

ESFERA PÚBLICA, SOCIEDAD CIVIL, CONTRAHEGEMONÍA 1993-2004

Marcelo Expósito, proyecto investigación Desacuerdos

Septiembre 2003

Dado el escaso margen disponible para elaborar una propuesta de investigación suficientemente desarrollada con vistas a explorar el campo "Esfera pública, sociedad civil y hegemonía" desde el año 1993 hasta el presente, se ofrece a continuación una prospección somera con algunas ideas breves y precisas. Lo que se pretende mostrar es, fundamentalmente, cuáles son algunas de las hipótesis de trabajo fundamentales que se manejan a la hora de interpretar tal campo y periodo. Dichas hipótesis interpretativas se ofrecen precedidas de una explicación de cuáles son las apuestas metodológicas de las que partiría esta investigación. Metodología e hipótesis que buscarían, para acabar, establecer una exploración que atravesase algunas dicotomías y taxonomías establecidas que, a nuestro modo de ver, resultan claramente inoperantes a la hora de elaborar una verdadera contrahistoria, un relato alternativo al hegemónico (dicotomías y lugares comunes sobre lo que se entiende como hegemonía/contrahegemonía, dentro/fuera de las instituciones, arte político/no político, etc.).

Un comentario inexcusable al hilo de esta última idea. Si lo que verdaderamente buscamos en el marco del proyecto *Desacuerdos* es impulsar un relato alternativo al establecido, se hace necesario replantearse cuestiones metodológicas que rompan radicalmente (es decir desde la raíz) con los métodos que generalmente se asumen indiscutidos tanto en los discursos dominantes como en algunos otros que se quieren críticos. En otro lugar he argumentado [1] que la escisión y distanciamiento entre el arte y lo político en nuestro entorno se ha venido produciendo fundamentalmente mediante la convergencia de dos ideologías que no obstante se han venido presentando formalmente como contradictorias: el idealismo y el postmodernismo hegemónico establecido durante la contrarrevolución cultural de los años 80. Reestablecer los lazos que tal escisión hace imposibles requiere, en primer término, apostar por una metodología de comprensión de las prácticas artísticas que vaya más allá de modelos idealistas e historicistas, pero también de los análisis sociologistas y economicistas, así como, por supuesto, se necesita rebatir políticamente y mediante la práctica teórica la larga hegemonía de cierto postmodernismo.

Es decir: no se trata de elaborar un relato con nuevos contenidos (en este caso, los contenidos del "arte y la política"). Se aboga antes bien por comenzar reflexionando sobre las condiciones de la trama narrativa y se apuesta por impulsar un nuevo relato sobre las prácticas artísticas que desde su raíz establezca una serie de elecciones sobre su enfoque político, un enfoque, en algunos momentos, de orientación conflictual y antagonista.

*

Dos son principalmente los referentes metodológicos que inspiran esta investigación.

> En primer lugar, la idea de un **pensamiento situacional**. El argentino Colectivo Situaciones, en su trabajo de investigación militante que ha fructificado en densos análisis del movimentismo argentino de los últimos años, habla de un "pensamiento situacional" para referirse a su "proyecto de lectura 'interna' de las luchas, una fenomenología (una genealogía) y no una descripción 'objetiva'". Situaciones hablan de la investigación como "práctica del contrapoder", en un modelo analítico que rompe con la escisión clásica entre pensamiento y objeto que el racionalismo ha establecido como base del análisis "objetivo" de la realidad. "Pensar en situación" sería así hacerlo desde el interior de los fenómenos, asumiendo el carácter político de la dimensión subjetiva de una lectura interna de las

prácticas. Lectura interna orientada por referentes de pensamiento político como Jacques Ranciere y su idea del desacuerdo como base de la ruptura democrática del consenso, un consenso social que es siempre artificial, produciendo una imagen global de lo social a costa de las singularidades realmente existentes; Gramsci y su análisis clásico del juego de hegemonías que complejiza el análisis izquierdista del dominio en el ámbito de lo social; Marx y su apuesta por entender los procesos históricos no como el resultado de las representaciones que cada época se hace de sí misma, sino de las prácticas sociales que sustentan tales representaciones (una idea fundamental a la hora de romper con el postmodernismo hegemónico y su desplazamiento de la crítica política al campo de las representaciones y subjetividades abstraídas de las prácticas sociales concretas; y romper con ello sin una vuelta atrás al sociologismo o al economicismo, sin dejar de pensar en el campo de las representaciones como una de las dimensiones fundamentales del conflicto político); etc. "Pensar en situación" tiene como consecuencia más inmediata abolir la noción de centro en favor de una comprensión de la multiplicidad de los fenómenos [2].

> La segunda inspiración nos viene de un tipo de metodología impulsada fundamentalmente en el trayecto del pensamiento de la autonomía italiana (metodología a la que, por lo demás, no es ajena la apuesta del Colectivo Situaciones antes resumida): **el uso de la encuesta y los procedimientos de coinvestigación**. Ello explica que nos propongamos realizar en el recorrido de esta investigación numerosos encuentros, entrevistas y encuestas. Hay que aclarar desde el inicio que nuestro modelo de entrevista será, de acuerdo con la metodología mencionada, radicalmente diferente de su uso periodístico o sociológico. No se trata, por así decir, de intentar acceder a las fuentes de la verdad o al origen de los datos mediante entrevistas. Se trata de utilizar la entrevista y la encuesta como herramientas de coinvestigación que impulsen una dimensión del análisis compartida por los sujetos de las prácticas y el "investigador". La transcripción de tales entrevistas y encuestas será una herramienta fundamental de nuestra investigación [3].

*

"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 continua 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) parecen excluir la tendencia opuesta. El status del trabajador asalariado se afirma en detrimento de la vocación política y recíprocamente. A partir de un 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).

Apostar por una investigación que dé cuenta de las prácticas desde el interior de los fenómenos trae a primer plano, como se ha afirmado, la cuestión de la subjetividad en las prácticas sociales y en su comprensión política. A ello no puede ser ajeno ni mucho menos una investigación centrada en prácticas artísticas y otros fenómenos que se dan en el campo cultural. Más aún: **establecer una**

dimensión política de la cuestión de la subjetividad es crucial en una investigación enfocada sobre las prácticas artísticas, toda vez que, por un lado, el idealismo, y por otro el postmodernismo hegemónico, coinciden, por vías diferentes, en un enfoque de la subjetividad creadora que es netamente antipolítico. Esa coincidencia es el origen de la escisión que ambos finalmente impulsan entre las prácticas artísticas y lo político.

¿En qué se traduce esta apuesta por establecer una dimensión política de la subjetividad en nuestra investigación? Veamos por ejemplo una de las hipótesis de trabajo que manejamos, y que atraviesa el conjunto de esta propuesta.

La división del trabajo investigador establecida originalmente para *Desacuerdos*, nos invita a explorar el campo "Esfera pública, sociedad civil y contrahegemonía" desde el año 1993 hasta el presente. La cesura con el periodo anterior se establece evidentemente en la crisis que tiene lugar en el año 92, momento en que de forma clara entra en declive la hegemonía socialdemócrata en la esfera política. Desde un punto de vista habitual, dicha hegemonía arranca con el ascenso al poder del Partido Socialista y entra en declive en el año 92, poco antes de su derrota en las elecciones generales.

Siendo este punto de vista correcto sobre el papel, existe un problema para adecuar dicha taxonomía histórica a la cuestión propuesta. En lo que se refiere a las prácticas artísticas comprendidas en el campo de investigación que nos ocupa, nuestra hipótesis es que en nuestro periodo cobran fuerza tendencias que despuntan en el periodo anterior, y que sólo en parte se despliegan como resultado de la crisis de hegemonía política socialdemócrata. Expliquémoslo con otras palabras tomando algo de perspectiva histórica.

El fenómeno del cambio social y político que tiene lugar en nuestro país en el periodo llamado de transición democrática, ha sido enfocado generalmente en términos políticos o históricos, pero en muy raras ocasiones desde el punto de vista de las transformaciones en la subjetividad social que tienen lugar como resultado, entre otros motivos, de las derivas del modo de producción capitalista acaecidas en un largo ciclo que abarca desde los años 60 hasta los años 80. Sin espacio para justificar ahora esta idea con suficiente amplitud, resumiríamos que el enfoque, por ejemplo, que numerosos autores italianos vinculados al trayecto de la autonomía nos brindan, analiza la manera en que las mutaciones profundas que marcan el tránsito a un nuevo ciclo histórico tienen su raíz en las transformaciones del modelo productivo que se han condensado en la expresión "tránsito del fordismo al postfordismo". Hacia los años 70, por ejemplificarlo en una imagen, comienza a desintegrarse la fábrica no sólo como espacio central de la producción fordista, sino también como locus fundamental del conflicto entre capital y trabajo. Esta desintegración progresiva lleva emparejada una disolución de las formas de sociabilidad clásicas a través de la cultura del trabajo. Una nueva generación emerge para la cual el trabajo pierde su carácter vertebrador de los procesos de sociabilidad, y dicha pérdida, en contradicción con el mantenimiento de fórmulas de sujeción articuladas mediante el control capitalista del trabajo asalariado, estaría en la base de las revueltas que provocan una múltiple crisis de gobernabilidad en el ciclo de luchas que cubre desigualmente los años 60 y 70. Tales enfoques argumentan asimismo que lo que llamamos con Karl Polanyi "la gran transformación", los cambios profundos y agitados que conlleva el proceso de renovación capitalista en el ocaso del pasado siglo y en los que aún estamos inmersos, no son ajenos a las respuestas que se articulan desde los movimientos antagonistas. Por decirlo con otras palabras: la revolución capitalista se contruye sobre la reapropiación de las tendencias antagonistas, de éxodo, de fuga, que responden a la contradicción que origina la crisis de la cultura del trabajo. Y esta revolución, digamos más, se instala fundamentalmente mediante la contrarrevolución cultural que el postmodernismo hegemónico despliega a los largo de los años 80, en un ciclo de repliegue de los movimientos sociales antagonistas [4].

Como expone convincentemente Emmanuel Rodríguez [5], en contra de lo que normalmente se ha venido pensando, a pesar de las condiciones particulares de nuestro país en ese periodo (Dictadura y gobierno autoritario nacionalcatolicista, frente al modelo de Estado desarrollado, de democracia capitalista avanzada, de otros países de nuestro entorno en los que se dan las luchas sesentayochistas), el análisis, con matices, es perfectamente aplicable acá. Afirma que "en el Estado español, un caso relativamente periférico en el contexto global pero significativo del proceso a escala europea, el colapso del régimen de gobierno de la fuerza de trabajo y la catarata de innovación existencial tuvo su intervalo de mayor condensación entre 1973 y 1979: los años de la llamada Transición Democrática". De ser así, las transformaciones profundas que se dan en el orden de la subjetividad social por causa de la disolución de la cultura del trabajo en la crisis del fordismo tienen en nuestro ámbito un significado semejante al de nuestro entorno aunque con connotaciones propias.

Avancemos en la argumentación. Durante los años 80, no por azar al mismo tiempo que el Partido Socialista asciende al poder y arranca la hegemonía socialdemócrata, madura una generación de jóvenes ya netamente distanciados de la cultura *trabajista* de sus mayores. Este dato no es ocioso si buscamos entender la irrupción de un escenario completamente nuevo en el campo de las prácticas artísticas y culturales. La manera en que el nuevo orden capitalista recupera la desafección al trabajo y el éxodo del régimen asalariado que se origina en la crisis del fordismo es bien clara: el capital aprende a gestionar la desafección, la flexibilidad y la movilidad, el anhelo de libre expresión de la subjetividad deseados por la fuerza de trabajo, mediante el desarrollo de un nuevo modelo productivo progresivamente basado en el control y en la valorización capitalista de la cooperación o la comunicación, en la producción inmaterial, que se dan en la base social [6]. Luc Boltanski y Eve Chiapello lo han analizado con sistemática rotundidad: donde el modelo productivo fordista imponía una anulación de la subjetividad en el régimen disciplinario de la fábrica, el "nuevo espíritu del capitalismo" alienta por el contrario la creatividad, las competencias comunicativas, lingüísticas, afectivas... del sujeto, para producir un excedente administrado por el capital de forma inversa a las tendencias a la autonomía que se dan en la base social [7]. Boltanski y Chiapello describen este nuevo espíritu del capitalismo, significativamente, como un periodo de recuperación capitalista de la "crítica artística", apelativo del que hemos de tomar nota, y bajo el que amparan el conjunto de las críticas al modo de subjetividad burgués acaecidas en anteriores ciclos productivos.

¿Qué queremos decir con esto? Proponemos la siguiente hipótesis: la explosión del campo artístico en España en los años 80 tiene que ver, en lo profundo, con este panorama en el que asciende una nueva subjetividad social distanciada de la cultura *trabajista* y del régimen asalariado; cuyas competencias creativas y comunicativas son potenciadas en el nuevo espíritu del capitalismo para mejor ser explotadas en el nuevo modelo productivo. Todo el entusiasmo desplegado durante los años 80 en nuestro campo artístico se veía atrapado en esta paradoja: una generación euforizada por verse ensalzada como sujeto social emergente por las políticas administrativas, asciende en una serie de terribles contradicciones. Ve fomentadas sus competencias "creativas" y legitimadas sus aspiraciones de flexibilidad y movilidad alejadas de la disciplina del salario, de tal forma que el excedente subjetivo es gestionado por administración y mercado en términos totalmente contradictorios con las tendencias sociales cooperativas que se dan en la base, en un proceso imparable de precarización laboral y social.

Dicho con otras palabras. El campo de las artes (como otros campos "creativos" del orden cultural: el diseño,...) se pueden entender como un campo experimental privilegiado en el que el nuevo capitalismo explota el nuevo tipo de subjetividad social que asciende con el avance del modelo de producción postfordista. La precarización del trabajo y de la vida de artistas que, contradictoriamente, entienden su actividad como privilegiada, va de la mano de un grado máximo de inversión y especulación económica; el fomento administrativo de la figura del artista va emparejado con una creciente escisión entre arte y política; etcétera. [Entre paréntesis, apuntamos que cabría hacer una

historia profunda de la terrible agresividad de este modelo y su incidencia sobre la subjetividad, en la línea en que Richard Sennett habla de "la corrosión del carácter" a propósito de las nuevas formas del trabajo [8]. Sin ninguna exageración: carreras truncadas y sometimiento extremo de sujetos antes eufóricos a un régimen de precarización extremo en el campo artístico (piénsese en el número de mujeres que han poblado las Facultades de Bellas Artes y el número de mujeres artistas en su momento emergentes, y contrástese con el número de ellas que han ascendido en la carreras artísticas o han mantenido una cierta continuidad de sus prácticas). Piénsese asimismo en el trasvase caudaloso de rentas acumuladas por las familias trabajadoras en el mantenimiento, siempre aparentemente provisional, de las carreras frustradas de una legión de estudiantes y artistas abrumadoramente de clase media. Etcétera, etcétera.]

¿Qué tiene que ver todo esto con el objeto de nuestra investigación? De acuerdo con los enfoques de tales procesos que aquí asumimos, el nuevo capitalismo explota crecientemente el excedente subjetivo que se produce en la base social, donde las nuevas subjetividades son el resultado de una profundización en las tendencias cooperativas y creativas del trabajo. Cooperación y creatividad social en la esfera del trabajo vivo son la tendencia histórica. Explotar el exceso subjetivo mediante su fomento controlado o su reversión, es la contratendencia capitalista.

La crisis del ciclo de luchas sesentayochistas trajo consigo, como ya se ha dicho, la implantación de la contrarrevolución cultural postmodernista, bajo cuyo paraguas la revolución capitalista ha podido tener lugar. La dispersión de la política antagonista durante los años 80 fue el resultado de la crisis del proletariado como sujeto político central en el antagonismo principal que constituía el par capital/trabajo. El ciclo del 68 pone de manifiesto de forma radical la pluralidad de las luchas que tiene como base la creciente concepción plural del sujeto político. Es decir: la dispersión de los antagonismos en los años 80 es resultado de la crisis del sesentayochismo y del "triunfo" capitalista, tanto como es consecuencia lógica de un cambio histórico irreversible: la pluralización de los sujetos políticos [9].

> Estas reflexiones nos ayudan a romper completamente con la visión establecida de acuerdo con la cual en los años 80 y entrando en los 90 tienen lugar unas políticas institucionales dominantes, en un escenario en el que solamente se dan, en un comienzo, una serie de ejemplos singulares, puntuales, de núcleos de resistencia: ciertos artistas políticos, alguna obra, algún grupo o colectivo, ciertas prácticas críticas. Si en lugar de situarnos en una visión panorámica, externa, englobante, del periodo histórico, a cambio impulsamos un punto de vista interno a las prácticas (un punto de vista que ha de ser necesariamente plural, que atienda a las diferencias, crítico con toda idea de centralidad y homogeneidad), prácticas entendidas no como pura representación, sino de acuerdo con las tendencias sociales que están en su base, el escenario cambia por completo. Las políticas institucionales, su fomento y celebración simultánea de un arte joven, nuevo, de un sujeto social creativo, y, al tiempo, la administración del excedente subjetivo en manos de un mercado altamente especulativo, alimentado a su vez por unas políticas institucionales sostenidas por un imaginario fuerte (contradictoriamente postmoderno y antimoderno, articulado en torno a figuras fuertes del artista y de la obra, necesarias para la adecuada valorización mercantil), son la contratendencia. Son la contratendencia de los procesos de cooperación y creatividad social en el trabajo vivo que se dan en la base social, que caracterizan al nuevo sujeto social emergente en el tránsito al postfordismo. No podemos identificar entonces, según este punto de vista, sencillamente, "lo institucional" con hegemonía, y lo que está "afuera", en la "sociedad civil", como contrahegemónico. Situados en el interior de las prácticas, la perspectiva es más compleja.

Por el contrario: las prácticas creativas que, en los márgenes de la institución, pugnan por romper con dicho imaginario dominante acerca del artista y la obra, que critican la institución artística o que directamente abogan por conectar con dinámicas cooperativas; y, sobre todo,

la aparición, en los márgenes, extramuros de la institución o atravesándola, de prácticas de tipo colaborativo o cooperativo, de grupos y colectivos, de redes de intercambio y producción, etc., etc., conectan perfectamente con la tendencia histórica. Tales prácticas desde los años 80 han sido fuertemente desacreditadas calificándolas de regresivas y continuistas con los modelos de maridaje entre el arte y la política que se dan en nuestro país alrededor del año 1975. Pero, situándonos en su lógica interna, nuestra hipótesis es justo la contraria: tales prácticas que, incluso desde algunos puntos de vista progresistas, se han interpretado como singulares o residuales, conectan por completo con la tendencia histórica, con el nuevo tipo de subjetividad social emergente. Son las políticas dominantes, institucionales y mercantiles, las que buscaron contradictoriamente revertir el ascenso de una nueva subjetividad social, poniéndola al servicio de las nuevas formas de control y explotación administrativa y capitalista.

>>> Es por ello que antes decíamos que la taxonomía que establece el ciclo de hegemonía socialista como patrón para analizar la historia reciente del arte en nuestro país, es válida quizá para enfocar las políticas institucionales, pero no las tendencias antagonistas o las que se dan, sencillamente, en el campo "esfera pública, sociedad civil". ***Sólo en parte es cierto que la crisis de las poderosas políticas institucionales hacia el año 92 sea la causa de que hacia los años 90 y hasta el presente hayan ido proliferando todo un espectro de prácticas infinitamente más rico que el modelo institucional, y sólo en parte es cierto que para dicha proliferación sea el año 92 un corte, un punto de inflexión válido. En nuestra hipótesis, es la tendencia histórica, el impulso de un nuevo tipo de subjetividad social ligado a la crisis del anterior ciclo capitalista, la raíz profunda de la proliferación de nuevas prácticas artísticas alejadas del anterior modelo institucional.***

>> Dicha proliferación, además, y ésta sería otra de nuestra hipótesis de trabajo, ha ido avanzando en la medida en que la nueva subjetividad social emergente ha ido articulándose, en la última década, en la pluralidad de subjetividades políticas que constituye el movimiento global y los movimientos sociales y antagonistas de nueva generación.

*

Ése es el reto fundamental de este proyecto de investigación, en pocas palabras. Situarse en el interior de las prácticas artísticas que están relacionadas con los nuevos sujetos sociales, y explorar su potencial político de la mano de la progresiva articulación de la subjetividad antagonista en el nuevo ciclo histórico y de luchas. Y hacerlo otorgándoles la imagen de una presencia progresivamente hegemónica, que no contrahegemónica, de acuerdo con las tendencias profundas de las transformaciones sociales. Lo que nos ayudaría a romper, como se afirmaba al principio, con tradicionales enfoques binarios. Romper con dichos binarismos (arte político o no, dentro/fuera de las instituciones...), así como un enfoque tradicional "contenidista" o "estilístico" de las prácticas, es otro objetivo prioritario.

La propuesta de investigación se organiza de la siguiente manera, por campos y líneas de trabajo:

REDES PRODUCTIVAS Y ESPACIOS DE CONFLUENCIA

El objetivo es investigar cómo durante los años 90, con precedentes en los 80, se construyen una serie de ámbitos de las prácticas creativas que rompen con las figuras establecidas por los discursos dominantes en un aspecto fundamental: son territorios en los que las prácticas se efectúan por una suerte de sujetos colectivos. En los ámbitos de la música experimental, industrial o electrónica; en el

vídeo independiente y en el arte de acción, podría decirse que estas prácticas colectivas tienen como objetivo fundamental la propia producción de red e intercambios, antes que la realización de obras concretas por sujetos individuales.

No significa esto que la producción de obras concretas no pueda ser valorada, ni tampoco que no puedan individuarse trayectorias de creación singulares. Quiere decirse que, frente a la manera en que el discurso dominante entiende la obra como el resultado creativo de un genio singular, en ciertos espacios de redes y confluencias la producción material de la obra y la práctica autoral, la obra y el autor, no pueden considerarse sino como figuras insertas en una trama compleja de prácticas.

Analizando tales prácticas desde su interior, se comprende por qué en los tres ámbitos mencionados se dan fenómenos importantes como la desjerarquización y el cortocircuitado de la clásica división del trabajo que caracteriza a la institución artística. Artistas, distribuidores, críticos, historiadores, organizadores... son roles perfectamente intercambiables en cada momento, y la importancia del "autor" queda relativizada en todos los sentidos si se comprende como una figura más en la complejidad del sujeto colectivo. *Las redes como el producto del trabajo puesto en marcha por un intelecto colectivo; los espacios de confluencia como momentos fuertes de agregación y posterior dispersión, como nodos.*

Los ámbitos a investigar en este campo serían pues:

1. MÚSICA. Desde comienzos de los años 80 se perfila en todo el Estado un fenómeno que cobra fuerza a lo largo de la década: la aparición de un movimiento alrededor de las prácticas musicales llamadas experimentales, industriales o, más tardíamente, electrónicas. El fenómeno de las músicas experimentales se difumina hacia el final de la década para acabar desembocando en parte en una renovada escena electrónica (continuidad de sellos como Esplendor Geométrico/Rotor, músicos como Macromassa o Francisco López...), y en parte para oscurecerse hasta resultar opacado por otros fenómenos musicales del mismo periodo. De la misma manera, el modelo de producción descentralizada, distribución en red, etc., que las músicas experimentales ponen en funcionamiento en los 80, estando fuertemente tramado con redes de difusión alternativas (arte postal...), son en parte la base de la constitución de redes posteriores como las del vídeo independiente.

2. VÍDEO. La tercera generación del vídeo independiente en España comienza a cobrar forma hacia mediados de los 80, señaladamente en festivales/encuentros de nueva generación como el Bideoaldía (Tolosa). Rompiendo con la vinculación marcadamente pro industrial, pro institucional, de la generación anterior, el vídeo independiente empieza a constituirse como un territorio en el que los encuentros y las redes de intercambio adquieren una relevancia fundamental. Los dos Encuentros de Vídeo en Pamplona, celebrados en 1996 y 1997 son dos atisbos, incluso, de articulación protopolítica del sector, curiosamente en su ocaso.

3. ARTE DE ACCIÓN. De manera semejante a los casos anteriores, un movimiento de arte de acción tiene lugar en todo el Estado y señaladamente en Cataluña en la década de los 90. La manera en que los roles organizativos, creativos, críticos, etc., son fuertemente cuestionados y desjerarquizados; la función de los encuentros y festivales, etc., en todo este entramado, queda bien reflejado en proyectos como el archivo fotográfico AIRE, realizado por Joan Casellas a lo largo de la década.

4. GRUPOS Y COLECTIVOS

El fenómeno de la aparición de grupos y colectivos de trabajo artístico desde la década de los 80 hasta el presente merece un análisis profundo, más allá de su recuento anecdótico en ciertas

historiografías supuestamente críticas. Es necesario romper con la visión anecdótica y con el retrato "resistenciaalista" que normalmente se ha hecho de este fenómeno, tanto como es necesario rescatarlo de absurdas dicotomías individuo vs. colectivo o autoría individual vs. autoría colectiva. Como se ha afirmado más arriba, nuestra hipótesis es interpretar la creciente proliferación de tales prácticas como el reflejo en el territorio artístico de la multiplicación de la subjetividad política que tiene lugar durante los años 80 tras la clausura del ciclo sesentayiochista. Un dato. Pensemos en el grupo Agustín Parejo School (malagueños, absolutamente pioneros en este orden de cosas por su irrupción tempranísima a mediados de los años 80), en Preistwert Arbeitskollegen (Madrid, década de los 90), en LSD (Madrid, colectivo de lesbianas feministas). No puede ser casual que miembros impulsores en todos estos grupos proviniesen de la extrema izquierda antifranquista y extraparlamentaria de años precedentes. Las numerosas diferencias entre ellos no pueden hacernos olvidar las semejanzas. *Se trata de grupos que intervienen políticamente de forma cooperativa en el terreno comunicativo, del lenguaje y de las representaciones, con un planteamiento totalmente ligado a los procesos sociales reales y a las nuevas subjetividades políticas, en franca contradicción con el tratamiento de cuestiones de subjetividad y representación que el postmodernismo hegemónico poner en marcha en el campo artístico institucional o proto institucional.*

5. NUEVOS MODELOS DE GESTIÓN, NUEVOS DISPOSITIVOS DE EXPOSICIÓN (trabajo, producción, difusión y recepción del arte)

Durante los años 90 se da un fenómeno importante en el orden de la gestión artística y cultural. Florecen numerosos grupos de gestión y autogestión en la producción artística. Sea cierto o no que, como se ha interpretado en muchas ocasiones, dicho fenómeno es el resultado principalmente de la crisis de las políticas institucionales del arte entrada la década, validar o no esta hipótesis no es nuestro objetivo principal (aunque se trate de un punto de vista que no debe abandonarse del todo). *Nuestro enfoque debería ser, antes bien, analizar la manera en que dicho fenómeno ha ido devolviendo progresivamente a las cuestiones de la producción y el trabajo una presencia central en las prácticas artísticas.* Pensemos en el hecho de que a mediados de los 90 tuvo lugar la constitución, con varios encuentros estatales, de la Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado español.

Paralelamente tienen lugar, en la misma década principalmente, una serie de experiencias, cada vez más numerosas, de intervención sobre el modelo asentado de difusión, exhibición y recepción del arte. Dicho fenómeno no puede circunscribirse al territorio "extramuros" de la institución, pues se dan ejemplos de proyectos expositivos institucionales notables en este sentido. Y en muchos casos, aunque no siempre, tales prácticas de renovación de los dispositivos de exhibición y recepción están ligadas a prácticas artísticas de carácter crítico.

Esta propuesta NO debe ser de ninguna manera confundida con un estudio de modos de gestión o formas expositivas, por ejemplo, "fuera" de las instituciones. Por el contrario, objetivo prioritario sería aquí cortocircuitar la clásica dicotomía dentro/fuera de las instituciones. Afirmaba Toni Negri en un texto fundamental de mediados de los 90 [10] que el problema fundamental de la subjetividad antagonista *no es "el aislamiento del Estado", sino apuntar al autogobierno de la administración de la creatividad social.* A nuestro modo de ver, la utilización inteligente de las políticas institucionales para, atravesando la administración, fomentar la autonomía de ciertas las prácticas artísticas, es lo que hace de determinados casos en este campo de investigación modelos ejemplares para una investigación sobre arte y política.

Nuestra hipótesis plantea que dichos fenómenos han de ser explorados en paralelo, aunque sin confundirlos. La hipótesis que manejamos sugiere que, en conjunto, están relacionados con un panorama en el que las cuestiones de trabajo, producción, distribución y recepción vuelven a ser cada

vez más centrales en la práctica artística, tras un periodo, fundamentalmente los 80, en los que el modelo institucional dominante mistifica tales aspectos que constituyen de facto el cuerpo de las prácticas. Pensemos en un caso de estudio crucial. El proyecto dirigido por Mar Villaespesa que BNV gestiona en Andalucía en el marco de la Expo 92. Un complejo dispositivo que aunaba exposiciones más o menos tradicionales con intervenciones de artistas en edificios o espacios públicos; publicaciones diversas, etc., etc., componían una política ejemplar en la que, como aquí se afirma, nuevos modelos de gestión y producción, la experimentación con una diversidad de dispositivos de difusión, recepción y exhibición, tenían lugar nada menos que en el marco del macroevento que por antonomasia marca el epítome y punto de inflexión de la hegemonía socialdemócrata: la Expo en el año 92.

(RETORNO DE LO REAL, RETORNO DE LO POLÍTICO)

6. FEMINISMO

7. ARTE PÚBLICO Y COLABORATIVO

8. ESTÉTICAS RELACIONALES

FEMINISMO

Acontece en los años 90 la irrupción de la primera generación de artistas feministas con prácticas conscientes y articuladas. Una interrogación sería nos debería hacer pensar por qué no es hasta esta década que esto sucede, cuando muchas mujeres artistas de periodos precedentes estuvieron ligadas a la evolución de un movimiento feminista relativamente fuerte en España por momentos. En cualquier caso, la prácticas de numerosas artistas en esta década, y hasta el presente, está perfectamente sincronizadas con la evolución de los debates feministas contemporáneos, e informadas de la evolución de las teorías feministas en el campo de las críticas de la representación, etc. Los trabajos de Carmen Navarrete, Erreakzioa/Reacción, Estíbaliz Sábada, Ana Navarrete, LSD, María Ruido y muchas otras, han de ser analizado en este orden de cosas. La exposición *100%*, comisariada ya entrada la década por Mar Villaespesa, supone un jalón importante en *la tendencia no sólo de valorar el trabajo de mujeres "con contenido" feminista, sino de impulsar una lectura propiamente feminista, a la altura de los tiempos, de la práctica artística, y señaladamente de las prácticas de las mujeres artistas.*

ARTE PÚBLICO Y COLABORATIVO

Sucede algo semejante con toda una serie de prácticas reconocidamente dirigidas a intervenir en el espacio público (con todas las ambigüedades y contradicciones que esta idea puede suscitar), y muy especialmente con un segmento de las mismas que se proponen establecer vínculos colaborativos con movimientos sociales. Aquí, por tanto, el espectro es amplio, y en ocasiones recoge prácticas contradictorias (que, precisamente, este proyecto de investigación quiere explorar en su diversidad a veces irreconciliable). Desde artistas como Ramón Parramón o Federico Guzmán que evolucionaron de un trabajo marcadamente objetual hacia el territorio colaborativo, hasta el trabajo pionero de La Fiambrera (con sus derivaciones: Obrera, Barroca) en Madrid, Valencia o Sevilla.

ESTÉTICAS RELACIONALES

Bajo esta denominación queremos amparar, reconocemos que no sin problemas, toda una serie de prácticas que hacia finales de la década de los 90 comienzan a plantearse un enfoque difusamente político de la práctica artística, enfatizando su inserción en procesos sociales, pero prácticamente nunca enlazando con movimientos sociales o dinámicas políticas explícitas. Aquí sería conveniente

explorar el "caso vasco", y la proliferación de experiencias que van desde el trabajo de gestión y producción de Consonni, hasta el trabajo de artistas como Asier Pérez, Asier Mendizábal o Iñaki Garmendia.

(EL DESBORDAMIENTO SUBJETIVO: NUEVOS SUJETOS POLÍTICOS EN LA GLOBALIZACIÓN DESDE ABAJO)

9. INTERNET Y LA COMUNICACIÓN ACTIVISTA

10. PRÁCTICAS COOPERATIVAS/GLOBALIZACIÓN DESDE ABAJO

11. CARTOGRAFÍAS: ARTE EN LA ERA GLOBAL

Y a la vuelta del milenio, el desbordamiento. Lo que en su momento fueron prácticas cuasi resistenciales de intervención en el orden comunicativo, devienen experimentos de comunicación; lo que fueron prácticas colaborativas, deviene trabajo cooperativo desde la base social; lo que fue crítica de las políticas institucionales, deviene intervenciones de mayor rotundidad en el enfoque crítico sobre la función de la cultura en el nuevo orden global.

La hipótesis aquí es la siguiente: si la revuelta zapatista en 1994 y, posteriormente, Seattle en 1999, marcan el inicio de un nuevo ciclo histórico, en particular, aunque no solamente, un nuevo ciclo de luchas globales y de movimientos de nueva generación, las prácticas artísticas y su campo institucional necesitan reenfocarse a la luz de las nuevas circunstancias que marca el proceso de globalización y sus antagonismos.

Con toda probabilidad, como en otro sitio he afirmado, no se está dando, en relación al actual ciclo de movimientos sociales, un proceso de transformación en el ámbito de las instituciones artísticas semejante al que pudo tener lugar con motivo del ciclo del 68 [9]. Pero ello no obsta para que, precisamente, se estén dando procesos en los que la "crítica artística", entendida al modo difuso de Boltanski y Chiapello, puesta en marcha por las nuevas subjetividades, esté produciendo un desbordamiento que se traduce en un grado de experimentación inédito y cooperativo en los órdenes lingüístico, comunicativo, simbólico.

> El caso Indymedia marca la aparición de un dispositivo de comunicación que rompe radicalmente con la comprensión clásica de la comunicación política antagonista (canal que difunde un contenido crítico, contransformación...), para configurarse como un artefacto cooperativo indisociable del sujeto político en proceso. El avance de los movimientos arracimados en torno a las nuevas competencias intelectuales y la exigencia de nuevos derechos (derecho a la libre compartición de los saberes y la información, etc.) va complejizando progresivamente la imbricación de las nuevas subjetividades y la comunicación, dando lugar a experimentos comunicativos inéditos.

> Frente a términos como "antiglobalización" o "alter globalización", *globalización desde abajo* propone la imagen de un proceso integrador global en la base que es usurpado en un sentido centralizador y oligárquico para producir el tipo de "globalización" que el neoliberalismo defiende. Desbordando lo que en su momento fueron "prácticas artísticas colaborativas" [12], nuevos modelos cooperativos impulsados por el movimiento global y los movimientos de nueva generación trabajan reseñablemente una dimensión simbólica de las prácticas que los sitúan en territorios difusos entre la "crítica artística" y la práctica política. El caso de Las Agencias, y otros casos puntuales, serían ejemplos claros del desbordamiento del modelo "colaborativo" en el arte por parte de prácticas que se imbrican progresivamente en modelos de trabajo cooperativo.

> Una línea de investigación final nos llevaría a la actual emergencia (en toda la polisemia del término) de las actividades cartográficas, construcción de herramientas descriptivas de los actuales procesos de globalización y la complejidad de sus nuevas tramas de poderes y contrapoderes.

*

INVESTIGADORES Y NECESIDADES DE PRODUCCIÓN

A continuación se detalla el conjunto de personas propuestas para integrar el proyecto de investigación. Algunas de ellas se encargarían de elaborar un ensayo (necesariamente de embergadura: pensamos en 50 páginas aproximadamente), a otras se les encomendaría propiamente una investigación. Se indica junto a cada uno de los nombres:

REDES PRODUCTIVAS Y ESPACIOS DE CONFLUENCIA

1. **MÚSICA. VÍCTOR NUBLA (texto)**. Ex miembro del histórico grupo Macromassa y de editoras como LMD, vinculado a la escena experimental desde finales de los 70 y protagonista clave en los 80, ha continuado vinculado a las redes de músicas electrónicas a través de los 90. Posee uno de los archivos más importantes de materiales en formato audio e impresos de la escena experimental.

2. **VÍDEO. EUGENI BONET (texto)**. Es el teórico por antonomasia del vídeo experimental e independiente en nuestro país, desde los 70 ligado también al cine menos ortodoxo. Ha sido testigo y protagonista de las tres generaciones principales del vídeo en nuestro país: desde los 70, hasta los 80, y muy integrado en las redes productivas y espacios de confluencia de los 90.

3. **ARTE DE ACCIÓN. JOAN CASELLAS (texto)**. Artista, agitador, su Archivo AIRE es sin duda el principal compendio de la escena accionista de los 90 en España.

4. **GRUPOS Y COLECTIVOS. ESTEBAN PUJALS, LUIS NAVARRO (investigación, texto)**. Miembro de Preiswert, con conocimiento de las prácticas de otros grupos como Agustín Parejo School, LSD, Estrujenbank, etc., Esteban Pujals llevaría a cabo la investigación de este fenómeno. Luis Navarro, impulsor de Industrias Mikuerpo, del Archivo Situacionista Hispano, del proyecto Luther Blissett, de la Huelga de Arte, actualmente de la red Altediciones, estaría encargado de realizar un escrito esta trama en la que ha estado implicado desde comienzos de los 90.

5. **NUEVOS MODELOS DE GESTIÓN, NUEVOS DISPOSITIVOS DE EXHIBICIÓN (...). MONTSE ROMANÍ (investigación)**. Comisaria, crítica, gestora, Montse Romaní estuvo puntualmente vinculada a la constitución de la Red ARTE, y posteriormente, como comisaria, ha venido organizando proyectos de dispositivos de exhibición complejos para prácticas políticas y de arte crítico, en Londres, Girona o Barcelona. También ha escrito sobre prácticas de arte colaborativo y otras.

(RETORNO DE LO REAL, RETORNO DE LO POLÍTICO)

6. **FEMINISMO. MARÍA RUIDO (investigación)**. María Ruido es una de las artistas que con más

fuerza ha contribuido en los 90 a hacer surgir una práctica feminista articulada en el campo artístico de nuestro entorno, siendo muy importante también su contribución teórica a través de numerosos escritos y libros. Su trabajo de investigación exploraría las cuestiones descritas más arriba.

7. ARTE PÚBLICO Y COLABORATIVO. **PALOMA BLANCO (texto)**. Coautora del libro *Modos de hacer*, en el que realizó una exploración sistemática de la tradición del arte público y colaborativo en EEUU, Paloma Blanco ha finalizado recientemente su Tesis Doctoral sobre el asunto, en la que dedica atención importante a prácticas del Estado español. Se le encargaría un texto que revisase dicho fenómeno en la última década.

8. ESTÉTICAS RELACIONALES. Se barajan dos nombres que han dedicado especial atención al "caso vasco", aunque conocedores de otros casos: **MIREN JAIO o PEIO AGIRRE (texto)**.

(EL EXCESO SUBJETIVO: NUEVOS SUJETOS POLÍTICOS EN LA GLOBALIZACIÓN DESDE ABAJO)

9. INTERNET Y LA COMUNICACIÓN ACTIVISTA. **JOSÉ PÉREZ DE LAMA (investigación)**. Artista, arquitecto, José Pérez de Lama ha estado vinculado a experiencias mixtas entre el arte, la arquitectura, la comunicación activista, como WeWearBuildings, ha participado en numerosas redes políticas, y actualmente forma parte asimismo del incipiente proyecto Indymedia Estrecho. Su objetivo sería explorar precisamente los experimentos en el orden comunicativo que numerosas prácticas híbridas están poniendo en práctica desde hace unos años, también en nuestro país.

10. GLOBALIZACIÓN DESDE ABAJO. **MARTA MALO DE MOLINA (investigación)**. Socióloga, vinculada a numerosos proyectos antagonistas principalmente en la ciudad de Madrid, actualmente forma parte del colectivo Precarias a la deriva (www.sindominio.net/karakola/precarias.htm) y ha finalizado el libro *Hacer encuesta metropolitana. Notas sobre investigación militante*. El objetivo de su investigación sería explorar las formas de creatividad y la dimensión simbólica de nuevas prácticas sociales y políticas; de alguna manera, se trataría de un seguimiento de las nuevas gramáticas y herramientas del movimiento global y los movimientos de nueva generación en España. Esta investigación es fundamental de cara a explorar un territorio difuso entre la política y el arte, o mejor expresado, un territorio difuso de creatividad en el trabajo de los nuevos sujetos políticos; lo que favorecería, de hecho, algunos enfoques nuevos a la hora de valorar prácticas propiamente artísticas aquí también investigadas.

11. CARTOGRAFÍAS: ARTE EN LA ERA GLOBAL. **BRIAN HOLMES (investigación)**. Crítico de arte y traductor, vinculado al colectivo de arte político parisino Ne Pas Plier y actualmente colaborador del Syndicat Potentiel y el Bureau d'Etudes, con quienes elabora formidables cartografías de las nuevas redes de poderes y contrapoderes globales. Brian Holmes se ha especializado recientemente en figuración cartográfica para explorar modelos híbridos de representación entre el arte y la política. La función de su investigación sería la de explorar prácticas semejantes aquí y fuera del Estado, con el fin de construir propiamente un modelo cartográfico para el resultado de esta investigación.

TOTAL:

6 TEXTOS

6 INVESTIGADORES/AS

A este listado de investigadores, habría que sumar un presupuesto de producción para viajes, así como materiales de vídeo para realizar las entrevistas, y dos personas más de apoyo para el equipo de trabajo: una documentalista (que ayudase en labores de investigación, que recopilase los materiales y dinamizase el ritmo de la investigación en labores de coordinación) y una transcriptor (que transcribiese las entrevistas).

NOTAS

(1) "El arte: lo real, lo político: retornos", *Zehar*, nº 46, Arteleku, Donostia, invierno 2002, <http://www.arteleku.net/secciones/enred/zehar/zehar2/46/Espositofinal5257.pdf>.

(2) Consúltense determinados capítulos de Colectivo Situaciones: *Apuntes para el nuevo protagonismo social*, doble edición a cargo de Ediciones de Mano en Mano, Buenos Aires, 2002 y Editorial Virus, Barcelona, 2003. También Colectivo Situaciones (ed.): *Contrapoder, una introducción*, Ediciones de Mano en Mano, Buenos Aires, 2001. Colectivo Situaciones: <http://www.situaciones.org>.

(3) Las bases políticas de tales procedimientos están establecidas en textos clásicos como la intervención de Raniero Panzieri en la carpeta "Uso socialista dell'inchiesta operaia", en *Quaderni rossi*, nº 5, Milán, abril 1965. Marta Malo de Molina ultima actualmente, para la editorial madrileña Traficantes de Sueños, un volumen titulado *Hacer encuesta metropolitana. Notas sobre investigación militante*, que constituye un compendio notable de tales metodologías

(4) Dos textos recientes en castellano ejemplares en este enfoque, aunque muy diferentes entre sí, son los de Marco Revelli, *Más allá del siglo XX. La política, las ideologías y las asechanzas del trabajo*, El Viejo Topo, Barcelona, 2002; y Paolo Virno, *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003. Véanse asimismo la "8 tesis sobre el postfordismo" de Marco Revelli, traducidas al castellano en la revista *Contrapoder*, nº 6, www.altediciones.com/t11.htm.

(5) *El gobierno imposible. Trabajo y fronteras en las metrópolis de la abundancia*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003

(6) Una de las más logradas formalizaciones de la categoría "trabajo inmaterial" se encuentra en el trabajo teórico llevado a cabo por Maurizio Lazzarato en el ámbito de colaboración que se nuclea en torno a la revista francesa *Futur Antérieur*, órgano de investigación impulsado en gran parte por el exilio operaista italiano. En el volumen *Lavoro immateriale. Fome di vita e produzione di soggettività* (Ombre Corte, Verona, 1997), Lazzarato analiza el avance del nuevo modelo productivo desde una perspectiva no economicista: enfocando la manera en que actúa como una máquina de producción de subjetividad sujeta al control y al mando capitalista. Valorización capitalista y producción de subjetividad son así las dos líneas de fuerza que han de ser analizadas en filigrana. "Se puede decir que cuando el trabajo se transforma en trabajo inmaterial y el trabajo inmaterial se reconoce como la base fundamental de la producción, este proceso no implica tanto la producción, sino la forma entera del ciclo 'reproducción-consumo': el trabajo inmaterial no se reproduce (y no reproduce la sociedad) en la forma de la explotación, sino en la forma de la reproducción de subjetividad" (Lazzarato y Negri, "Lavoro immateriale e soggettività", 1991; trad. castellana en Rebelión: <http://www.rebellion.org/libros/TrabajoInmaterial011202.pdf>).

(7) *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Cuestiones de Antagonismo, Madrid, 2002, <http://www.sindominio.net/unomada/boltanski/>.

(8) *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Anagrama, Barcelona, 2003.

(9) El libro fundamental, que inspira de hecho, transversalmente, la totalidad de este proyecto de investigación, es el texto escrito por Toni Negri y Felix Guattari en los años 80 *en contra* de todo pesimismo sobre la supuesta tendencia histórica desfavorable al desarrollo de la subjetividad antagonista: *Las verdades nómadas. Por nuevos espacios de libertad* (última edición castellana en Akal/Cuestiones de antagonismo, Madrid, 1999). Allí explican, precisamente, ese carácter complejo de las nuevas subjetividades políticas de los 80, que a pesar de todo se comprenden como el resultado de la emergencia de nuevos sujetos sociales. Lo que a mediados de los 80 parecía iluminismo utópico, ha demostrado ser la clarividencia de una

capacidad de análisis inapelable.

(10) "¿Para qué sirve el Estado?", versión castellana en *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente, comunismo*, Akal/Cuestiones de antagonismo, Madrid, 1999.

(11) "Arte, política y transformaciones sociales: entrevista de Marc Roma a Marcelo Expósito", varias publicaciones, <http://acp.sindominio.net/article.pl?sid=03/07/17/19182438&mode=threshold=0>.

(12) Paloma Blanco, Jordi Claramonte, Jesús Carrillo, Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte público, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.