

Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa

PALOMA BLANCO

El arte solo puede dignificarse y rebasar el estado de barbarie civilizada en el que se encuentra si se apoya en el gran movimiento social de nuestros días.

RICHARD WAGNER

Solo no puedes, con amigos sí.

EPI Y BLAS

Contexto general de los noventa en España: cambio de marcha en el arte español

Si pretendemos profundizar en las prácticas colaborativas de los años noventa, debemos, antes que nada, hacer referencia al contexto social y político del momento. Dentro del ámbito europeo, tras la caída del muro de Berlín en noviembre de 1989, muchos de los gobiernos nacidos de la quiebra del “socialismo real” realizaron un tránsito brusco de una economía estatalizada a una economía de mercado. A este hecho habría que añadir el espectacular hundimiento durante estos años de una izquierda —tanto parlamentaria como extraparlamentaria— que, oscilante entre un reformismo decadente y una retórica hueca, se mostró incapaz de ofrecer alternativas reales a las condiciones cambiantes del mundo que le estaba tocando vivir.

Es preciso señalar asimismo otros factores significativos como las emigraciones masivas y el deterioro ininterrumpido de la situación económica y política de “los países del Sur”, el resurgimiento de los nacionalismos, el desarrollo de la biotecnología y el ciberespacio, la desestabilización ecológica del planeta, la cultura del control y la vigilancia, o la alteración imparable de los derechos sociales.

A este cúmulo de elementos interrelacionados habría que añadir un factor permanente que condicionó todos los demás, a saber: el auge generalizado de un proceso de privatización de la vida social, hecho claramente vinculado a la exaltación de lo individual como esfera principal de la autoridad política y cultural.

En lo que se refiere al Estado español, a lo largo de la década de los noventa se acentuó una situación que se había ido fraguando en los ochenta pero que hasta ahora no había incidido de manera sustancial en el desarrollo artístico y cultural. Se comenzó a hablar de una crisis de los modelos de pensamiento y representación. A la crisis de la representación política —hablamos del período de mayor desilusión hacia los gobiernos de “izquierda” del PSOE— se unió la conciencia del agotamiento de los modelos de arte político basados, a su vez, en la representación: desde las obras de Haacke o Broodthaers hasta las críticas

feministas, se podía percibir cierto cansancio respecto a lo que estas prácticas tenían ya de ritual autorreferencial.

El panorama artístico español de estos años se caracterizó, de entrada, por la plena consolidación de la relación de vasallaje del mundo del arte vinculado a las instituciones públicas. Fenómeno que se materializó en el surgimiento de una línea institucional consistente, entre otros elementos, en la construcción de grandes edificios museísticos y en la compra, sin criterio, de obras incapaces siquiera de constituir colecciones dignas de ese nombre; nada más alejado de la realidad económica del momento. Con su progresiva espectacularización, el poder político continuó instrumentalizando el arte contemporáneo como un medio de regulación social, como una estetización de la información y de los sistemas de debate orientada a paralizar toda forma de juicio y crítica. Esta política megalómana de macroexposiciones y museos mastodónticos se desarrolló paralela a una apatía política generalizada por parte de sus responsables, incapaces de mantenerse en sintonía con las preocupaciones de los artistas más jóvenes y los movimientos sociales: primero el paro y luego la temporalidad y la precariedad, los crecientes problemas relacionados con la vivienda, los movimientos de insumisión, etc.

A este factor se unió, por otra parte, la incapacidad endémica de los artistas, críticos, comisarios y gestores para articular la defensa de sus intereses y de su autonomía. Como bien afirmaba Victòria Combalia, durante estos años “asistimos a un relegamiento del crítico-ideólogo en favor del ‘crítico-manager’, bajo cuyo concepto podríamos englobar el que sea ante todo comisario de exposiciones estratégicas y que pueda colocar sus críticas —si es que tiene tiempo de escribir— en revistas que constituyan órganos de poder en el circuito internacional del arte. Existe, con todo ello, un progresivo abandono de la reflexión, porque la rapidez impone su implacable tiranía”.¹ Esta opinión era compartida por la entonces directora de la revista de arte *Lápiz*, Rosa Olivares, quien a través de sus textos denunciaba la ausencia de un espacio crítico en la cultura española del momento: “España es un país sin crítica. Pero no porque no haya voces y capacidad crítica, sino porque a esas voces se les niega la existencia, se las mete en el olvido, en el desierto, primando a los cantores de la Melodía Única y convirtiendo en una especie de clamor en el desierto las voces de todos aquellos que no solamente disienten sino que opinan en contra, que analizan críticamente la realidad, que piden expli-



Logotipos de los grupos participantes en *El mal de la actividad*, 1999.

caciones y que buscan, y por lo general encuentran, causas ilegítimas, intereses mediocres, razones no siempre claras e incluso a veces ilícitas para la evolución de los hechos. [...] Y no estoy hablando de política de partidos o de debates en el Congreso, pero es, ciertamente, política de lo que hablo, pues nos afecta a todos.²

Mercado, críticos y artistas, juntos, conformaron un entramado íntimo de relaciones, de modo que el crítico, a través del poder que le otorgaba la palabra escrita, fue utilizado por el mercado del arte para lanzar las carreras de los artistas al uso, los cuales, gracias a una buena recepción crítica (poder de los medios de comunicación masivos), elevaron su cotización dentro del mercado nacional e internacional.

El mundo cultural se vio sometido, pues, a los imperativos del ritmo que marcaban los valores de la rentabilidad económica, de modo que los diferentes estamentos gubernamentales concentraron sus esfuerzos en la promoción de la cultura como una mercancía más del consumo de masas; sin olvidar, al mismo tiempo, que el control de las intervenciones culturales podía ser utilizado como un valor de cambio en el proceso de legitimación del poder, es decir, como una pantalla mediática de representación política.

Ante la crítica situación de abandono y aburrimiento, la ausencia de un recambio generacional y la desatención de las entidades públicas, los artistas empezaron a autoorganizarse y autogestionarse al margen de las instituciones y subvenciones oficiales y del mercado, proliferando así gran cantidad de ini-

ciativas pensadas como plataformas para difundir el arte sin pasar por las vías habituales. Se crearon grupos de presión no dependientes de las instituciones y sin fines lucrativos, con reuniones periódicas y edición de manifiestos, que desarrollaron de una forma regular programaciones de arte caracterizadas por su espíritu innovador y experimental, y abiertas a todo tipo de creadores y públicos. Muchos de estos colectivos se organizaron legalmente como asociaciones culturales con el fin de dar así una continuidad a su línea de actuación y adquirir mayor fuerza en la defensa de sus derechos. Desde un principio se plantearon un nuevo posicionamiento frente a la progresiva y alarmante politización de la cultura, y al desinterés y abandono de la misma a manos de los juegos del poder, defendiendo una actuación con espíritu crítico que socavara en lo posible la banalización que se estaba produciendo en la relación de los ciudadanos con el arte y generara foros amplios de debate entre diferentes manifestaciones artísticas.³

¿Retorno a lo político?

Justo cuando se afirmaba sin ambages una despolitización absoluta del arte y la cultura, empezó a ser evidente que la cultura había tomado un inesperado aunque innegable sentido político en la medida en que las manifestaciones culturales se estaban volviendo cada vez más dependientes de los fastos oficiales. En España el principio de la década, con sus exposiciones universales y macroferias artísticas, marcó el cenit de la asociación arte-espectáculo-pelotazos financieros. No obstante, otras cosas

Viñeta de *Estrujenbank*, n.º 1, 1990.

comenzaban a suceder discretamente por debajo de ese entramado político.

Aunque la aparente transparencia del orden democrático y la expansión de la industria mediática producían la ilusión de que cualquier pronunciamiento resultaba innecesario, surgieron una serie de organizaciones hiperactivas, con un claro compromiso político, que buscaron estrategias de movilización más flexibles y nuevos modos de hacer política, "adaptados" a los novedosos métodos de colonización de la conciencia practicados por el orden establecido.

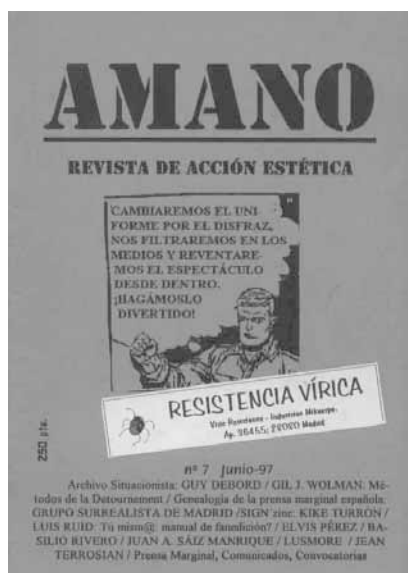
Así comenzó a resurgir con fuerza un discurso crítico, vinculado a grupos de solidaridad y movimientos de liberación, que propugnó nuevas vías de compromiso y una radicalización de la democracia. Nos referimos a movimientos sociales innovadores en el ámbito español como el movimiento insumiso pacifista, las okupaciones, los grupos y coordinadoras ecologistas, etc. Se podía advertir, pues, un cambio de sensibilidad y actitud, menos triunfalista y más reflexiva, a la hora de evaluar el papel del arte y los movimientos sociales en la nueva sociedad de consumo de masas.

Frente a la creciente concentración de poder, capital e información, que habían llegado a ser sinónimos y a fundirse en el espectáculo, surgió una oposición que se expresaba con acciones moleculares difusas, una especie de guerrilla cultural que en lugar de construir pesadas estructuras de intervención buscó la movilidad y el eco mediático a través de acciones efímeras, locales y paradigmáticas. De este modo, frente al "totalitarismo dulce" del que hablaba el colectivo

Estrujenbank en su libro *Los tigres se perfuman con dinamita*⁴ —un totalitarismo que buscaba hacer de la sociedad un conjunto homogéneo de hombres y mujeres *light* carentes de conciencia crítica, "analfabetos secundarios" sin poder de decisión—, frente al establecimiento de un orden cultural y político que, siguiendo el Nuevo Orden Mundial establecido por Estados Unidos, estaba llevando a cabo una gestión cultural sin sentido, carente de planteamientos rigurosos y actuales, en la que todo era fachada sin contenido, y en firme oposición a una política y un arte "ensimismados", que habían perdido todo contacto con la realidad, durante los noventa surgieron en España nuevos colectivos que hicieron de la práctica artística un elemento discordante con el poder.

Así, por ejemplo, estos fueron los años de expansión de Agustín Parejo School, *Estrujenbank*, los *Fills Putatius De Miró* (FPDM), *Las Palmeras Salvajes*, *Preiswert Arbeitskollegen* (Sociedad del Trabajo No Alienado), SEAC (Selección de Euskadi de Arte de Concepto), El Grupo Surrealista de Madrid, *La Fiambrera*, *La Figuera Crítica* de Barcelona, *la Galería de Arte Contestatario*, el Comité Ciudadano Para La Nominación De Valencia Capital Tercemundista De Europa (CCPLNDVCTDE), el Centro de Arte y Cultura Alternativos (CACA), *la Oficina 2004* y un largo etcétera, grupos de trabajo decididos a recuperar el control de los canales de comunicación del poder y a articular nuevos modos de intervención en el ámbito de lo público con diferentes niveles de efectividad y trascendencia. Igualmente es necesario hacer referencia al papel ejercido durante estos últimos años por el movimiento de okupaciones, que, además de evidenciar las dificultades de los jóvenes para acceder a la vivienda, impulsó diversas iniciativas culturales, desde conciertos hasta manifestaciones plásticas, conferencias, teatro, ciclos de cine y vídeo... haciendo de las casas ocupadas verdaderos centros culturales alternativos abiertos a todo el mundo.

Junto a estas experiencias debemos referirnos a la consolidación, durante esta década, de una importante red de fanzines y publicaciones independientes alternativas y de arte insurgente, como ellos mismos venían a denominarse, dedicada a informar puntualmente de los acontecimientos relacionados con el arte alternativo, activistas (contra)culturales, acciones urbanas y un largo e interesante etcétera; una red contrainformativa cuyo objetivo principal consistió en hacer frente al predominio de los flujos de información unidireccionales y la estandarización de la cultura. Estos fanzines (*El Acrator*, *Palabras andantes*), revistas de pensamiento y cultura (*Riff Raff*, *Peus de porc*), cuadernos reprográficos de teoría y arte contemporáneo (*El Paraíso*), colecciones de textos experimentales (*Ariadna*, *La Búsqueda*) y otras publicaciones como *AMANO Revista de acción estética*,



Revista *Amano*. *Revista de acción estética*, n.º 7, junio de 1997.

POST arte, cultura y políticas, *Océano*, *P.O.Box*, *Fuente*, *El Refractor* o *Salamandra*, recogieron en sus páginas gran parte del movimiento sociocultural generado en España, convirtiéndose en un soporte privilegiado de los movimientos sociales autoorganizativos y una herramienta estratégica de información y denuncia.⁵

Es decir, tras una época caracterizada por el famoso “todo vale”, en los años noventa ciertos artistas y colectivos comenzaron a reflexionar de nuevo en torno a la función del arte y su papel real en la sociedad. Se trataba, pues, de plantear propuestas alternativas al estancamiento, a la pasividad y al individualismo reinantes y, de este modo, hacer del ejercicio del arte un dispositivo de expansión del pensamiento crítico y de subversión del discurso institucional, demostrando así que el arte aún podía cumplir un papel ante el mundo real.

¿Qué entendemos por prácticas colaborativas?

En el plano teórico, en los últimos años las consideraciones en torno al arte colaborativo han derivado desde su comprensión y análisis como una variante de arte político (reinventado, participativo, comunitario o activista) a su encuadre más explícito dentro del territorio del arte público y su interacción con los nuevos movimientos sociales.⁶ Se podría afirmar que los años noventa vieron la emergencia en el mundo artístico de una identidad que con la denominación de “arte político” englobó una serie de prácticas comprometidas social y/o políticamente, llevadas a cabo

a través de métodos diferentes y con unos objetivos incluso divergentes. Este hecho dio paso a la creación de un nuevo y confuso término, “el arte público de nuevo género”, en el cual quedaron incluidas todas estas diversas modalidades artísticas de carácter más o menos “político”. Al igual que cualquier práctica artística de este tipo, el arte público de nuevo género estaba concebido para atraer la atención pública hacia problemáticas ineludibles como las luchas urbanas, las injusticias laborales, el sexismo y el racismo, los ataques al medioambiente, etc. Sin embargo, era diferente en virtud de que su proceso de creación tenía lugar dentro del entorno público —es decir, en un principio no era creado para ser expuesto en museos o galerías— y, en la mayor parte de las ocasiones, implicaba la participación activa de la comunidad a la cual iba dirigido.

Mapping the Terrain: New Genre Public Art,⁷ de Suzanne Lacy, fue la primera recopilación de textos que planteó abiertamente la realidad de este tipo de arte, aunque el origen de estas prácticas “emergentes” se remonta a los *happenings* de los años sesenta, a la visión activista de la cultura forjada durante las protestas contra la Guerra de Vietnam y a los discursos más recientes del marxismo, el feminismo el ecologismo. En su libro, Lacy contextualizaba esta clase de proyectos como una evolución natural —si no un rechazo total— de los trabajos artísticos para los espacios públicos que habían inaugurado una nueva dirección.

Entre los elementos comunes a todos ellos, Lacy destacaba los siguientes: el papel multidisciplinar del artista, cuya labor estaba básicamente orientada a fomentar la comunicación y el compromiso activo con las comunidades o colectivos con los que trabajaba; el desafío al *establishment* en función del carácter inclusivo de su práctica, de su implicación con un público activo, participante y coautor de la obra, y de la naturaleza temporal o transitoria de la misma, es decir, de su rechazo al estatus de mercancía de arte y el desarrollo de estrategias para prevenir su colonización por el omnipresente mercado del arte; y, sobre todo, la habilidad para comprometer al público en una práctica colaborativa capaz de establecer redes de trabajo, de instaurar vínculos y complicidades y de explorar nuevas formas operativas de incorporación de comunidades, colectivos o grupos reales como parte integrante del proceso artístico. Como consecuencia de esta forma de enfocar su trabajo, el “artista” se convertía en una especie de canalizador de fuerzas, en un organizador-cooperador de múltiples actores sociales que lograba establecer nuevas redes de colaboración y participación, las cuales superaban radicalmente el modo genérico y mistificado tradicional de concebir la relación artista-público. Como resultado de todos estos

factores, el verdadero valor del arte público de nuevo género residía, según Lacy, en su facultad de iniciar un proceso continuo de crítica social y de comprometer a un público definido en un proceso de trabajo colaborativo vinculado directamente con narrativas locales y politizadas.

Esta opinión era compartida por otra estudiosa, Arlene Raven, editora del libro *Art in the Public Interest*,⁸ para quien lo esencial y característico de estos proyectos residía en el hecho de que tanto los artistas como el público participante no se manifestaban como meros consumidores de obras, ni como personas que simplemente protestan por el estado de las cosas que desean cambiar. Más allá de esto, en su interés por exponer las contradicciones escondidas en el funcionamiento interno de la sociedad y forzar un concienciamiento de la urgencia de síntesis y cambio, el proceso creativo se centraba en su capacidad para catalizar una reclamación y una reposición del yo, para construir comunidad. No obstante, como bien señalaba la profesora Carol Becker en uno de los artículos recogidos en el libro de Raven,⁹ estos objetivos optimistas solo podían ser alcanzados realmente a gran escala si iban acompañados de una transformación de las condiciones económicas y políticas del país en el que tenían lugar.



Fanzine de *Industrias Mikuerpo*, Madrid, 1996.

Esta nueva construcción de una historia del arte público de nuevo género, en la cual se englobaban categorías tradicionalmente al margen del discurso dominante, no estaba fundamentada sobre una tipología de materiales, espacios o medios artísticos, sino sobre conceptos como la recepción del público, la comunicación y la voluntad política.

Las reflexiones en torno a este arte público de nuevo género se centraron en la nociones de comunidad, o público, como el *site* o lugar fundamental donde se desarrollaba, y de artista público, como aquel cuyo trabajo era sensible a los asuntos, necesidades e intereses que definían esa entidad esquivada, difícil de delimitar. Se hablaba, entonces, de un arte "del lugar", de unas prácticas en las que el concepto de contexto, de espacialidad, iba siendo cada vez más abierto para llegar a comprender los conflictos políticos, sociales o económicos del lugar con el que se interactuaba. Esta noción expandida o inclusiva del "lugar" estaba directamente relacionada con la necesidad común sentida por los teóricos del arte público de nuevo género de hacer frente a las actitudes antihistóricas de la sociedad del momento, con la urgencia de vincular el arte con lo político y lo social.

Trabajo en red, búsqueda de una identidad de grupo, procesos colectivos de creación de discurso, apertura a la transdisciplinariedad, relación con los medios de comunicación y con las instituciones como entornos ocupables, creación y diseminación de nuevos marcos simbólicos y usos sociales a través de la resemantización de las experiencias vitales han sido algunos de los conceptos más formulados y debatidos en torno a esta clase de prácticas fundamentadas en el trabajo en colaboración con colectivos y movimientos sociales de diferentes tipos. Se habla de la capacidad de la práctica artística como una "nueva" forma de comunicación dirigida a los ciudadanos que rompe con las experiencias tradicionalmente establecidas dentro de los marcos académicos y museísticos; de nuevas formas de intervención en el espacio público que ponen su acento en el proceso de trabajo, incorporando aspectos de reflexión y debate, involucrando a algún ámbito de la población —asociaciones, grupos, colectivos...—, de manera que el tejido social quede implicado en el desarrollo del proyecto... Un gran saco, en definitiva, en el que cabe una infinidad de posibilidades prácticas.

A grandes rasgos, los artistas o colectivos de artistas, activados por una serie de conflictos de intereses económicos y políticos, buscan generar estrategias de actuación colectiva con las comunidades afectadas que pongan de manifiesto la situación existente y tengan consecuencias efectivas a corto o largo plazo. Ya no se trata de buscar el ideal utópico de transformación total de la sociedad y sus estructuras, sino que, en su mayoría, son acciones particulares referi-

das a problemáticas locales, puntuales, a menudo relacionadas estrechamente con los mismos artistas, pero que demandan abrirse a un pensamiento global, extenderse más allá de su ámbito y salir del peligro que supone el aislamiento, aprovechando y compartiendo todo el potencial subversivo y contestatario que poseen.

Desaparece el protagonismo central del artista para poner el acento principal sobre los métodos de producción y distribución del trabajo, una "fusión" en la que el artista y los movimientos sociales trabajan mano a mano buscando articular modos de intervención en función de las necesidades de los diferentes agentes y sectores implicados. Se trata, pues, de una fórmula cultural híbrida entre el mundo del arte, el activismo político y la organización comunitaria, proyectos asociativos en los que la socialización de la práctica artística y la creación de un proceso de diálogo e intercambio ponen su énfasis en la producción y distribución de estas prácticas y en el concepto de *empowerment* ["empoderamiento"]. Se intenta, ante todo, crear métodos de trabajo efectivos que puedan ser continuados por la propia comunidad o movimiento social, establecer modos y mecanismos de relación desde dentro de la comunidad que le permitan salir de su anonimato y articular públicamente sus problemáticas, descubrir nuevas formas de hacer política, en el verdadero sentido de la palabra, que faciliten el impacto a largo plazo de los proyectos. Se busca, de este modo, establecer redes de trabajo en colaboración, fijar vínculos y complicidades, de manera que la labor artística, más allá de una participación simbólica, se convierta en un elemento enriquecedor de las posibilidades de actuación de los actores sociales frente a determinadas situaciones. Esta clase de experiencias supone, pues, una politización de la práctica del arte encaminada a abrir nuevas esferas públicas de democracia radical, en confluencia con las nuevas fuerzas sociales transformadoras.

Todas estas prácticas tendrían los siguientes rasgos en común: vinculación de la actividad artística con el espacio público; interés por incidir en el proceso de trabajo y de investigación; deseo de estimular el debate y la comunicación y de hacer visibles los conflictos y las problemáticas particulares; sus propuestas tienen en cuenta los factores de interacción con la comunidad y proponen mecanismos de implicación en el ámbito social; sus proyectos de intervención e interacción social en el espacio público conllevan un análisis crítico de la realidad contextual, tanto económica como política, a la que se hace referencia. Pero podríamos preguntarnos de qué grado de implicación e interacción social estamos hablando, o qué grado de participación y efectividad real tuvo o tiene cada uno de estos pro-

yectos, o cuál fue su capacidad de transformación práctica.

Efectividad y repercusión real de esta clase de prácticas. Posibilidades inconclusas, restricciones y limitaciones. La relación con la institución cultural: ¿un recurso más, o un agente neutralizador de lo subversivo?

Cuando se habla de esta clase de prácticas nos asaltan dos cuestiones sobre las que hay infinidad de opiniones divergentes: la efectividad de estos proyectos a la hora de construir no solo estrategias reales para la intervención, sino también prácticas de participación activas que impliquen a las comunidades o colectivos afectados, convirtiéndose en catalizadores eficaces para el cambio y, en relación directa con esto, su capacidad de resistencia a ser reabsorbidas y neutralizadas por la poderosa industria del entretenimiento cultural.

¿Hasta qué punto son efectivas estas estrategias? ¿Se queda todo en unos días de actividades festivas, de acciones efímeras, o se logra una repercusión a largo plazo, estableciendo canales de actuación y movilización de la comunidad por sí misma? ¿Cuáles, pues, su capacidad resolutoria frente a los problemas sociales que se plantean?

El problema de la efectividad de estos trabajos debe plantearse a varios niveles si no se quiere caer en pragmatismos reduccionistas. Distinguiremos, en primer lugar, entre efectividad táctica y efectividad estratégica, y, dentro de estas, entre efectividad puramente política y efectividad estética. Ninguna de ellas puede sustituir en ningún caso a las otras, y la falta de alguna no tiene por qué condenar completamente un trabajo. Cada contexto de intervención debe ser consciente de sus límites y actuar en consecuencia.

Los rendimientos de la efectividad táctica, sean políticos o estéticos, quedan a la vista bien pronto. Un trabajo de señalización de un edificio cuyos vecinos corren peligro de desalojo por especulación resultará tácticamente efectivo en el plano político si logra conjurar ese peligro. Si además, dicha señalización se realiza con unos criterios formales y artísticos rigurosos, posiblemente se consiga una efectividad artística táctica, resultando la obra convincente a otros niveles, lo cual, en la medida en que conlleva un modo de comunicación alejado del utilitarismo inmediato, también acaba teniendo, curiosamente, una carga política.

Por otro lado, la efectividad estratégica de la intervención en el edificio amenazado, que solo podrá juzgarse en un plazo más amplio, se logrará en términos políticos en la medida en que de ella se derive el fortalecimiento de una red autónoma de vecinos capacitados para intervenir ante futuros desalojos. Artísticamente, la efectividad estratégica surgiría de la

capacidad de influir en la construcción de un pensamiento estético que legitime y refuerce este tipo de prácticas, otorgándoles mayores apoyos y consiguiendo que un número creciente de artistas se interesen por este campo.

Si bien hemos afirmado que la carencia de alguna de estas efectividades no es razón para la completa descalificación de un trabajo, si del análisis de determinada obra se deduce que carece por completo de efectividad política, sea táctica o estratégica, difícilmente se la podrá considerar como tal por muy buenas que fueran las intenciones de su autor.

Del mismo modo, si una intervención careciera de efectividad artística, ya sea táctica o estratégica, no se la debería considerar propiamente una intervención artística, sino algo cercano al bricolaje político. Creemos que todo esto es bastante obvio. No obstante seguimos comprobando que a menudo se es mucho más complaciente.

Estas efectividades, que en absoluto tienen por qué resultar excluyentes entre sí, coinciden y se condensan en el reforzamiento de un mismo concepto, el de autonomía, ya se trate de la autonomía organizativa y política de las comunidades y movimientos, o de la autonomía formal y lingüística de la intervención artística por la que esta es capaz de funcionar como una idea estética, susceptible de desbordar los intentos de reducción a conceptos unidimensionales. La función social de toda intervención artística no debe buscarse solo en su pretendido cometido político, sino también en el modo en que recupera la posibilidad de autonomía y es capaz de sacarla fuera del dominio acotado y esterilizado del mundo del arte. La crítica de las vanguardias o de teóricos como Peter Bürger a la autonomía del arte no sería, así, una crítica a la propia autonomía, sino más bien a las condiciones en las que esta se había enclaustrado dentro de la academia, el museo y el mundo del arte.

Conforme apuntaba el crítico David G. Torres, resulta fundamental "no olvidar que el fracaso político y social del arte en términos explícitos no quiere decir que no podamos ser activistas en lo político y en lo social desde el arte. El problema está en cómo provocar ese compromiso, esa efectividad en lo político y en lo social, cómo ser extraterritoriales y activistas bajo la casi omnipresencia de la institución".¹⁰ Es evidente, pues, que la efectividad de este tipo de prácticas no puede predeterminarse con anterioridad.

Muchos de los proyectos colaborativos mantienen una posición dialéctica, más o menos crítica según los casos, con la institución artística, adoptando posiciones proactivas y constructivas y generando nuevos discursos.

Sobre la posible instrumentalización de esta clase de prácticas por parte de las instituciones culturales, algunos teóricos como Richard Bolton consideraban

que el éxito del mantenimiento del capitalismo depende "no de la eliminación del disenso, sino de su institucionalización. [...] El orden dominante trabaja para incorporar el disenso, institucionalizarlo, transformarlo en un modo que confirme el statu quo o que retarde el cambio a una velocidad aceptable, fácilmente asimilable".¹¹ Este sentir era compartido, entre otros muchos críticos y escritores, por la profesora Carol Becker, para quien "cuando la obra toma una postura social o política y refleja la disposición de los tiempos, o bien es ignorada o, cuando es aceptada, entonces es absorbida, transformada en una mercancía, su poder diluido".¹² ¿No hay entonces solución posible dentro del orden institucional para el arte social o políticamente comprometido y para las prácticas colaborativas?

En algunos casos resulta factible trabajar desde dentro del entramado institucional y obtener unos resultados enérgicos y efectivos tanto a corto como a largo plazo. Esta coyuntura fue considerada en repetidas ocasiones por Lucy R. Lippard, para quien "un artista del cambio social" debe ser ambidiestro, es decir, debe "ser capaz de pensar en dos frentes, comprender una codificación dual y actuar en contextos duales, teniendo en consideración para quién es el arte, dónde está y qué quiere obtener poniéndolo allí".¹³

Esta misma manera de pensar era compartida por Nina Felshin, quien, si bien era consciente de que debido a la creciente aceptación institucional de las prácticas colaborativas y del arte activista en los noventa, "los artistas activistas deben prestar mucha atención para evitar lo que Crimp y Rolston consideran 'el destino' de la mayor parte de las prácticas artísticas críticas: [...] la capacidad del mundo del arte de cooptarlas y neutralizarlas",¹⁴ también creía que esta clase de prácticas podían mantener un ojo crítico intenso y sin compromiso sobre sí mismas y sobre las intenciones de su trabajo con el fin de tratar de evitar esta situación: "Los artistas activistas aún pueden probar que la aceptación y el apoyo por parte del mundo del arte no es el beso de la muerte para las prácticas de arte críticas".¹⁵ Es más, podían y debían aprovecharse estratégicamente de los medios y recursos de la institución con el fin de conseguir llevar a término sus objetivos.

No obstante, según demuestra la experiencia, es imposible que se dé una absorción que no fagocite el movimiento o la red de movimientos sociales objeto de semejante asimilación. Podrían explorarse las posibilidades de colaboración y experimentación conjunta entre movimientos sociales e instituciones culturales, pero si exceptuamos el caso de Las Agencias, del que hablaremos más adelante, no conocemos en el Estado español ningún otro en que se haya establecido una relación paritaria entre un museo y una serie de movimientos sociales que utilizasen modos de

acción artística; y el caso de Las Agencias fue quizá demasiado rápido como para permitir establecer un diagnóstico claro, a no ser el de la imposibilidad de que esta experimentación social y artística se dé en los márgenes de problematización cercanos a la desobediencia civil y la criminalización (okupación, anti-capitalismo, etc.), lo que, por otro lado, la hace más interesante políticamente.

Resulta interesante ver las diferencias y las coincidencias finales entre las prácticas que parten de una base institucional oficial y las que surgen de las propias comunidades. En las que emplean el marco institucional como plataforma de instrumento social, son los artistas quienes buscan ahondar e investigar en algún aspecto de la historia o de las manifestaciones simbólicas de los diferentes ámbitos urbanos, tratando de establecer una colaboración con los distintos colectivos (de mujeres, estudiantes, inmigrantes...), alentando así su acercamiento al arte contemporáneo desde una perspectiva distinta a la de simples espectadores. En las que nacen de una situación conflictiva real, la propia urgencia del caso "reclama" la colaboración de los artistas para dar una más amplia difusión al problema; se observa, además, una madurez política que busca establecer modos de acción y de expresión más complejos, incluyentes y gratificantes que los convencionales. Se trata, así, del establecimiento de redes sociales que colocan a los artistas al mismo nivel que a los expertos de otras áreas, de modo que más que "colaborar con", se integran en un proceso de trabajo desencadenante de relaciones sociales que va más allá de la consecución de unos objetos o formas artísticas.

Otra cuestión fundamental, y directamente relacionada con las anteriores, buscaría establecer el nivel de colaboración real entre artistas y comunidad. A nuestro modo de ver es imprescindible tener en cuenta las exigencias que estas iniciativas artísticas y políticas se plantean para poder así evaluar su éxito.

En algunas ocasiones, la relación del artista con la comunidad no pasa de ser una mera referencia retórica basada en la integración más o menos lograda de representaciones y alusiones a dicha comunidad (proyectos que exponen fotos o testimonios de gente de un barrio). A menudo, en estos casos, el artista ni siquiera concibe que se pueda ir más lejos en esa relación, o no está interesado en ello por la complejidad y el cambio de velocidad que un vínculo más profundo introduciría en su trabajo, víctima de los plazos determinados por instituciones y compromisos previos. La implicación de la comunidad es a menudo evaluada como un apéndice, en vez de formar parte de la crítica y el proceso de trabajo: es el modelo del artista que "colabora" a la manera de un asistente social o de un antropólogo a la caza de muestras sociales.

En otras ocasiones, los artistas tienen una genuina voluntad de colaboración y complicidad con las redes y movimientos sociales para/con los que trabajan, pero el hecho de estar aislados como artistas suele dejarles sin recursos ni capacidad de reacción ante las naturales dificultades que surgen en todo proceso político, y aun más si pretenden renovar estos procesos con aproximaciones formales o metodológicas radicalmente nuevas. Es muy difícil, si no imposible, que un solo artista reúna en sí todos los saberes necesarios (formales, políticos, históricos, pedagógicos...) para hacer frente a un proceso real de hibridación entre el trabajo artístico y el político. Ello explica la recurrente importancia de los colectivos en esta tarea, los cuales, más allá de cualquier protagonismo individualista, fundamentalmente buscan suscitar una dinámica de trabajo comunitaria con resultados efectivos a corto y largo plazo.

Finalmente, y en la medida en que se ha dado una cierta difusión general de estos modos de hacer política y arte a través de los medios de comunicación, de libros específicos, etc., también las propias redes sociales han hecho sus experimentos. En la cuidada realización de sus acciones, Greenpeace fue, de hecho, pionera en este campo, aunque con su declarada tendencia a la espectacularidad se aleja de los referentes más puramente artísticos. También el movimiento de insumisión, el de okupación, etc. han hecho de esta "guerrilla de la comunicación" una herramienta y un modo de hacer política, para cuyo desempeño no han recurrido necesariamente a artistas reconocidos; en consecuencia, sus acciones han sido ignoradas por el mundo del arte. Desafortunadamente, es fácil reconocer en ellas un grado de teatralidad, así como cierta inmediatez en su concreción, que las priva de la fuerza de otras propuestas más complejas formalmente y más ricas como ideas estéticas y, finalmente, políticas.

Algunos ejemplos prácticos

Desde finales de los noventa y durante lo que llevamos del nuevo milenio, son significativas en el ámbito español las incontables convocatorias — realizadas tanto desde ayuntamientos (Alcorcón, Calaf, Javea, Coslada, Peralta, etc.) como desde otras instituciones públicas y privadas— a la celebración de lo que han llamado "proyectos de arte público", a partir de los cuales se ha convocado tanto a artistas como a colectivos pertenecientes a diferentes ámbitos para desarrollar intervenciones y proyectos que aborden el concepto de arte público en diversos espacios urbanos, entendidos no tanto como lugares físicos sino como zonas de interacción humana, que, trascendiendo la propia fisicidad del término, incentiven la producción de trabajos críticos y de intervención sociopolítica en el ámbito de lo público. Todas estas



Colectivo Laberinto, Proyecto Laberinto. Talleres de Calaf, 2001-2002.

propuestas han alegado estar basadas en la necesidad de vincular la creatividad contemporánea al espacio público y de estimular el debate y la comunicación, relacionando a los habitantes con su entorno y “acercando” el arte a los ciudadanos por medio de su labor divulgativa. Sus promotores han señalado la necesidad de un arte público responsable, que respete y responda a la historia del lugar, que reconozca el emplazamiento para el que ha sido realizado... Esto ha hecho que muchos de los trabajos presentados aparecieran teñidos con una pátina social y política, con un contenido “comprometido”, podríamos decir. Lo cual, finalmente, lograba dar un renovado prestigio social a la institución organizadora, convirtiendo esta clase de convocatorias en una moda irresistible a nivel institucional. Como advertía de un modo muy acertado el artista Francesc Torres, “el museo constituye un artefacto político e ideológico de primer orden, sobre todo cuando pretende no serlo”,¹⁶

Así, por ejemplo, merece la pena pararnos a reflexionar sobre la evolución de una de estas convocatorias, la llevada a cabo en el pueblo de Calaf de la mano del artista Ramon Parramon.¹⁷ Con el nombre de Trobada Internacional d'Escultors, la propuesta iba dirigida en un principio a escultores con proyectos en el espacio público. Tras cuatro ediciones, entró en crisis porque los reducidos espacios públicos de un pueblo de 3.000 habitantes se saturaron de obras y por la poca colaboración institucional, y pasó a tomar un carácter más abierto con un nuevo nombre: Art Públic Calaf. 99/00 Projectes, Intervencions, Debats. Fue entonces cuando se resaltó la importancia de promover formas de intervención que incorporasen aspectos de reflexión y debate en torno al lugar como espacio social e ideológico. Finalmente, en la edición del 2001-2002, la convocatoria tomó un cariz más comprometido, reflejado en una significativa nomenclatura —Idensitat. Calaf/Barce-



Colectivo Laberinto, Proyecto Laberinto. Talleres de Calaf, 2001-2002.

lona. Projectes d'Intervenció Crítica i Interacció Social en l'Espai Públic—, la cual hacía gala de los nuevos valores del programa, basado en conceptos como espacio comunitario, comunicación, confrontación, participación cultural, representación urbana o conflicto, planteando la creación artística como un proceso de trabajo interdisciplinar, híbrido, vinculado a un espacio o contexto concreto, capaz de proponer nuevos mecanismos de implicación y análisis crítico en el ámbito social.

Vemos, pues, cómo también desde el contexto español se está desarrollando una nueva tendencia de arte público-participativo-colaborativo que busca llevar a cabo un análisis más abierto, a partir de diferentes perspectivas y agentes sociales, y una aproximación interdisciplinar al arte público en la que se estudian temas tan variados como el desarrollo urbano, la escultura, el diseño, los estudios medioambientales, la regeneración urbana, el papel del espacio y el tiempo, de la geografía y la historia en la generación de proyectos urbanos, el estudio del paisaje socioeconómico inestable y cambiante del lugar, etc.

Con la convocatoria de Idensitat se trataba de incidir en el espacio público desde una vertiente crítica y de interacción social. En él participó el Colectivo Laberinto, un proyecto surgido en torno al hecho migratorio colombiano por parte de un grupo de artis-



Montserrat Cortadellas, *Tan a prop, tan lluny*, 2002-2003.

tas y profesionales de las ciencias sociales, originarios de Colombia y radicados actualmente en Barcelona. Con este trabajo se trataba de abordar la migración desde una doble perspectiva: la emigración y la inmigración, dos momentos que constituyen la realidad de un tema de debate público en los países receptores de la Unión Europea. Como ellos mismos afirman: "El Proyecto Laberinto se constituye como una red. Una malla que deja también espacios vacíos donde el espectador se convierte en un expectante, una suerte de andariego que recorre los intrincados caminos con los que se enfrentan los individuos que deciden un día abandonar los territorios conocidos y convertirse en una frontera permeable o impermeable a todo lo que está fuera de sus contornos afectivos."¹⁸ Para esta ocasión, los miembros del proyecto se dedicaron a llevar a cabo una serie de entrevistas en el consulado de Colombia, en las cuales se buscaba que el entrevistado contara lo más sinceramente posible cuál había sido su experiencia como inmigrante. Finalmente, el proyecto quedó materializado en una instalación de vídeo en la que se pretendía mostrar las diferentes caras de un fenómeno tan complejo como el que nos ocupa. "De esta manera, al tratar el problema desde diferentes puntos de vista, nos parece posible discutir y hacer contrapeso a la constante reproducción de ciertos estereotipos del colombiano inmigrante."

En esta misma edición de *Idensitat* participó también la artista Montserrat Cortadellas, quien presentó su proyecto de colaboración con el CEIP Alta Segarra y el IES Alexandre de Riquer, de Calaf — *Tan a prop, tan lluny. Imatges d'un recorregut*—, un trabajo en el que se implicaron maestros de primaria, profesores de secundaria y estudiantes de edades comprendidas entre los seis y los catorce años.¹⁹

En la actualidad, Cortadellas está en proceso de realización de su trabajo *Provocar la mirada, restituir*



Montserrat Cortadellas, *Provocar la mirada, restituir la identitat. Emissions d'identitat / Saturació d'objectes*, 2004.

la identitat, un proyecto de intervención crítica e interacción social en el espacio público de la ciudad de Tarragona que se está realizando conjuntamente con los alumnos y profesores del ciclo formativo de grado superior Arts Aplicades al Mur de l'Escola d'Art de Tarragona durante un trimestre del curso 2003-2004. Tal y como lo describe la misma artista, se trata de un proyecto artístico-pedagógico perteneciente al ciclo "Estrategias de conocimiento" que Cortadellas realiza desde el año 1999 con diversos colectivos, mayoritariamente ajenos al arte contemporáneo, y que representa la simbiosis de las dos actividades que ella desarrolla habitualmente: la pedagogía y las artes visuales. *Provocar la mirada, restituir la identitat* pretende evidenciar la realidad social y cultural del entorno más inmediato mediante un proceso de creación analítico-crítico que incluye la captura y reinterpretación de imágenes no codificadas de actitudes, actividades y comportamientos habituales y anónimos de diversos colectivos, con toda la información que aportan sobre la conducta humana. Con ello, Cortadellas se propone llevar a cabo una reflexión, un análisis y una reinterpretación de temas y conceptos como el espacio, el tiempo, la identidad, el símbolo, la palabra, el mito, etc.; analizar las relaciones sociales, la convivencia, la soledad, la relación con el espacio, así como los mensajes visuales que nos ofrecen las diversas formas de información que nos llegan a diario, como la publicidad, los códigos, los símbolos, etc. Cortadellas espera introducir metodologías, lenguajes y contenidos propios de la cultura contemporánea en la educación reglada, de manera que los estudiantes sean capaces de aplicar en proyectos personales contenidos y soluciones visuales propias del arte contemporáneo, y la participación de los maestros en los talleres abra la posibilidad de que sean los propios educadores quienes reinventen nuevas experiencias artísticas. Con esta forma de trabajar, esta

artista pretende, ante todo, generar nuevos espacios donde la actividad artística sea una necesidad vital que entre a formar parte de lo cotidiano.

También merece la pena señalar la existencia de otros artistas y colectivos que, desde el mundo del arte, han tratado de funcionar como un revulsivo, alentando una labor pedagógica, social o de crítica, y actuando en colaboración con colectivos diferentes. Destacan, en este sentido, los proyectos realizados durante la década de los noventa por el colectivo catalán Group Public Projects.

La producción de Group Public Projects se podría encuadrar dentro de la urgencia, surgida durante estos años, de convertir la actividad artística en un revulsivo de la vida cultural. Movidos por este objetivo, los miembros de Group Public Projects se lanzaron a la realización de una serie de propuestas marcadas por el tono crítico y reivindicativo y con una clara voluntad de colaboración y de trabajo en equipo. Como ellos mismos se definían en su página web, creada en 1994 con la intención de llegar a un público más amplio: "El Group Public Projects es un colectivo de gente independiente y de artistas profesionales formado entre Girona, Berlín y Nueva York en 1991 con la finalidad de provocar la reflexión sobre la discriminación a través del mundo del arte, por medio de exposiciones y proyectos públicos a partir de problemas sociales. El objetivo fundamental del arte social es desmitificar el concepto de la creatividad. Lo que más importa es la finalidad, el programa y la obra en sí misma. Una de nuestras creencias básicas es que el arte social ha de estar próximo a la gente. Una democracia auténtica no proporciona 'héroes' porque exige que cada uno de los ciudadanos participe plenamente en la vida cotidiana y contribuya al bien público. Group Public Projects, representantes del arte social, utilizamos con austeridad el mensaje directo, provocando la reflexión sobre la discriminación de los hombres y las mujeres a partir de conceptos tan básicos como la igualdad de derechos. Defendemos la igualdad dentro de la diversidad y el respeto de todas las opciones y personas. Empleamos como símbolo del grupo un patito, en referencia al cuento *El patito feo*, para evidenciar que la discriminación es provocada por el desconocimiento. El Group Public Projects remarca la elasticidad de su forma y la naturaleza variable de sus componentes, y continuará incidiendo allí donde se manifiesten discriminaciones."²⁰

Este colectivo buscó reintroducir con fuerza la temática de contenido social e impugnar la opción individualista y escapista predominante. Sus montajes, tanto en espacios alternativos —centros cívicos, salas de exposiciones minoritarias, cines, teatros...— como institucionales —salas municipales, bibliotecas, museos...— o en el mismo espacio público de la

calle —intervenciones en vallas publicitarias, carteles con imágenes o frases colocadas en las fachadas de edificios o en carrocerías de transportes públicos, paradas de autobuses, etc.—, giraron en torno a temas como la xenofobia, la pobreza, la violencia, la situación precaria de las mujeres, los niños y los mayores, etc. No obstante, es necesario señalar que, a lo largo de estos años de trabajo, el Group Public Projects ha seguido un modelo de actuación sin duda más inspirado en la acción de artistas y grupos activistas de la escena neoyorquina como Group Material, antes que activar de un modo efectivo los movimientos sociales existentes. Su importante apertura temática se vio interferida, en ocasiones, por una tendencia al didactismo y por ciertas limitaciones en el discurso teórico.

Si tratamos de profundizar en las prácticas activistas colaborativas que se conformaron en la década de los noventa, es necesario hacer referencia a la eclosión, durante estos años, de un nuevo escenario de lo político, de un novedoso contexto legal, económico y social específico caracterizado por la amenaza de un régimen flexible, globalizado y transnacional. La invasión, a lo largo de esta década, de una ideología neoliberal salvaje, capitaneada por el nuevo Estado planteado por las corporaciones transnacionales, precipitó, como veremos a continuación, una serie de formas originales de protesta y debate, y el nacimiento de nuevas figuras subjetivas de compromiso político. En este aspecto, son significativas las experiencias surgidas a lo largo de los años noventa a partir de la colaboración entre artistas-activistas y movimientos vecinales en ciudades como Valencia, Barcelona, Sevilla o Madrid, gran parte de las cuales buscaron hacer frente al imparable expansionismo urbanístico —procesos de gentrificación especulativos— sufrido como consecuencia de las alianzas entre políticas municipales, inmobiliarias y medios de comunicación, y consistieron en la movilización y generación de acciones colectivas de choque y apoyo que ayudaran a crear una dinámica colectiva eficaz frente al poder establecido.

Así, por ejemplo, podemos citar el proyecto de arte público *Barrio invisible* (febrero-marzo del 2000) realizado por los artistas William James y Moïse Soullard en colaboración con la Asociación de Vecinos y Comerciantes La Boatella, un barrio degradado y olvidado del casco antiguo de Valencia amenazado por un inminente proceso de gentrificación, con la consiguiente destrucción y expulsión de la comunidad que lo habitaba. *Barrio invisible* se concretó en una instalación fotográfica que describía el barrio a través de sus habitantes. Para ello, los artistas se presentaron a un vecino, una persona conocida en el barrio, y le pidieron que eligiese a alguien con quien tuviera alguna conexión personal y que estuviera también relacio-

nado con el vecindario. Hicieron una foto de los dos e invitaron a esta segunda persona a elegir a una tercera, según los mismos criterios, y de esta manera continuaron hasta conseguir una secuencia de ochenta diapositivas. Con esta serie, los artistas pretendían representar la compleja red de relaciones personales que constituye la comunidad, su historia, su identidad y sus valores personales, esperando así alcanzar un debate no solo en el contexto artístico, sino también dentro de campos como la arquitectura, la sociología o el urbanismo. De acuerdo con los artistas, *Barrio invisible* "no participa solamente en la idea de una obra comprometida dentro de un conflicto urbanístico latente, sino que también contribuye a que este tome cuerpo dentro del grupo social afectado por los cambios del tejido urbano. Esta práctica artística pretende realizar una forma de crítica para crear puntos de resistencia a la uniformidad y producir representaciones fragmentarias de la vida".²¹

Lidiando con esta misma problemática, esta clase de proyectos colaborativos han sido concebidos en otros casos como una apropiación temporal y subversiva del espacio, como una manifestación colectiva, a caballo entre el activismo social y el encuentro lúdico y participativo, en las que se han aunado las estrategias del activismo políticosocial y el arte. Este tipo de experiencias se muestran como nuevas formas de movilización y actuación interesadas en obtener una rentabilidad política real, aunque tratando de evitar que el trabajo se convierta en pura retórica institucionalizable. Así, por ejemplo, destaca con luz propia la experiencia *Cabanyal Portes obertes*, un proyecto surgido en diciembre de 1998 con el fin de hacer frente a la grave amenaza que suponen los planes urbanísticos del Ayuntamiento de Valencia para la supervivencia del barrio del Cabanyal de esta ciudad.

Portes obertes fue organizado por un amplio colectivo de artistas (más de doscientos participaron en su primera edición en diciembre de 1998) comprometidos e implicados en la lucha social que se desarrollaba en este barrio y agrupados en la plataforma *Salvem el Cabanyal-Canyamelar*. Dicha plataforma, surgida unos meses antes, concretamente en abril de 1998, agrupó a vecinos, comerciantes, partidos políticos de la oposición y entidades culturales en un deseo común de conseguir dar visibilidad pública y demandar soluciones políticas a la problemática reinante en el barrio. Los artistas se adhirieron a dicha plataforma y, en colaboración directa con los habitantes de la zona, crearon *Portes obertes*, una convocatoria abierta a todos aquellos que quisieran manifestarse públicamente ante el abuso de poder y las actividades antidemocráticas que trajo consigo la especulación inmobiliaria que existía, y existe, en el barrio del Cabanyal como resultado de las prácticas neoliberales en las sociedades actuales. Era una lla-

mada a todos aquellos artistas que desearan manifestar su solidaridad con el barrio o que quisieran intervenir en un evento público para exponer sus ideas y su posición frente a las situaciones propias de las sociedades contemporáneas y, más específicamente, en el ámbito de la ciudad, a través de las artes plásticas, la música, la danza, el teatro, los cortometrajes, el vídeo experimental, la fotografía, las performances y un largo etcétera. Su objetivo principal consistía en lograr que los ciudadanos de Valencia conocieran la realidad del barrio y la amenaza de desaparición que se cernía sobre él, una meta que se ha hecho extensible a los vecinos de muchas otras ciudades.

En las diferentes ediciones de *Portes obertes* (desde el año 1998 hasta la actualidad) se han realizado gran cantidad de proyectos que han tenido como escenario fundamental los teatros del barrio, sus calles y, de manera muy especial, las casas particulares de los vecinos que han abierto sus puertas al público de estas jornadas, un público que pasó rápidamente desde los primeros cinco mil espectadores de la edición de 1998 hasta los aproximadamente ocho mil en la convocatoria del 2001. Significativamente, este es un proyecto autogestionado, voluntario, espontáneo, financiado por los propios vecinos, los pequeños comerciantes del barrio, los artistas, en el que cada uno aporta aquello de lo que dispone: sus casas, su tiempo, su trabajo. Tal y como se afirma desde la coordinación del mismo: "Esta relación entre lo público y lo privado; las intervenciones artísticas y el contexto cotidiano de cada casa; los artistas, los vecinos y los espectadores, aproximan arte y vida en un momento común como muy pocas veces hemos tenido oportunidad de contemplar."²²

Pero no son estos los únicos casos de colaboración entre asociaciones y plataformas vecinales, coordinadores, y colectivos de artistas surgidos en la Comunidad Valenciana con el fin de hacer frente común a unos problemas locales específicos: las políticas urbanísticas abusivas, el expansionismo exacerbado, la falta de respeto hacia la memoria histórica y colectiva de los barrios, etc. Entre otras muchas citaremos las acciones llevadas a cabo por colectivos como *Salvem el Botànic*, *Recuperem Ciutat*; *Defensem la Punta*, *Salvem l'Horta*; *Salvem el Pouet* o la asociación de vecinos *Atzucac* en el casco histórico de Valencia.²³ Cabe destacar al respecto, el proyecto participativo y de colaboración conocido con el nombre de *In-jerencias* (1998), una idea surgida de la puesta en común entre La Comisión Ciudadana para la Defensa de la Gerencia —una plataforma constituida en 1995 y formada por una treintena de entidades sociales del Camp de Morvedre— y un amplio colectivo de artistas —fundamentalmente creadores, alumnos y profesores de la facultad de Bellas Artes

de Valencia y del Puerto— con el objetivo común de reivindicar la titularidad pública de la Gerencia del Puerto de Sagunto. Fruto de esta intensa colaboración e intercambio de ideas resultó la III Fiesta por la Gerencia Pública —continuación de otras dos fiestas organizadas por la misma comisión ciudadana—, en la que se organizaron más de sesenta intervenciones artísticas, acciones y espectáculos reivindicativos, concebidos de manera expresa para el contexto de la Gerencia, en los que ciudadanos, los artistas y todos aquellos que desearan implicarse se apropiaron del espacio con el objetivo común de generar una actitud solidaria, captar la atención de los medios de comunicación y sensibilizar a la población.²⁴

También podemos citar el caso de La Figuera Crítica de Barcelona (F.C.B.), un colectivo nacido a raíz de una colaboración con la Plataforma Cívica d'Associacions de Veïns en protesta contra el proyecto Barça 2000, que suponía la construcción en la ciudad por parte del F.C. Barcelona de un megaespacio privado de ocio. A partir de este primer contacto, La Figuera Crítica de Barcelona inició una serie de reflexiones y actividades dirigidas a tratar de construir una crítica artística de la vida misma de los ciudadanos y del tejido social que constituye y define el contexto de la ciudad. Tal y como ellos mismos afirmaban, a partir de sus acciones no se trataba de "llamar a la reivindicación sectorial, sino [de] investigar y reivindicar el papel artístico dentro de otros proyectos de sociedad (a pequeña escala, escala humana) distanciado del modelo único de conducta y pensamiento. No queremos encontrar una salida a nuestras actividades porque nos la podrían ofrecer como indemnización, absorción o neutralización".²⁵

Llegados a este punto, podríamos citar la trayectoria seguida por Nelo Vilar, activista confeso, artista de la acción y/o performance, artista *collidor* ("cosechador") e insumiso —en el origen del MOC de Castellón— que inició su andadura por estos lares proclamando la artísticidad de su insumisión al servicio militar en 1994, produciendo así una paradoja artístico-jurídica sin precedentes en la jurisprudencia del Estado español.²⁶

Es preciso señalar que, como bien expresó en las ya mencionadas jornadas en torno al arte colaborativo coordinadas por La Fiambrera Barroca, esta expresión no conviene al valenciano, quien aseguró que él nunca ha hecho arte colaborativo, aunque sí ha estado implicado desde mediados de los ochenta en numerosas movidas activistas, sobre todo de ámbito local (en su pueblo y en las zonas cercanas), y ha organizado una buena cantidad de eventos culturales y/o artísticos. Actualmente, Vilar participa activamente en diversas asociaciones culturales combativas de su comarca, como la A. C. Penyes Altes o la Coordinadora per a la Defensa de la Serra

d'Espadà, donde trabaja con las gentes del lugar en un equipo interdisciplinar integrado por personas con un perfil formativo y profesional muy diferente (arquitectos, biólogos, historiadores, geógrafos, electricistas...). Desde estos centros se coordinan todo tipo de acciones colectivas dirigidas a conseguir objetivos concretos, tales como la protección de patrimonio histórico-artístico, etnológico o arquitectónico, o reivindicaciones de carácter ecologista contra la especulación y los nuevos modelos urbanísticos, etc. Muchas de sus acciones han contenido asombrosas dosis de creatividad e inventiva, logrando evitar la rigidez y el purismo que caracteriza las iniciativas de cierto activismo clásico.

Del mismo modo, Vilar está implicado de lleno en el Fòrum Social de les Arts de Valencia, un colectivo de artistas de la acción con pretensiones sociales, críticas y estructurales (consolidar una red de colectivos de arte actual autogestionados económica e ideológicamente), cuyo espíritu de trabajo entronca directamente con la colaboración con los nuevos movimientos sociales, fomentando diferentes aspectos de una misma lucha, tales como el debate, la experimentación, el intercambio, la intervención en barrios, la formación de formadores, el funcionamiento como banco de recursos (estéticos, formativos, etc.) y muchas otras cosas.

Como podemos ver, si se quería llevar a cabo una práctica artística realmente efectiva y activista, era preciso, pues, reinventar y actualizar el territorio del activismo crítico, idear nuevos métodos de trabajo, nuevos modos de mediación y comunicación que fueran un reflejo de las inquietudes del entorno, y que cuestionaran y denunciaran la naturaleza del espacio público y político en el que se vivía y los modos de relación entre la gente; se había vuelto esencial poner el acento de la práctica en la voluntad de convertirse en grupos de intervención activos, capaces de establecer redes de trabajo y colaboración efectivas con otros grupos y colectivos de otros lugares.

Estaba claro que los objetivos necesitaban ser reevaluados y las prácticas reconfiguradas, que había que examinar de nuevo, desde el campo de la teoría y la práctica, el papel de los productores y consumidores culturales. Se hacía necesario, quizás en los noventa más que nunca, pensar crítica pero constructivamente sobre qué constituía una práctica artística activista colaborativa efectiva. De acuerdo con David Trend, los artistas activistas y sus organizaciones alternativas tenían aún un importante papel que jugar en "la apertura de un nuevo espacio público en el que las lecciones de democracia participativa puedan ser aprendidas de nuevo y su historia reexaminada. Sin un programa así, orientado hacia un

empowerment organizado del ciudadano, la cultura progresista se condena a sí misma a una repetición sin fin del conflicto divisorio.²⁷ Una nueva rehabilitación moral del arte, podríamos añadir.

Las novedosas y rápidas transformaciones experimentadas durante estos años reclamaron la necesidad de que tanto los artistas como los activistas que deseaban invertir el proceso continuo de desactivación de lo político, característico de la sociedad de fin de siglo, adoptaran nuevos posicionamientos, nuevas definiciones estratégicas y fórmulas originales de replanteamiento táctico. Como vamos viendo, durante esta década surgió una serie de colectivos que centraron su labor en la articulación política de su práctica, es decir, que pusieron el acento en la implicación del artista en el seno de los movimientos sociales, así como en la consecución de unos modos efectivos y articulados de producir y distribuir su "obra". Esto les llevó a generar nuevos modos de hacer política creativa, que posibilitaran la producción y el reforzamiento de nuevas redes políticas autónomas capaces de incorporar lenguajes y tácticas no experimentados hasta entonces. Frente a unos sistemas de dominación que habían variado sus tácticas sin renunciar a sus fines, se hacía necesaria una adecuación de los principios y tácticas de la resistencia, de los proyectos de intervención real en la construcción de la realidad futura y de cuestionamiento de la propia lógica de la dominación.

Muchos de estos grupos y colectivos participaron activamente en lo que se vino a conocer como la globalización de la resistencia, un movimiento de protesta caracterizado por la vinculación a nivel internacional de la lucha mantenida por diferentes movimientos sociales locales y/o nacionales. Esta corriente buscaba denunciar de un modo público y efectivo la formación progresiva e imparable de un sistema global controlado ya no por poderes nacionales, sino por organizaciones internacionales y supranacionales. En este sentido, el importante desarrollo tecnológico experimentado durante esta última década del siglo propició nuevas y estratégicas herramientas que facilitaron el camino hacia modos originales de ejercer la resistencia frente al omnipotente orden establecido.

A este respecto, la aparición y desarrollo de la red de redes, Internet, permitió que estos nuevos colectivos y grupos de trabajo iniciaran un proceso de radicalización de las formas democráticas a través del fortalecimiento de los mecanismos de participación ciudadana, de aquellos instrumentos orientados a permitir la expresión plural de los intereses y las visiones del mundo, tratando de lograr, a un tiempo, que operaran como mecanismos políticamente activos y eficaces; es decir, que generaran nuevas formas efectivas de organización y acción. Ya no se trataba de llevar a cabo una crítica de la representación establecida,

ni de luchar simplemente en el campo de lo simbólico, sino de desarrollar una poética pragmática con resultados reales. En este sentido, todas estas agrupaciones y colectivos activistas eran completamente conscientes de la necesidad estratégica de tomar una vez más el espacio público de la calle, el espacio tradicional del consumo, y de devolver a los ciudadanos el espacio robado por el capitalismo.

Tras unos años de euforia inicial, Internet se mostró incapaz de desarrollar todas las esperanzas utópicas puestas en él, y comenzaron a manifestarse ciertas lagunas e irregularidades que hicieron dudar de su capacidad para crear una esfera pública verdaderamente alternativa y efectiva. Esta circunstancia hizo más necesario que nunca el planteamiento de un "retorno a lo real" que consumara de manera crucial la capacidad organizativa del ciberespacio.

En este sentido resulta imprescindible referirnos a la forma de funcionar de La Fiambrera, un equipo abierto de gente que ha venido trabajando desde hace una década en la exploración de los límites de las prácticas y comportamientos artísticos con lo político y lo social, en la vinculación de dos frentes tácticos esenciales: el de la acción política autónoma y el de la intervención artística. Más allá de lo que ellos llaman "ética del camillero" o del papel del artista entendido como un mero decorador de manifestaciones, y huyendo claramente de la reducción de sus trabajos a una simple labor de agitación y propaganda o a una animación sociocultural domesticada —como es el caso de gran parte del arte público actual—, La Fiambrera hizo desde sus comienzos un especial hincapié en la necesidad de generar una dinámica de trabajo abierta y colaborativa que pudiera ser articulada y reapropiada por los propios agentes sociales directamente implicados en sus proyectos. Con este fin, se lanzaron a explorar todo tipo de medios y tácticas de actuación y pugnaron por descubrir nuevas formas de interacción entre la gente y su medio, nuevos "modos de hacer", planteando trabajos que se insertaran en la dinámica de lo cotidiano, de lo local, al tiempo que la subvertían. De esta manera, en sus proyectos se funden términos aparentemente opuestos como lucha social, arte público o acción directa, aunque vinculados por un mismo sentido de la reflexión, la crítica y la ironía, por su carácter juguetón y por el deseo de explorar nuevos circuitos de difusión y distribución del trabajo. Sus intervenciones y talleres en ciudades como Barcelona ("De la acción directa como una de las bellas artes"), Sevilla ("Intervenir la ciudad") o Madrid (en colaboración con el CSOA, El Laboratorio y la Red de Colectivos de Lavapiés o en proyectos vecinales como el del "Parque de la muy disputada cornisa") se han planteado como un trabajo desde el interior de los movimientos sociales y políticos que estructuran el espacio social en que se produce "la



Folleto de las jornadas de acción en el barrio de Lavapiés, 1999.

obra." Su aportación busca, ante todo, enriquecer los modos de respuesta frente a determinadas situaciones conflictivas, y proporcionar nuevas herramientas visuales y artísticas que dinamicen el discurso político y lo hagan más efectivo.²⁸ Y todo ello sin renunciar a la autonomía artística.

Puede llamar la atención esta vindicación autónoma por parte de un colectivo tan radicalizado e implicado en cuestiones sociales y políticas como La Fiambrera, pero de esa vindicación han hecho, precisamente, una de sus banderas, entendiendo que la autonomía "es" (un proyecto) de los lenguajes y las ideas estéticas, y que debe ser un punto fuerte que marque su distancia del *totum revolutum* del capitalismo y su omnipresente cultura visual y mercantil. Efectivamente, con sus nuevas prácticas colaborativas no han tratado tanto de quebrar la autonomía del arte como de "hacer que esa autonomía se vuelva contagiosa, que en la medida en que algunas prácti-

cas artísticas hayan conservado la dignidad ontológica de aquello que encuentra sus fines a partir de sí mismo, sean ahora capaces de establecer complicidades y continuidades." Porque la autonomía se construye solo colectivamente, y eso lo saben, como gusta de citar la gente de La Fiambrera, hasta Epi y Blas cuando decían aquello de que "solo no puedes, con amigos sí".

Uno de los proyectos más interesantes de La Fiambrera, muy ilustrativo de cómo lidiar con el siempre conflictivo tema del trabajo con las instituciones artísticas, fue, sin duda, el taller "De la acción directa como una de las bellas artes" (23-27 octubre del 2000). En el año 2000, el MACBA se dirigió a la gente de La Fiambrera para proponerles trabajar conjuntamente en la realización de un proyecto en Barcelona. De nuevo, La Fiambrera dejó a un lado todo tipo de discusiones peregrinas acerca de lo que es arte o no lo es, o del trabajo fuera o dentro de las instituciones, y decidió comenzar a dialogar con el MACBA y tantear el terreno. Lo que se planteó fue un proyecto de taller que con el nombre mencionado permitiera hablar al mismo nivel a reconocidos grupos de arte político comprometido con conflictos reales. Así, diversos movimientos sociales de Barcelona convivirían con grupos como Reclaim the Streets, de Londres; Ne Pas Plier, un colectivo que pone en común el trabajo de diversos artistas para reforzar las asambleas de parados, sin papeles y otros movimientos sociales de París; Kein Mensch ist Illegal, que actúa con los migrantes en Alemania; [®]ark, de Estados Unidos, responsable del "Frente para la liberación de las Barbies" (Barbie Liberation Front) y que aprovecha los derechos de las corporaciones para sabotear y denunciar a otras empresas; los alemanes A.F.R.I.K.A. Gruppe, que han desarrollado el concepto de "guerrilla de la comunicación"; el británico Indy Media Center, que incorpora sus ideas de acceso libre a los medios de comunicación al trabajo de una agencia de noticias... Se trataba, obviamente, de evitar que llegaran unos artistas de lejos para contar lo que hacían en su país y que eso sirviera solo para dejar al museo en un buen lugar, "comprometido y socialmente enrollado"; sin afectar para nada a la gente de Barcelona.

Los objetivos básicos del taller eran, por un lado, propiciar una discusión y un encuentro entre gentes que se juzgaba interesante juntar, haciendo aportaciones propias y compartiendo modos de trabajar y actuar; y por otro, conseguir que los artistas trabajasen mano a mano con movimientos sociales, que no se limitaran a llenar sus intervenciones o performances de buenas intenciones, representaciones y otras retóricas. El objetivo era, fundamentalmente, generar proyectos concretos de trabajo entre artistas y movimientos sociales.



DE LA ACCIÓN DIRECTA COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

MAC BA Museu d'Art Contemporani de Barcelona
TALLER DEL 23 AL 27 DE OCTUBRE DE 2000

En los últimos diez años en muchos países hemos asistido a la proliferación de grupos, más que artistas individuales, que han retomado críticamente toda la herencia del arte colaborativo, público y político, introduciendo conceptos como acción directa, intervención o maniobra para aludir a sus prácticas. No obstante, no se han situado en esta "tradición" sin marcar algunas distancias. Un ejemplo, por ejemplo, respecto al papel delimitado central de la representación de lo referencial. Ya no se trata de "hablar de" tal o cual conflicto, sino de *ser parte de él*. Ya no basta con hablar de "identidades" y llevarlas al museo los domingos, se trata de proporcionar *herramientas afiladas* y dejarlas circular. Lo *político* para estos grupos ya no es un objetivo que anadi a la obra, es un punto para asentarse. Tampoco se pretende el activismo de un modo explícito.

El taller de arte tendrá un lugar de intercambio y discusión, en un espacio de trabajo. Para fundamentar, en pequeños grupos de trabajo que desarrollen proyectos y campañas a medio plazo. De esta manera, esperamos que todas las discusiones y presentaciones realizadas tengan una relación inmediata con la concreción de los proyectos.

José Claramonte (Puntó de Vista), coordinador del taller

PROGRAMA

Lunes 23: Breves charlas de acción directa: Sergio Rosales, Esther Bernal y el T.I.R.O. (grupo: Joma Jarama, de Haracem the artists, y Decoreme Teatro)

Martes 24: Identidades: Mariana Isprieta, Teresa Rivera, José Carlos Fontana Ojeda y la Colección de Coles del Coe. Acto.

Miércoles 25: Historia: Fátima Ochotoregui, Aritz Roca y Rick Amorosari, de la colectiva Puntó de Vista (entre otros: Ingalgo y Fajana por Tatuaje)

Jueves 26: Identidad: David Pardo Otero y Rian Salazar, de No Pas Pasa; Colectiva Lengua y Asociación por la Parla Basca

Viernes 27: Una noche de teatro: teatro documental. Raimon Torres y Fátima Cuervo, de Remak; Josep Diaz y Fátima Ojeda; Miquel Barceló; Inésparante Mica Carrer de Landrau, y la colectiva de grupos del Movimiento de Resistencia Social.

Todos los precios incluyen todos los impuestos.

Precio de la entrada: 12.000 pes., estudiantes y parados 10.000 pes., menos del 14 años 8.000 pes.

Presentación: del 24 de septiembre al 6 de octubre.

Reservación: del 9 al 21 de octubre. Información del taller: info@macba.cat

Información: 93 433 08 12 (tel.) 9473
www.macba.cat, www.museu.cat

Localidad: MACBA, Plaça José Jover, 1, 08001 Barcelona
MUSEU D'ART CONTEMPORANI

Convocatoria del taller "De la acción directa como una de las bellas artes", MACBA, 2000.

Se le pidió al museo presupuesto para que los artistas no solo vinieran de visita, sino que se quedaran un par de semanas más para dar tiempo a asentar dinámicas de colaboración con los movimientos sociales de Barcelona que pudieran generar proyectos concretos y efectivos a largo o no tan largo plazo. Con el taller se logró abrir un lugar de intercambio y discusión, de puesta en común, pero, fundamentalmente, se constituyeron grupos de trabajo que desarrollaron proyectos y campañas concretas. Así, en el folleto explicativo del taller mismo se anunciaba: "En los últimos diez años en muchos países hemos asistido a la proliferación de grupos, más que artistas individuales, que han retomado críticamente toda la herencia del arte colaborativo, público y político, introduciendo conceptos como acción directa, intervención o maniobra para aludir a sus prácticas. No obstante, no se han situado en esta 'tradición' sin marcar algunas distancias. Distancias, por ejemplo, respecto al papel demasiado central de lo representacional, de lo referencial. Ya no se trata de 'hablar de' tal o cual conflicto, sino de *ser parte de él*. Ya no basta con hablar de 'identidades' y llevarlas al museo los domingos, se trata de proporcionar *herramientas afiladas* y dejarlas circular. Lo *político* para estos grupos ya no es un

aderezo que añadir a la obra, ni un guiño para entendidos. Tampoco se percibe el *activismo* de un modo exento de críticas."

El Espai Obert de Barcelona fue el lugar de encuentro con todos los "becados" por el museo, que finalmente dejó la entrada libre al seminario-taller. Allí se reunieron okupas, obreros, artistas, parados, miembros de asociaciones contra la globalización, así como una treintena de organizaciones de Barcelona, Madrid, Valencia, Sevilla... entre las que se encontraban asociaciones de vecinos, ecologistas, grupos de contrainformación, de inmigrantes... todos ellos interesados en el desarrollo de nuevas formas de movilización, en la exploración de nuevos métodos de trabajo que, más allá de toda retórica, tuvieran una rentabilidad política real. El taller se asentó fundamentalmente sobre dos elementos: las comunicaciones públicas y los grupos de trabajo. Las dinámicas de funcionamiento de estos grupos fueron preparadas con anterioridad al taller y continuaron con los proyectos que fueron surgiendo.

Tras la finalización de las intensas jornadas y de las semanas de trabajo en el taller, surgió el proyecto de creación de una red que centralizara los distintos modos de trabajo, donde mediante una agencia gráfica, una de medios (con la creación de un grupo de Indymedia) y otra de "moda y complementos" se dotara a los distintos movimientos sociales de recursos para producir campañas, dispositivos de contrainformación, acciones, intervenciones... y bromas en general. Así nacieron Las Agencias, coordinadas, virtualmente, desde la red —www.lasagencias.net—, y "terrenalmente" desde las reuniones y talleres realizados en el centro sito en la calle Joaquim Costa, 24, de Barcelona, abierto a la participación de todo aquel que deseara contribuir con lo que sabía o podía a la realización de los distintos proyectos puestos en marcha. Las Agencias constituyeron pronto un referente y un tema de discusión para el movimiento antiglobalización de la Ciudad Condal, por aquellas fechas ocupado en preparar la bienvenida al Banco Mundial, que había anunciado una reunión sectorial en dicha ciudad.

Una vez más, el imperativo de autonomía que La Fiambrera esgrime en todos sus trabajos revirtió en que ni el museo ni el supuesto comisario de la iniciativa pudieran "controlar" las líneas de acción desencadenadas. Aunque eso debería haber sido parte del plan por ambas partes, en algún momento llegó a hacer difíciles las relaciones de la dirección del museo con las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado, que no entendían, por ejemplo, que se pudieran organizar talleres de desobediencia civil aplicada al diseño de ropa o de menaje callejero. Cuando esta situación se enrareció aún más por las dificultades de comunicación entre los ya muy numerosos miembros de Las Agencias y el museo mismo, se forzó la

disolución del proyecto. Las Agencias abandonaron el local y se reconstituyeron, ya como un colectivo de acción artística y política completamente independiente tanto del museo como de La Fiambrera.²⁹

Por lo demás, es significativo señalar también que no todo es un camino de rosas en esto del trabajo colaborativo, ni mucho menos. Así, en el año 1999, tras ciertos conflictos internos derivados de importantes desavenencias entre sus miembros a la hora de enfocar el trabajo colaborativo, La Fiambrera se escindió. El grupo de trabajo afincado en Sevilla siguió su propio camino bajo el nombre de La Fiambrera Barroca, abriendo nuevos y diversos frentes que van desde la dinamización de presupuestos participativos en municipios como Cabezas de San Juan, en Sevilla, a la coordinación de talleres orientados al trabajo teórico “sobre la variante de arte político que llamamos arte colaborativo”, como las interesantes jornadas, ya citadas, “Ora et colabora. Mesa poliédrica en torno al arte colaborativo”, realizadas en septiembre del 2003.

Durante estos años, en Sevilla, el trabajo de La Fiambrera Barroca ha estado centrado en su mayor parte en la zona de la Alameda y alrededores, construyendo y recuperando barrio en múltiples frentes, realizando talleres, sirviendo de agencia gráfica y de comunicación, fomentando iniciativas... es decir, elaborando con múltiples agentes su particular concepto de lo colaborativo, “poniendo énfasis en el complejo proceso de la socialización de las prácticas e intentando fortalecer un tejido afín y permeable que deje un poso real en los lugares y las luchas”. Fuera de Sevilla, sus propuestas, desarrolladas siempre en colaboración con diferentes movimientos sociales locales, han incluido también diversos proyectos de trabajo en red con colectivos, artistas y gentes de Málaga, Cádiz o Huelva.³⁰

Los Equipos Fiambrera de Madrid, por su parte, han dado lugar, entre otras criaturas, a SCCPP.org (Sabotaje contra el Capital Pasándose Pipa), una organización dedicada a explorar sistemáticamente las vías de ataque a la circulación del capital, no tanto denunciando sus aspectos mediante estrategias visuales o retóricas más o menos ingeniosas, como buscando formas de organización del comportamiento que constituyan en sí mismas modos de desobediencia a las leyes y a al estado de cosas: en esa línea, SCCPP ha inducido proyectos como la revista de turismo inverso *Mundos soñados* o el videojuego *BorderGames* (libertad de circulación de las personas), los libros *Rojo* y *Morao* de Yomango.org (libertad de circulación de las mercancías) o la Oficina de Okupación Inmobiliaria Okupasa (libertad de las plusvalías inmobiliarias). Algunos de estos proyectos apenas se han esbozado, de otros se han producido y distribuido decenas de miles de ejemplares, pero todos ellos se distinguen por su

interés en desplazar el foco de atención desde la mera protesta o propaganda hacia una acción o comportamiento que constituyan en sí mismos sabotajes efectivos al injusto orden legal y político.

Coda

Por último, solo cabe esperar que este proyecto de investigación no quede reducido a una nueva experiencia más que convierta esta clase de prácticas en mero material acumulable para gracia y beneficio de la institución artística y sus satélites, cuya “actitud permisiva y conciliadora” — como bien señalaban hace unos años Marcelo Expósito y Carmen Navarrete en un artículo de significativo título— no ha dejado de mostrarse, en la mayor parte de las ocasiones, sino como “una estrategia institucional de neutralización, asimilación e integración de la práctica política del arte, destinada a generar nuevas formas contemporáneas de control y censura en el arte que son tremendamente más poderosas y eficaces”.³¹ Frente a la posibilidad de convertir el binomio artopolítica en un nuevo discurso de temporada, en pura moda pasajera para mayor gloria de la salud moral de la institución, de limitarlo a una categoría estilística más dentro de la visión hegemónica y fosilizada del arte, cabe la esperanza de que este tipo de proyectos logren, al menos, contribuir a “la formación de ámbitos no colonizados de interrelación social, a solucionar la carencia de ámbitos de comunicación interpersonal no colonizados por los poderes hegemónicos [...], a la creación de espacios autónomos, autodeterminados, donde problemas y necesidades se socialicen y sean enfrentados mediante la colaboración y los proyectos colectivos”.³²

Como bien advertía José María Parreño, deberíamos reflexionar en torno al peligro de convertir esta clase de prácticas colaborativas, políticas y/o socialmente comprometidas, o como quiera llamárselas, en “un arte de género, que neutraliza más que estimula la acción política, y que alcanza en ocasiones una perversidad parecida a la de esos políticos que visitan los poblados chabolistas solo para conseguir votos de quienes, al votarlos, se sienten libres de cualquier responsabilidad ante la miseria”.³³ Ante esta situación, Parreño lanzaba un rayo de esperanza, una última posibilidad, aunque casi irrealizable, de que existiera “un arte cuidadosamente mentiroso, un arte secreto, que haya abandonado el ARTE a su suerte y circule sin nombre, alterando las expectativas de la vida diaria. Arte de obras, pero no de obras de arte. Arte en estado salvaje, que no sabe su nombre o no quiere decirlo. A la medida de la amistad o de la solidaridad, a la medida de los problemas concretos o las pesadillas y los sueños colectivos. No a la medida de la carrera del artista. Yo diría, yo tengo que decir, que este arte no es posible. Para que, así, tal vez exista”.

1. Victòria Combalia. "Estrategias de poder", en *El Guía*, n.º 11, octubre-noviembre 1991, p. 66.
2. Rosa Olivares. "Un país sin crítica", en *Pautas. El arte y sus revistas*, invierno 1997, pp. 14-15.
3. Véase el interesante libro compilado por Nekane Aramburu y Eva Gil de Prado. *Encuentros de arte actual, Red Arte y colectivos independientes en el Estado español*. Vitoria-Gasteiz: Transforma, 1998.
4. Estrujenbank. *Los tigres se perfuman con dinamita*. Madrid: Gramma, 1992.
5. En los últimos años, este movimiento ha hecho de Internet un práctico medio para acceder a una mayor difusión y comunicación de sus ideas, sus planteamientos, sus acciones, etc. Así, por ejemplo, se creó AIR, Arte Independiente en la Red, una plataforma de comunicación e interconexión de un conjunto de webs independientes que dedican sus páginas a la problemática del arte en las sociedades actuales a partir de las más diversas perspectivas, en las que se dan cita grupos y revistas como *Acción paralela*, *Aleph*, *Bang*, *La Biblioteca Circular*, *Cóclea*, *Conexión Madrid*, *Digiteca*, *Full*, *Hangar*, *La Institución Valenciana*, *Mestizo*, *Plan B de Intervención Audiovisual*, *Group Public Projects*, *Sitioweb* y *Ze dos Bois*, entre otros.
6. Consúltese al respecto el interesante dossier de las jornadas realizadas con el nombre de "Ora et colabora. Mesa poliédrica en torno al arte colaborativo", coordinadas por La Fiambrera Barroca en septiembre del 2003 (UNIA artepensamiento. Sede de Santa María de La Rábida), en las que diferentes grupos y artistas, tanto nacionales como extranjeros, que trabajan en el desarrollo de iniciativas de este tipo se reunieron con el fin de tratar de definir, debatir y concretar qué se entiende o se puede entender por esta clase de prácticas.
7. Suzanne Lacy (ed.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.
8. Arlene Raven (ed.). *Art in the Public Interest*. Nueva York: Da Capo Press, 1993.
9. Carol Becker. "Private Fantasies Shape Public Events: And Public Events Invade and Shape Our Dreams", en *Art in the Public Interest*, op. cit.
10. David G. Torres. "Nadie es inocente", *Papers D'Art*, n.º 76, primer semestre de 1999, p. 67.
11. Richard Bolton. "Enlightened Self-Interest: The Avant-Garde in the 80's", en Grant H. Kester (ed.). *Art, Activism and Oppositionality. Essays from Afterimage*. Durham/Londres: Duke University Press, 1998. A estas dos problemáticas se podría añadir el escepticismo generalizado en torno al carácter verdaderamente artístico de estas prácticas, ya que no son pocos los críticos que opinan que esta clase de proyectos son más una mera obra de carácter social que una obra artística.
12. Carol Becker. "Private Fantasies Shape Public Events: And Public Events Invade and Shape Our Dreams", en *Art in the Public Interest*, op. cit.
13. Lucy R. Lippard. "Moving Targets/Moving Out", en *Art in the Public Interest*, op. cit.
14. En su introducción a Nina Felshin (ed.). *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995. Traducción castellana de paloma Blanco, Jesús Carrillo, Marcelo Expósito (eds). *Modas de hacer. arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
15. *Ibid.*
16. Francesc Torres. "On és l'Art i per on s'arriba a la Política?", en *Papers D'Art*, n.º 75, segundo semestre de 1998, p. 46.
17. Es interesante comentar la realización anterior de Ramon Parramon del proyecto *Territoris ocupats* (1996-1999), un proyecto de intervención en un espacio público vinculado al área del río Besòs, en Barcelona. Una zona afectada por la transformación urbanística, la marginación, el desplazamiento de las gentes del lugar, etc., es decir, por las nuevas relaciones que se establecen entre el centro y la periferia a consecuencia de los procesos de redesarrollo desigual. Este trabajo supuso una interferencia en el contexto, una hibridación del proyecto artístico y una participación colectiva en los contenidos que más tarde se exhibieron y se cuestionaron en una exposición, a modo de instalación, presentada en el Centre d'Art Santa Mònica. La participación a través de imágenes, opiniones y posicionamientos de diferentes personas y grupos, entre los que se contó con asociaciones de vecinos, comerciantes, centros culturales de la zona, etc., constituyó una parte esencial para implicar este trabajo en el proceso político-social. Como se señalaba en el catálogo de la exposición, "inquietudes, dudas, reivindicaciones, especulaciones, movilizaciones populares, relaciones y vínculos con el lugar, desplazamientos, interacciones: fueron algunos de los temas que se cuestionaron en este proyecto, con la pretensión de hacer evidentes determinadas realidades". Con su trabajo, Parramon trató de estimular el diálogo y la participación de las personas y colectivos organizados en la vida social de las diferentes zonas, para transmitir –por medio de entrevistas, imágenes fotográficas, videos e incluso a través de los canales de televisión local— una visión crítica de su situación y provocar una toma de conciencia. Según el artista, se trataba así de dar lugar a "una herramienta en la que el sujeto local puede otorgar nuevos significados, haciendo visible lo que está oculto, desmitificando y destopificando ciertos valores ocultos y hacer que estos puedan ser públicamente reconocidos. Es, en definitiva, un mecanismo que participa de la creación de un espacio público a partir de la actividad y el significado otorgado por las personas implicadas en el lugar". Para más información, véase *Territoris ocupats*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 13 de setiembre 2000-7 de enero 2001.
18. idensitat.cccb.org/f_home_e.htm.
19. Véase Montserrat Cortadellas. (a) *prop* Estratègies de Coneixement. DR:2- MCB Idensitat Clf/Bcn 01-02.
20. www.pangea.org/publicpr.
21. Extracto de un artículo publicado en el boletín de la asociación de vecinos, que funcionó como tarjeta de presentación, en el que se explicaba cómo surgió el proyecto. Asimismo, se imprimieron 125.000 servilletas en zigzag que se vendieron a los bares y restaurantes de Velluters y sus alrededores, en las que se describían las necesidades del barrio frente a la evolución del imparable proceso de redesarrollo: "Plan especial de protección y reforma interior, La Boatella. Construir como si no hubiese nada. Necesitamos centro de salud, nos dan escuela de diseño. Necesitamos residencia de tercera edad, nos parten el barrio en ejes. Necesitamos reformar nuestras casas, nos dan especulación..." y se indicaba la dirección y el teléfono de la asociación de vecinos de La Boatella.
22. www.cabanyal.com y www.upv.es/laboluz/proyectos/web/hpage.htm.
23. En este sentido, es interesante consultar el catálogo de la exposición *Ciutat assetjada* (Valencia: AAVV, CADE-Vicerrectorado de Estudiantes, Universidad de Valencia, 1999), en el que destacan las últimas acciones reivindicativas de colectivos y movimientos ciudadanos llevadas a cabo como respuestas alternativas a la mala gestión de la política local y global del momento.
24. Véase al respecto el n.º 2 de la revista de arte *Fuerade*, titulado "Recorta, pinta y colorea tu ciudad", primavera-verano 2000, <http://fuerade.go.cc>.
25. La Figuera Crítica de Barcelona. "La Figuera Crítica de Barcelona", en *Fuerade*, n.º 2, primavera-verano 2000, p. 37.
26. Véase el especial "In-Sumision-Es" de la revista *Fuera de banda*, n.º 1 y 2, invierno-primavera 1996.
27. David Trend. "Beyond Resistance: Notes on Community Counter-Practice", en *Afterimage*, abril 1989, p. 4.
28. Para conocer a fondo sus trabajos se puede consultar www.sindominio.net/fiambrera.
29. Con posterioridad, Las Agencias han puesto en circulación proyectos como New Kids on the Black Block o Yomango.net. En el primero se abordan con ingenio y pericia –con mecanismos muy parecidos a los utilizados por la industria para construir a sus ídolos del pop— la presencia de la violencia en las grandes manifestaciones antiglobalización y la construcción de esa violencia y sus agentes. Las Agencias produjo numerosas piezas de merchandising (cartel, video etc.) y una gira mundial. Por su parte, Yomango.net ha puesto en marcha una página web con un interesante foro donde se intercambian experiencias e ideas sobre la exposición a grandes superficies, así como numerosas acciones como Yomango-Tango que vinculaba múltiples acciones de suscripción de mercancías en grandes almacenes con la denuncia de la situación en países como Argentina.
30. En la actualidad, y pese a no trabajar ya como La Fiambrera Barroca desde finales del 2003, sus miembros siguen enfrascados en explorar la continuidad de las prácticas, su viabilidad y sus problemáticas, y creando campo desde el arte y la política.
31. Marcelo Expósito y Carmen Navarrete. "La libertad (y los derechos) (también en el arte) no es algo dado, sino una conquista, y colectiva", en David Pérez (coord.). *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, Generalitat Valenciana, 1997, p. 187.
32. *Ibid.*, p. 193.
33. José María Parreiro. "Contra un arte de compromiso", en *Del arte impuro*, op. cit.; p.22-23.