

NOTA IMPORTANTE: TOMAR ESTAS NOTAS COMO GUIÓN DEL DOCUMENTO DE TRABAJO PARA DESACUERDOS.

Proponer los siguientes CASOS DE ESTUDIO:

\* Las redes productivas de los 90 (vídeo, performance) con sus antecedentes en los 80 (música) y su deriva en el bluff del net-art.

\* El movimiento global. Capacidad de modelación simbólica... (jornadas de acción global, contracumbres, MayDay...)... dimensión cooperativa y comunicativa...

\* Cartografías. La creación de mapas. Archivo Situacionista Hispano... a la red altediciones...

\* Las paradojas, insuficiencias, líneas de fuga del "arte colaborativo". En sus tendencias más políticas (la fiambarrera, las agencias...), en sus expresiones de singularidad artística más vinculada a cuestiones de representación, queriendo desbordarlas (parramón, marcelo, carles guerra...), la "disolución autorial", generalmente a partir de lecturas optimistas de De Certeau (Fede Guzmán...).

(Este último apartado puede quedar dividido en subcapítulos? Dónde quedan las experiencias Pedro G. Romero y otras?).

Dos entradas a la espinilla:

\* la continuidad banalizada y falsamente política de las políticas de identidad, estéticas relacionales, etc. (congost, soytuputa... el modelo bad boys...).

\* el modelo fòrum barcelona 2004 como nuevo dispositivo de dominio a través del consenso cultural.

PROPUESTA DE COLABORADORES:

\* Brian Holmes (por supuesto).

\* Jesús Carrillo.

\* María Ruido.

\* Santiago López Petit (fòrum 2004 como dispositivo de movilización total).

\* Luis Navarro?

\* Marta y Publio?

\* Paloma Blanco (prácticas colaborativas).

\* Valentín Roma?

-----  
A partir de Negri, "¿Para qué sirve hoy el Estado?" (fundamentalmente, y tb el resto de los textos sobre general intellect).

Se trataría de interpretar la manera en que el archivo explora los 80 y 90 de acuerdo con la experiencia de las redes de producción colectiva (música en los 80, vídeo y performance en los 90). Esta interpretación tendría varios objetivos, entre los cuales:

\* romper con la interpretación que opone "Estado" a "sociedad civil". Interpretar los fenómenos de las redes productivas conllevaría no tanto una idea implícita de "rechazo al Estado", sino que tendría que ver con un replanteamiento de la idea de "administración". Por tanto: estas redes no significan simplemente "un rechazo del Estado" o una "alternativa". Incluso en sus momentos de independencia radical del Estado, están planteando implícitamente el problema de la "administración".

\* demostrar que la redes productivas no fueron una "opción". Sino el resultado lógico de las condiciones sociales, en las que la contrarrevolución cultural dio cobertura al desarrollo de un nuevo modelo productivo progresivamente basado en la cooperación social, etc.

A lo que vamos. De acuerdo con Negri, la característica actual del Estado es el hecho de que la manera en que interviene en la administración de la producción es cada vez más parasitaria, como lo es la del patrón. La última revolución capitalista se sostiene sobre una extensión cada vez más ilimitada de la cooperación social y de la comunicación. Eso quiere decir que, entre los 80 y los 90, hubo una serie de prácticas o movimientos creativos que se basaban, explícitamente, en estos principios de cooperación y de comunicación.

Por tanto, las redes productivas no eran "una opción" frente a una política artística del Estado que privilegiaba un modelo basada en figuras fuertes del artista, fuertemente competitivo en la medida en que delegaba (aunque sólo aparentemente, ésta es otra cuestión) al mercado la administración de la creatividad. No era una opción, era "la" opción, la manera en que nuevas generaciones, que estaban madurando en un contexto de desintegración de las relaciones de producción anteriores, entendían que la cooperación y la comunicación eran su condición ontológica.

Ello explica que en las redes productivas el trabajo "reproductivo" (el trabajo de creación y expansión de las redes y sus nodos) era, de facto, el trabajo "productivo". La construcción de la red de cooperación era la "obra". (Más allá de la existencia de singularidades notables o de obras específicas).

El problema que se afrontaba implícitamente era el de la administración de la creatividad. Eso explica que en muchísimos casos las redes productivas se movieran con cierta soltura en su relación, o entrando y saliendo, de la administración estatal. Porque el problema fundamental no era la "oposición" al Estado, su "aislamiento" (absurdidad lógica, de acuerdo con Negri). El problema fundamental era el de construir un autogobierno de la administración de la creatividad. Negri: "en la nueva organización del trabajo social, la reapropiación desde abajo de segmentos cada vez más importantes de la máquina administrativa se convierte en algo esencial para la producción" (pg 186).

Aplicación del concepto "intelecto colectivo".

Para las nuevas generaciones que maduran en la disolución de las relaciones de producción anteriores, la cooperación es la nueva condición de partida.

Las políticas estatales del arte, en este sentido, no son buenas o malas. Son sencillamente incorrectas, están fuera de los tiempos. Su atribución de centralidad al mercado era errónea y falsa. Errónea, porque el tipo de "mercado del arte" que se fomentaba estaba basado en un modelo absolutamente ajeno a la dinámica de las relaciones sociales de producción. En este sentido, el mercado del arte vivió una inflación terrible y un sobredimensionamiento ilusorios, que no estaban basados en condiciones materiales reales, de ahí su explosión repentina a los pocos años. El capitalismo estaba reforzando, sí, la iniciativa individual, la creatividad en la producción... en un proceso de puesta a trabajar de la subjetividad toda, y de rentabilización capitalista del trabajo de comunicación y de cooperación social. Sin embargo, el tipo de "individualismo" competitivo fomentado por el mercado del arte y el Estado (Barceló, Sicilia...) no comprendían la cooperación ni la comunicación.

Las corrientes "contrahegemónicas" que se movían en esta órbita, estaban en lo correcto al fomentar simultáneamente la "singularidad" (el artista, su carrera), y la cooperación (la construcción de plataformas grupales: Sevilla, País Vasco...). Pero el problema fundamental es uno: esta forma de actual no respondía a un principio político antagonista, sino que reforzaba en la práctica la legitimidad (en el plano material y simbólico) de un nuevo modelo social y de producción neoliberal.

El concepto de "red productiva" es radicalmente diferente del de "singularidades agrupadas", por tanto.

(Para empezar, las redes productivas nunca fueron contrahegemónicas. Nunca estuvieron en disposición real de construir algún tipo de contrahegemonía. Se movieron entre el resistencialismo, el posibilismo y la autonomía, cuando ésta era posible. Solamente en su volcado hacia el movimiento asociativo de artistas hubo momentos breves de disputa contrahegemónica, disputa que evidentemente se perdió. Se continúa con esta idea más abajo).

El problema fundamental de las redes productivas es que nunca acabaron de desarrollar su potencia antagonista y autónoma.

En el caso de la música, se trató de un movimiento excesivamente vanguardista, que en cualquier caso

respondía a la necesidad de los tiempos: los 80 fueron el comienzo del ciclo de política resistencial. Aunque no admitidamente, el movimiento musical experimental suponía una alternativa a la función cada vez más instrumental al Estado y al mercado que protagonizaba la música pop en nuestro país (sobre el telón de fondo de la expansión de la industria musical como industria del ocio totalizadora). Estos presupuestos políticos estaban implícitos pero desde una posición resistencial, que nunca pudo valorizar a mayor escala sus líneas de fuga políticas. (Además de que, en el fondo, el movimiento de música experimental estaba caracterizado por una gran inmadurez política de sus singularidades).

En el caso del vídeo, las condiciones que se dieron durante los 90 fueron de una increíble agudeza a la hora de apuntar, bien que con un alto grado de intuición, a las claves de qué representaba trabajar la producción de imágenes desde principios básicamente cooperativos y comunicativos. El movimiento videográfico independiente se movió con soltura, aprendiendo sobre la marcha, a "atravesar" la administración del Estado, no identificándose NUNCA con la institucionalización, sin renunciar a intervenir tácticamente en las instituciones. Nunca tuvo, por tanto, una perspectiva anarquista del Estado y la administración, siendo en el fondo radicalmente autónomo. Conforme fue avanzando, fue profundizando en la idea de que era necesaria "una reapropiación progresiva de sectores de la máquina administrativa" para reforzar la cooperación desde abajo y por lo tanto la autonomía del trabajo colectivo. Pero la única apuesta de articulación política real que acometió, volcándose en el asociacionismo de artistas, acabó con una derrota sin paliativos. El resultado fue un verdadero fracaso.

Pienso que la participación amplísima de sectores provenientes del media-art y fundamentalmente del vídeo independiente en el resurgir del asociacionismo de artistas a finales de los 90 se explica por este grado de maduración política, bien que altamente intuitivo y lleno de dudas, del movimiento videográfico. Es así que la apuesta mayoritaria de los "videógrafos" en el seno del movimiento asociativo fuese la construcción de una red amplia de base que fomentase un nuevo tipo de consciencia del "creador", del rol social del artista y de su trabajo vinculado a los movimientos sociales que en aquel momento acometen una nueva fase conflictual, van recuperando su carácter beligerante tras el resistencialismo de los 80 y gran parte de los 90. Pero aquí, colisionó con el modelo "individualista" y el de "singularidades agrupadas" anteriormente descrito. Triunfó en las asociaciones un modelo organizativo, y por lo tanto un universo simbólico, más basado en el concepto de lobby que en el de movimiento. Lo que a la larga se demostrará equivocado. Porque, más allá del triunfo coyuntural de este modelo, más allá de su presencia puntual en prensa o de sus ilusorios triunfos reivindicativos provisionales, la verdad, a la vuelta del milenio, está evidentemente del lado del resurgir del movimientismo antagonista, y la marcha de los tiempos pone de manifiesto que el modelo social que avanza es el modelo cooperativo. De ahí que toda política "reivindicativa" tiene que reforzar la horizontalidad y no la jerarquización.

Acabamos con el movimiento de performance y el arte de acción. (Necesitaría explorar más sus derivas y su contenido). Pero aparentemente se trató de un movimiento cuyo principal problema estribaba en su carácter "anarquizante". Su modelo "anti-estatal" y "anti-institucional" no estaba a la altura de su carácter fuertemente autónomo y autoorganizativo. De ahí que casi cualquier cosa que sucediese "al margen" de las instituciones, era altamente sobrevalorado como "alternativo". Por otra parte, asumió en muchos momentos un carácter fuertemente identitario absolutamente al margen del estado de los tiempos. Es cierto que el movimiento videográfico también sufrió tales errores, pero lo hizo en momentos en que tuvo, principalmente, que proteger un campo, por así decir. El movimiento de performance, tengo la impresión de que fue identitario per sé, como resultado de su "anti institucionalismo" resistencialista algo primario, reforzando en muchos momentos claves sectarias y grupales.

HAY QUE SUBRAYAR que estos tres "movimientos" comparten características relevantes.

\* La reproducción de la red como verdadera labor productiva.

\* Horizontalidad vs. jerarquización. Horizontalidad se utiliza aquí con un término voluntariamente impreciso. No estamos hablando de asamblearismo ni nada por el estilo, porque no fueron movimientos con ningún tipo de organización clara. Horizontalidad connota ausencia de organización jerárquica, para reforzar un tipo de organización difusa, llena de nodos y momentos fuertes de agregación, seguidos de movimientos de dispersión. Y una gran capacidad de reparto en los procesos de toma de decisiones.

\* Negación radical de la división del trabajo. Artistas, creadores, críticos, organizadores, editores.. público incluso... Los sujetos podían con toda normalidad desplazar su rol y función en el seno de la red. Es más: ese constante desplazamiento ERA la condición de normalidad de las redes. Lo que no quiere decir que no hubiese

singularidades que destacasen en funciones concretas. Pero ello nunca concedió en ningún momento ningún tipo de estatus ni restituyó jerarquías.

## UNA MIRIADA DE CONCLUSIONES Y PREGUNTAS

Conclusiones, un puñado.

Preguntas, otras tantas. Los nuevos tiempos se caracterizan por (1) el avance de un nuevo modelo productivo que se basa y necesariamente refuerza la cooperación y la comunicación, y (2) la apertura (deseablemente) de un nuevo ciclo antagonista, donde se juega la recuperación de una dimensión autónoma y autogestionada del trabajo social cooperativo y comunicativo frente a su valorización capitalista.

¿Qué tienen que hacer las prácticas artísticas aquí? La "hipótesis cooperativa/comunicativa" es aquí central. No se trata de "una" opción de las prácticas artísticas. Sino de "la" opción, de acuerdo con la evolución de las fuerzas sociales. Pero esa hipótesis ha de ser puesta en práctica aprendiendo del apoliticismo o antipoliticismo de las experiencias de las redes productivas de los 80/90.

Se trataría de hablar en este caso no de prácticas "colaborativas", como comienza a hablarse ampliamente, sino de PRÁCTICAS COOPERATIVAS Y COMUNICATIVAS. Porque no se trata de "colaborar" con las fuerzas sociales, sino de trabajar en su seno, de acuerdo con los principios antagonistas que parecen despuntar en el nuevo ciclo de luchas.