulamos como paradigma cooperativo establece una tipología concreta de prácticas. Deberíamos observar también el desbordamiento hacia procesos de colaboración y cooperación que se reconoce en la obra de artistas diversos como Federico Guzmán, Pedro G. Romero y Ramón Parramón[15] para entender que no se trataría tanto de identificar "un" tipo de prácticas como, más bien, de establecer un nuevo territorio donde las nuevas prácticas puedan ser pensadas en su complejidad, diversidad y contradición.

Cabe aclarar, finalmente, que cuando hablamos de "prácticas" en este orden de cosas, nos referimos a algo más amplio que a la secuencia artista(s)/grupos/" obras". El caso de las prácticas artísticas feministas es, en este sentido, modélico. Las artistas feministas de los noventa en nuestro entorno entendieron muy rápidamente la necesidad activar un principio de trabajo biopolítico en su función de productoras culturales, generando un abanico de acontecimientos, situaciones, proyectos, redes, etc. que abarcaban desde la publicación y difusión de escritos hasta la organización de exposiciones, encuentros, talleres, etc. que se sostenían por lo general en principios colaborativos, buscando la difusión de informaciones y contenidos estéticos y políticos sobre un tipo de conocimiento situado (las prácticas feministas) no academizado ni universalista. Pensemos en ejemplos de diverso carácter como la exposición 100 %, de 1993, con la propuesta teórica de Mar Villaespesa que encabezada un impagable volumen de textos y documentación sobre mujeres artistas; o Solo para tus ojos. El factor feminista en las artes visuales, seminario/encuentro/taller coordinado por Erreakzioa-Reacción en Arteleku en 1997.

***

Un pequeño rodeo, para finalizar. Escribo estas últimas líneas sobre "1969-..." desde Zúric, donde hablo con un compañero sobre las particularidades de los movimientos juveniles suizos en la década de los ochenta. Me explica que, a su entender, las características que conforman el movimiento autónomo local se nutren de tres principales fuentes. En primer lugar, del influjo de los movimientos autónomos holandeses y alemanes posteriores al ciclo del 1968 y sus formas de organización e intervención política (acción directa, democracia asamblearia, ocupaciones de viviendas, tomas imaginativas y altamente conflictivas del espacio público). En segundo lugar, del poso histórico dejado por la vanguardia dadaísta y otras prácticas estéticas y literarias, en sus formas airadamente antiinstitucionales y antiburguesas (la farsa, la parodia ácida, la subversión carnavalesca). Finalmente, del manejo de información extensa sobre los experimentos comunicativos politizados alrededor de los años veinte y treinta del pasado siglo (fundamentalmente la experimentación narrativa y las prácticas colectivas de producción comunicativa en el cine soviético). Pienso que este punto de vista acierta de pleno en las tres vetas que componen la cuenca de experimentación estética y política radical que ha venido conformándose en las últimas tres décadas, y cuya legibilidad estamos ahora en condiciones de comenzar a madurar y explotar de manera consciente, poniéndola a producir tanto estética como políticamente. Si elijo finalizar con un ejemplo alejado de la materia de estudio que maneja "1969-...", es para demostrar que podríamos buscar filiaciones, evocaciones, ecos, reverberaciones semejantes en una parte importantísima de los movimientos sociales metropolitanos y en ciertas prácticas estéticas politizadas de décadas pasadas, lo que nos permite pensar en la existencia de una suerte de arquetipos translocales de las nuevas experiencias políticas y estéticas que se han venido conformando dificultosamente desde la clausura del ciclo del 68.

Son estos los tres mimbres que, entrelazados de muy diversas maneras, dotan de armazón a una vastedad de nuevos movimientos metropolitanos, desde los años noventa hasta la onda global: (1) el abandono irreversible de la comprensión de la práctica política revolucionaria como programa de asalto al poder político, para otorgar una nueva centralidad a los proyectos de organización autónoma de la vida social, en los que las formas de socialidad no capitalista adquieren un carácter inmediatamente político; (2) la experimentación de los movimientos en el plano de sus formas expresivas, de sus modos de intervención política, en la producción simbólica, en la construcción de un nuevo imaginario; experimentaciones que no significan meras formas de "decir" contenidos políticos, sino que constituyen las expresiones y los síntomas de nuevas subjetividades políticas, la experimentación con modos de subjetivación y singularización alternativos; (3) una ruptura completa con los viejos paradigmas y herramientas de comunicación en la política clásica, para pasar a comprender la comunicación propiamente como materia prima de la producción política, la herramienta clave a la hora de ensamblar procesos de cooperación social.

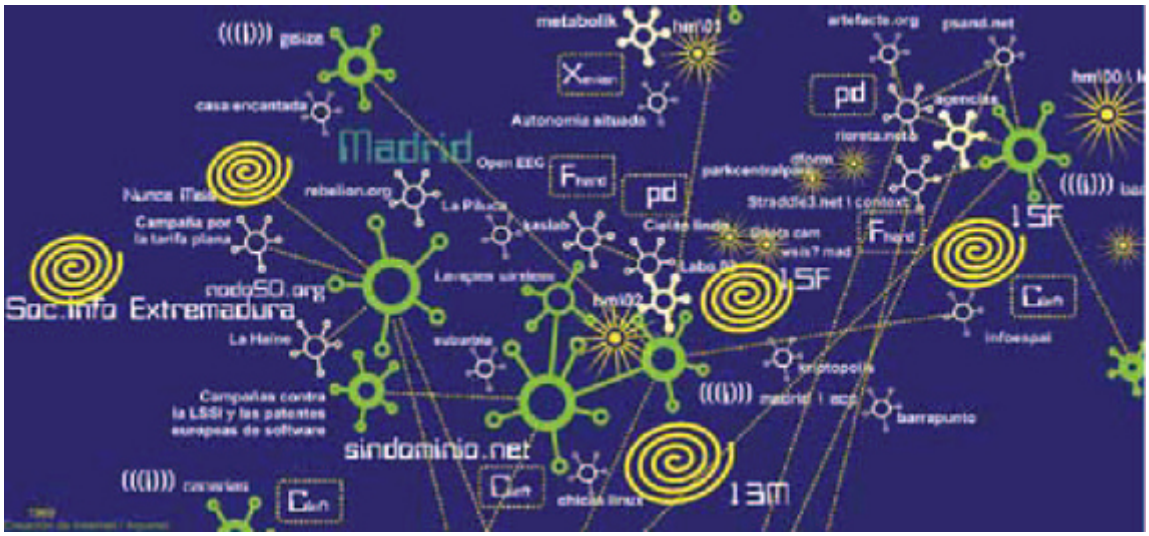


Diagrama Zoom: Internet y la comunicación activista (fragmento),

José Pérez de Lama,
Pablo de Soto, Anouk Devillé y Arantxa Sáez, 2004.

Producción de autonomía social, experimentación formal y expresiva, dimensión comunicativa que sustenta procesos cooperativos. Solo comprendiendo cuáles han sido y pueden ser las combinaciones imaginativas y diversas de estas tres variables podremos atravesar los nuevos territorios en los que las relaciones entre política y estética pueden ser repensadas, refundadas, permanentemente reinventadas y puestas en práctica.

***

Gracias al interés y la confianza de Desacuerdos y las instituciones que lo fundan, "1969-..." ha podido materializarse como investigación en una primera fase que consideramos inacabada, imperfecta y abierta. La investigación ha sido llevada a cabo por el trabajo ingente e intensivo de una veintena de investigadores e investigadoras, que han implicado finalmente con su contribución a prácticamente un centenar de personas en otras tantas entrevistas y grupos de discusión, con el resultado de cerca de dos mil páginas de escritura y transcripción. Nunca agradeceré lo suficiente la generosidad de estas muchas decenas de amigos y amigas, especialmente la dedicación inagotable del coordinador de nuestro proyecto, Vanni Brusadin, va quien debemos que el armazón de esta arquitectura no se desmoronase.

Unos meses de trabajo y unos recursos y fuerzas obligadamente limitados hacían imposible incorporar el caudal infinito de voces y testimonios que nos hubiera gustado volcar en cascada. De entre las

voces no incluidas, hay una cuya ausencia es especialmente dolorosa. En el tramo final de nuestro trayecto intentamos contar en varias ocasiones con la aportación de Antonio Artero, cuya entrevista hubiera supuesto su último registro de voz e imagen en vida. Se nos fue antes, como muchos otros que pertenecen a ese "nosotras y nosotros" difuso, simbólico, que constituye el sujeto al tiempo material y fantasmático que habla a través de "1969-...". A todos y todas aquellas de entre "nosotros" que ya no están, a quienes han tenido que abandonar, a los exiliados exteriores e interiores, y a quienes, como Antonio, no han buscado ser, como a veces se tacha, marginales o perdedores, sino celosamente antagonistas y diferentes, dedico con orgullo este trabajo: dedicado a la belleza de la rebeldía, la pasión alegre y la inteligencia de los nuestros.

[1] Véase Marta Malo (ed.). Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004, cuya brevedad no impide que sea el texto crucial en castellano para acceder a la riqueza de las formas de producción de conocimiento mediante la investigación-acción-participante en los movimientos de oposición clásicos (la "encuesta" en el movimiento obrero histórico y su reformulación por el operaismo italiano desde los años sesenta, grupos de autoconsciencia feminista desde los setenta...) y en los nuevos movimientos metropolitanos. Véase también Colectivo Situaciones. 19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social. Buenos Aires y Barcelona: Ediciones de Mano en Mano y Virus Editorial, 2003; así como también Colectivo Situaciones (ed.). Contrapoder. Una introducción, Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano, 2001. http://www.situaciones.org.

De acuerdo con estos últimos, la lectura interna de los movimientos y fenómenos sociales está orientada por referentes del pensamiento político como Jacques Rancière y su comprensión del desacuerdo como base de una ruptura democrática del consenso que produce una homogénea imagen global de lo social a costa de las singularidades; Gramsci y su análisis clásico del juego de hegemonías, que complejiza la comprensión izquierdista de la función del dominio en el ámbito social; Marx y su entendimiento de los procesos históricos no como resultado de las representaciones que cada época se hace de sí misma, sino de las prácticas sociales que sustentan tales representaciones (es esta una idea imprescindible para romper con cierto posmodernismo que ejerce un desplazamiento de la crítica social a la crítica cultural ensimismada en el campo de las representaciones abstraídas de las prácticas sociales y de las formas de dominio materiales y concretas; superar ese cierto enclaustramiento de la crítica cultural y de la crítica de la representación es necesario, sin dejar de pensar en el campo de las representaciones como una de las dimensiones fundamentales del conflicto político).

[2] Tales procesos de subjetivación y singularización son el gran aspecto de la reproducción capitalista olvidado por el marxismo economicista y desplazado por la crítica de la economía política clásica; los movimientos del 68 llamaron la atención sobre su importancia, y desde entonces muchas rebeldías se enfrentan explícitamente a la centralidad que las formas de subjetivación capitalistas y patriarcales han ido adquiriendo en la producción de valor. Así lo muestra sistemáticamente Felix Guattari, y reseñablemente junto con Toni Negri en plena mitad de los difíciles años ochenta, en Las verdades nómadas (versión española: Madrid: Akal, Cuestiones de antagonismo, 1999).

[3] Véase el cuaderno Desacuerdos 1, p. 112.

[4] Excepto casos muy puntuales, y por tanto meritorios. Aunque mantengo discrepancias con Nelo Vilar, es obligado prestar atención a su tesis doctoral sobre el arte paralelo en los años noventa, que atiende fundamentalmente al campo de la performance, y que busca, por otra parte, encuadrar las tendencias del "arte paralelo" en la emergencia de nuevos movimientos sociales, lo que constituye un proyecto teórico casi único entre nosotros: http://usuarios.lycos.es/fpperformaticas/teoria/nelovilar.htm, http://usuarios.lycos.es/fpperformaticas/teoria/criptoarte.htm.

[5] Alto grado de acumulación de tales prácticas, decíamos; pero también: su techo. En 1991, Juan Manuel Bonet publicaba en la revista Cyam un artículo que, con el título de "El nuevo realismo social", arremetía contra la indiscutible presencia de proyectos aún dispersos, en un panorama solo relativamente articulado, de propuestas artísticas que retomaban, tentativamente, el proyecto abandonado de enlazamiento arte-política que fue abandonado a la vuelta de la muerte del dictador en 1975. Algunos comentarios nos interesa realizar a propósito de este escrito. En primer lugar, el hecho de que constituye uno de los ejemplos más manifiestos del trabajo de falsificación histórica al que ciertos discursos dominantes en nuestro territorio han sometido a la discontinua trayectoria de las prácticas estético-políticas. Porque Juan Manuel Bonet sabía perfectamente, a la altura de 1991, que lo que las nueva prácticas de "arte político" manifestaban no era un retorno del "realismo social". Bien al contrario, se trataba precisamente de un intento de reeditar, de manera sui generis y altamente intuitiva, el proyecto casi heroico que tiene lugar en la primera mitad de los setenta, y que concretábamos, en Desacuerdos 1, fundamentalmente a través de la entrevista a Simón Marchán Fiz a propósito del grupo Comunicación y de las derivas politizadas de los nuevos

comportamientos artísticos (proyecto que Bonet conoce perfectamente en el período, por cercanía personal, y cuyo intento de aniquilación encabeza a comienzos de la transición). A saber: la tendencia al desbordamiento hacia proyectos de ruptura social más amplios de ciertas prácticas de incidencia crítica en la institución artística, que aunaban la actualización de la tradición de las vanguardias politizadas (dadá político, productivismo...) con la reapropiación de las herramientas de pensamiento crítico contemporáneo (a la sazón: marxismo heterodoxo, estructuralismo, semiología...). Este proyecto, en los años setenta, se manifestaba explícitamente enfrentado a las prácticas del realismo social, y mostraba la voluntad de incidir tanto en el plano de los lenguajes artísticos como en el proceso de producción y en el marco institucional, frente a las tipologías de arte político "contenidista" y ancladas en un enfoque ortodoxo de la cuestión del realismo. Finalmente, es necesario llamar la atención sobre el hecho de que la calificación de "moda" de temporada (ocasionalmente apellidada: "moda institucional") adjudicada a la acumulación de incipientes y muy diversas propuestas de recuperación del vínculo arte-política a comienzos de los noventa se reproduce hoy día, cuando escribimos estas líneas, a propósito del nuevo "arte político" en el comienzo del nuevo siglo. Desde el punto de vista de la falsificación histórica, o de la miopía o el interés político, se puede seguir hablando, época tras época, del "retorno" de la "moda" del "arte político", desacreditándolo con argumentos transhistóricos mediante una operación conceptual chapucera que identifica el (falso) retorno al "realismo social" con posiciones de autoritarismo político antiliberal o antidemocrático, más la descalificación final de "moda" o mero sarampión "institucional". Lo que nuestra investigación demuestra es que en las últimas dos décadas, tras la crisis general de las prácticas antagonistas que tiene lugar a la vuelta de 1975, hemos asistido a la recomposición difusa, discontinua, irregular, de una

diversidad de prácticas politizadas que atienden a una reflexión sobre la materialidad y la especificidad de los lenguajes y las condiciones de la institución artística, buscando al mismo tiempo reestablecer vínculos con los nuevos frentes de antagonismo social, planteando que ese proyecto ha de realizarse inexcusablemente a través de la revitalización de la herencia de las vanguardias históricas politizadas. Lo que la lengua de palo del lenguaje dominante denomina "moda" de lo político en diversos períodos correspondería, desde un enfoque interior a tales fenómenos, a los diversos grados de visibilidad (que oscilarían entre el oportunismo institucional, en un extremo, y la irrupción insoslayable de la diferencia y el antagonismo, en otro) de un maridaje arte-política cuyo desarrollo irregular es imprescindible entender y explicar genealógicamente para atajar el proyecto de falsificación histórica liberal (con distintos grados de conservadurismo o reaccionarismo).

[6] http://www.sindominio.net/fiambrera

[7] Véase el cuaderno Desacuerdos 1, p. 129.

[8] http://www.sindominio.net/fiambrera/macba.htm

[9] Una de las más recientes, Ora et colabora. Mesa poliédrica en torno al arte colaborativo: http://www.unia.es/arteypensamiento03/estetica/estetica02/ora.html

[10] Alojada, con su diagrama de casos de estudio, en http://mcs.hackitectura.net/tiki-index.php?page=Desacuerdos.

[11] http://www.sindominio.net/karakola/precarias.htm; su libro y vídeo, publicados por Traficantes de Sueños.

[12] Alojados en http://mcs.hackitectura.net/tiki-index.php?page=otramalaga04; producido en colaboración con el Foro Social de Málaga.

[13] Transacciones/Fada'íat:http://mcs.hackitectura.net/tiki-index.php?page=FADA%27%C3%8DAT; nueva cartografía del Estrecho: http://mcs.hackitectura. net/tiki-index.php?page=MAPA%3A+cartografiando+el+territorio+ madiaq.

[14] Rizoma era originalmente una revista aperiódica de arquitectura que se publicó, en fotocopias, entre 1994 y 1999, y recientemente firma la autoedición del libro colectivo 020404. Deriva en ZoMeCS (rizoma@rizoma.org).

[15] Tómese en consideración, de Federico Guzmán, su implicación en proyectos colectivos como La isla del copyright o los basados en el cambalache o en el trueque, en varios países; de Pedro G. Romero, su hibridación de proyectos como artista, escritor, coordinador, notablemente en el despliegue del Archivo FX: http://www.fxysudoble.org/default.htm; de Ramón Parramón, la dialéctica entre sus proyectos colaborativos con barrios de la periferia urbana de Barcelona y su organización de actividades sobre arte público.