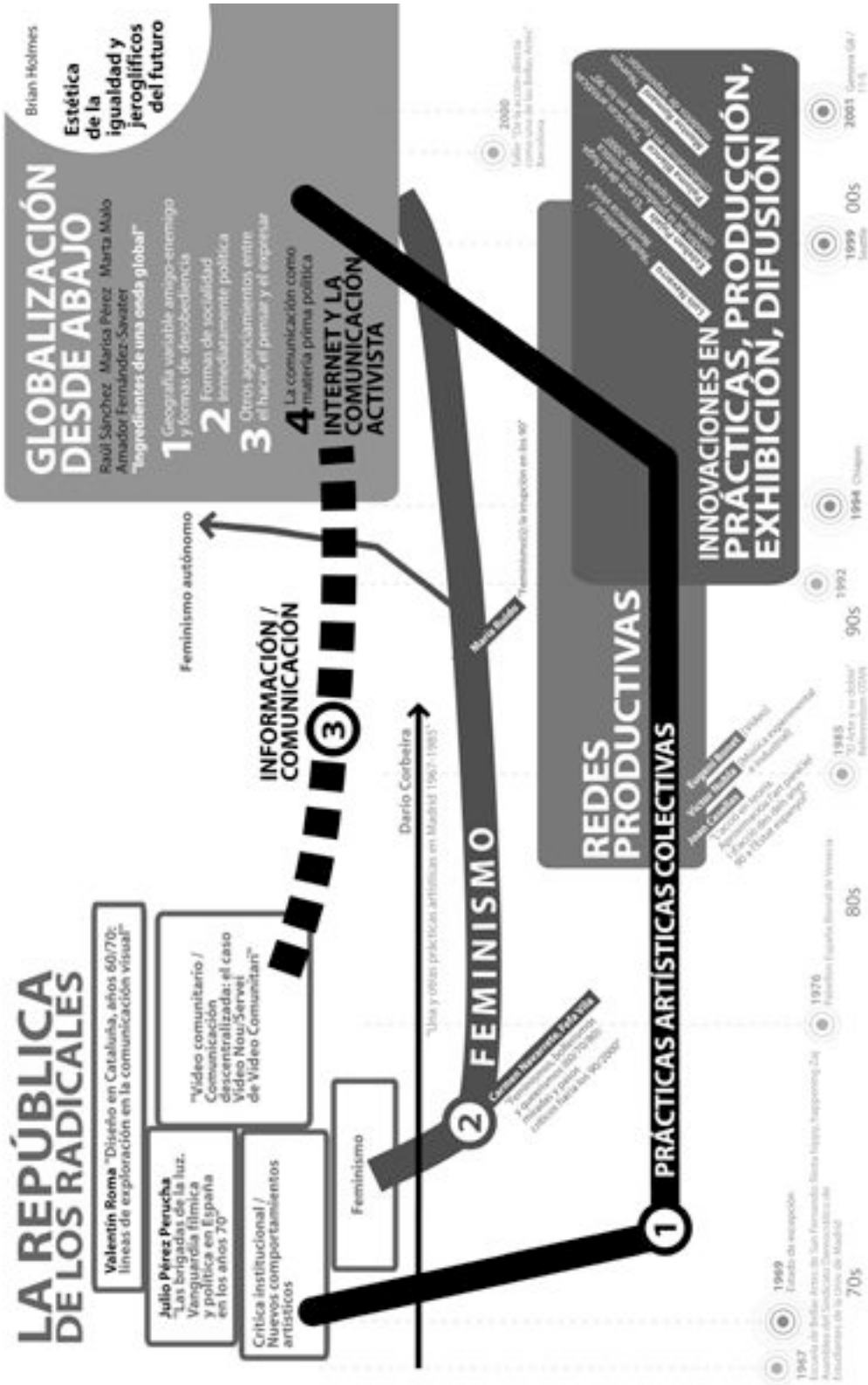


ARCHIVO 1969 - ... ALGUNAS HIPÓTESIS SOBRE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y POLÍTICAS EN ESPAÑA / Diagrama general de la investigación



Marcelo Expósito

Lecciones de historia: el arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento¹

SI TUVIERA que resumir de manera esquemática cuál es el campo en el que va a situarse mi intervención de hoy, lo haría describiendo un diagrama que se articula alrededor de un doble eje: dos ejes que se cruzan en perpendicular. El primero estaría constituido por el vínculo virtual entre dos preguntas que extraigo del texto de introducción que Cuauhtémoc Medina escribió para enmarcar la jornada de hoy, que lleva por título *La genealogía del sur: historias e historia del arte contemporáneo*. Esas dos preguntas que deseo destacar son las siguientes: en primer lugar, ¿qué sucede con las prácticas académicas, discursivas, críticas, que se proponen “un replanteamiento dramático de las genealogías artísticas contemporáneas y una perturbación de los relatos lineales del modernismo”?; y en segundo lugar, “¿cómo se explora la historia de la militancia y del margen?”.

Creo que el trazo de la oscilación entre estas dos preguntas puede configurar un eje de pensamiento y de acción, siempre y cuando tengamos en cuenta que el vínculo entre una y otra cuestión no puede concebirse como algo dado, apriorístico. Para establecer una relación entre el replanteamiento de las genealogías y los relatos de la modernidad, por una parte, y la exploración de la historia de la militancia y el margen, por otra, se requieren *articulaciones prácticas y críticas*, ya que dicha relación no se produce nunca de manera natural ni inmediata. Con toda seguridad, los vínculos que se puedan establecer entre una y otra pregunta habrán de ser diferentes de acuerdo con los diversos contextos geopolíticos y culturales.

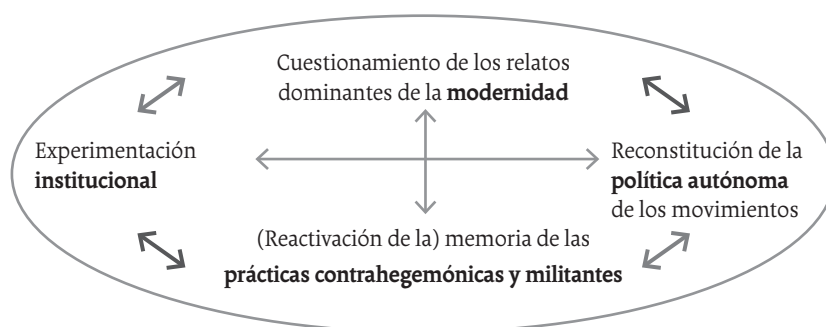
Lo que se tiene que dar, podríamos decir, son *articulaciones situadas* de esa doble impugnación.

Doy por hecho que esa doble pregunta, a su vez, persigue una doble finalidad. Cabe colegir que de la puesta en cuestión del relato dominante de la modernidad habría de derivarse la enunciación de un relato contra-hegemónico. Y al mismo tiempo, ¿a qué otra cosa hemos de suponer que aspira la exploración de la historia de la militancia y el margen, si no es a la actualización y la reactivación del potencial emancipatorio que ambos pudieran todavía albergar? En definitiva, tanto esas preguntas como los fines que presuponemos que persiguen necesitan —repito— ponerse en relación entre sí mediante prácticas de articulación y de traducción.

Antes de continuar con la visualización de este diagrama virtual, quiero abrir un breve paréntesis para precisar un aspecto metodológico de esta conferencia. El recorrido de la misma no se va a efectuar desde un punto de partida especulativo, en abstracto, sino más bien dibujando algunas reflexiones muy fugaces de manera —como ya he adelantado— *situada* en una serie de casos, los cuales han tenido lugar acotados en un lapso temporal relativamente breve. Algunas de las experiencias que os invito a visitar a continuación gravitaron en torno a, fueron disparadas por, o tenían como sujeto de confrontación una institución museística conocida, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Dicho de otra manera, lo que propongo es revisar a continuación una serie de experiencias ubicadas en el origen —o coincidentes con el inicio— de la serie de experimentos institucionales que el MACBA promovió durante unos ocho años bajo la dirección de Manuel Borja-Villel y el desempeño de Jorge Ribalta como jefe del Departamento de Programas Públicos del museo; experimentos en —parte de— los cuales he tenido el privilegio de participar en estos años pasados.²

Tengo que decir también que se trata de la primera vez que me dispongo a hablar en público con algún detenimiento de ciertas experiencias en las que he participado intensamente durante varios años o con respecto a las cuales me he situado próximo. Nunca hasta este momento había sentido la motivación de elaborar un relato que revisara en tiempo sincrónico procesos que me parecía que estaban aún abiertos; pero que ahora de alguna manera ya no lo están. No sólo no lo están porque el ciclo de experimentación que el museo abrió en los inicios de la década ha finalizado ya (y ahora esa institución entra en una fase nueva, bajo una nueva dirección y con un nuevo programa), sino también por la impresión de

que nos encontramos a la salida de un ciclo en términos más generales, que comenzamos un periodo diferente al de la intensificación de unas determinadas relaciones entre el arte y los nuevos movimientos que hemos atravesado estos últimos quince años.³ Esta reflexión personal me permite adelantar uno de los subtextos de mi conferencia: cuál es la posibilidad —y también la imposibilidad— de establecer articulaciones y traducciones entre políticas de instituciones y políticas de movimientos; entre las formas recientes de experimentación institucional en el campo del arte y la cultura, y la reconstitución de la política autónoma de los movimientos sociales —el tipo de política que ha sido el principal detonador del actual ciclo de conflicto—. Son precisamente unas y otras políticas las que constituyen los dos polos del segundo eje del diagrama cuya descripción habíamos dejado por un instante en suspenso, y que podemos concretar ya de la siguiente manera:



Es así como propongo diagramar el campo de relaciones complejo entre todos esos términos, que no es sino el campo en cuyo interior irán desplazándose una serie de casos cuyo índice quiero ofrecer también de inmediato:

antagonismos
 procesos documentales
 génova 2001
 tute bianche
 praga 2000
 de la acción directa como una de las bellas artes
 macba
 las agencias

barcelona 2001
ne pas plier
desacuerdos
show-bus
video nou / servei de video comunitari
bordercamp
kein mensch ist illegal
documenta x
hybrid workspace

Se trata de un listado de nombres que podría servir como un primer armazón posible de un relato más amplio que el que es factible desarrollar en esta conferencia; de una historia que iría avanzando mediante soluciones de continuidad variadas, buscando producir reverberaciones internas. Esta conferencia consistirá por tanto en proponer el esbozo de un artefacto narrativo: una forma de narrar que no respete taxonomías prefijadas entre experiencias de política autónoma o de movimientos, política institucional, prácticas artísticas, teoría crítica, discursos historiográficos o modelos expositivos. Antes bien, se trataría precisamente de enunciar una historia que impugnase el sentido común que diferencia entre dichas categorías, no para disolverlas en un *totum revolutum*, sino para intentar experimentar si es posible un modo de articular un relato que responda al tipo de lógica historiográfica que algunos han denominado *diagramática*. Dicha lógica buscaría construir diagramas que se configuran como la visualización de campos de fuerza en cuyo interior se encontrarían en tensión elementos como los anteriormente enumerados. Quiero proponer la práctica de la “diagramación” como algo diferente de la idea más común de “cartografía”. Cartografiar es una actividad que parece estar dirigida hacia la representación visual de un territorio previo, relativamente estable. Los diagramas permitirían, por el contrario, visualizar la trama de relaciones de negociación, colaboración, antagonismo, conflicto, consenso y disenso que se dan en una situación determinada. Se supone más bien que ayudan a producir imágenes de las resonancias que en un campo de fuerzas tienen lugar. Un diagrama no presupone la preexistencia de un territorio a representar, sino que se configura más bien con una visualización esquemática que incorpora y explicita un punto de vista sobre situaciones dinámicas.⁴

Mi conferencia de hoy se propone como borrador de una de las posibles diagramaciones de unas pocas experiencias acaecidas en las articulaciones entre el arte y la política, entre instituciones y movimientos, en los últimos quince años.

Me voy a referir en primer lugar a una exposición que tuvo lugar en julio de 2001 en el MACBA bajo el título *Antagonismos. Casos de estudio*. ¿Cuál era el funcionamiento de esta exposición? Se trataba de una muestra organizada en torno a un tipo de genealogías todavía extrañas en aquel momento: se estructuraba a partir de núcleos temáticos y genealogías sin una linealidad prefijada y evitando proponer una lectura teleológica de los fenómenos que abarcaba. Tampoco se dividía el conjunto de la información según áreas geopolíticas, como suelen hacer perezosamente otras habituales taxonomías. Más bien arracimaba casos de estudio, tomando como punto de partida el estallido global del 68 y agitando resonancias entre las experiencias de arte público crítico de la década de 1980, el arte *povera*, los conflictos institucionales acaecidos en torno a Joseph Beuys en la *Kunstakademie* de Düsseldorf en los años sesenta, el arte imbricado con las políticas de identidad y la crítica de la representación, varias formas de crítica a la mercantización de la obra de arte, etc. Los núcleos temáticos en torno a los cuales se organizaban los casos de estudio presentaban problemáticas transversales bien señaladas y otros ecos internos menos evidentes. Por ejemplo, se planteaba que las ideas de Walter Benjamin sobre las potencialidades emancipatorias de la reproductibilidad técnica de la obra de arte se han visto actualizadas en momentos y experiencias diversas (de Klaus Staeck a Guerrilla Girls, por citar sólo un par de nombres); pero, aun tratándose de una propuesta explicitada en el documento introductorio a la exposición, tal proposición acababa por constituir más una hipótesis de lectura que una serie de conclusiones evidentes.

Uno de los casos de estudio, que sin duda a fecha de hoy podríamos entender como problemático, era precisamente éste: “Latinoamérica”. Si miramos con detalle la página correspondiente en el sitio web de la exposición —todavía activo⁵— encontramos en primera instancia la acción orquestada por Víctor Grippo en torno a su conocida instalación de un horno de pan en una plaza pública en 1972; más abajo tenemos a David Lamelas; y en otros lugares, se hallan citadas las experiencias del movimiento de arte de avanzada en Chile y Tucumán arde.

Resulta interesante constatar que *Antagonismos* fue una exposición de enorme visibilidad: disfrutaba de una posición de mucho poder en el interior del museo, ocupando prácticamente todas las plantas del edificio. Y sin embargo, su recorrido resultaba extraño: se tenía la sensación de estar atravesando un gigantesco contenedor de experiencias entre el arte y la política que hubieran sido estructuradas con carácter provisional, con sentido de urgencia o siguiendo una cierta improvisación. Quizá se podría acudir a la imagen de una constelación que al ser atravesada no siempre revela con claridad qué tipo de relaciones entre los astros, planetas, cometas y meteoritos que contiene producen qué formas de nucleamiento o de movimiento. De esta manera, la función que podía cumplir *Antagonismos* se hace más evidente si la leemos en yuxtaposición con otra exposición más modesta que tenía lugar simultáneamente en un área periférica del museo —de hecho, se encontraba fuera del edificio principal—: *Procesos documentales. Imagen testimonial, subalternidad y esfera pública*.

El texto de presentación de *Procesos documentales* finalizaba con una declaración programática de la que voy a leer unas pocas líneas. Aludía al texto clásico de Martha Rosler donde ésta criticaba el positivismo de las prácticas históricas de la fotografía documental: “in, around, and afterthoughts (on documentary photography)” (1981). Es conocida la manera en que Rosler viene postulando desde hace años cómo la doble crítica al positivismo de la fotografía documental y al supuesto desinterés político de la fotografía artística es la condición de la que habría de partir una práctica de representación visual que pensara de manera compleja su relación con la política y la actividad de transformación social mediante un tipo de producción de imágenes de raíz antipositivista y antinaturalista, que oscilase entre los campos del documentalismo y de la práctica artística. La declaración final del texto de Jorge Ribalta acusaba recibo de ese envite que lanzaba el ensayo de Rosler, respondiendo de la siguiente manera: “Hoy podemos decir que esa promesa del documental aún continúa incumplida. En su búsqueda, los trabajos en esta exposición ofrecen modelos de un posible arte cívico, de una exigencia de realismo que preserve un valor de resistencia en la imagen, a fin de poder dar cuenta de la experiencia metropolitana del sujeto político subalterno bajo las actuales condiciones históricas”.

El dispositivo formal de *Procesos documentales* era muy diferente del de *Antagonismos*; de menor envergadura pero no menos sofisticado, dando cobijo a trabajos y actividades en diferentes soportes y de diversa

naturaleza (proyecciones de diapositivas, vídeos y películas mostrados en monitores y pantallas, mesas con documentación para consulta pública, reuniones en torno a conferencias y debates, etc.).

Las dos exposiciones en conjunto perseguían un objetivo que conviene no perder de vista: buscaban visibilizar una variedad de herramientas históricas de intervención, con la finalidad de ofrecerlas en tanto que reservorio de prácticas y experiencias, de diferentes tipos de saberes y conocimientos, poniendo todo ello al servicio de algo que en realidad uno no puede observar estrictamente en la materialidad concreta de estas muestras, porque se inscribe en el fuera de campo del museo en el momento en que estas exposiciones se instalaron. ¿Cuál era ese contexto o fuera de campo? Dicho de otra manera, ¿cuál era el contexto de experiencia metropolitana donde *Procesos documentales* proponía someter a prueba las posibilidades de un nuevo *arte cívico*?

Observemos esta imagen: se trata de una columna de los *tute bianche*, los “monos blancos”; la columna de la desobediencia civil, una de las varias que acometieron el intento de contrarrestar la cumbre del G8 —la reunión de los mandatarios de los ocho países que se consideran los más desarrollados del planeta— que tenía lugar en la ciudad de Génova en julio de 2001. Es decir, exactamente en el mismo momento en que tanto *Antagonismos* como *Procesos documentales* se exhibían en Barcelona. La que estamos viendo es una fotografía de Oriana Eliçabe que condensa con bastante contundencia en una sola instantánea la intensidad con que se



produjo lo que en su momento llamamos *movimiento global* o *movimiento de movimientos*. Sobre todo, nos ofrece una imagen justa de la potencia multitudinaria de un movimiento que en el lapso de su irrupción en la esfera pública global logró pulverizar la legitimidad de las representaciones simbólicas del poder de la globalización neoliberal.⁶

Los monos blancos constituyeron una de las tácticas de confrontación en el espacio público más articuladas y significativas del ciclo de contracumbres. Su significación ha de ser entendida en una doble dimensión, que por otra parte es característica de todas las tácticas de resistencia puestas en funcionamiento en el interior del movimiento de resistencia global: en primer lugar, se trata de una práctica que surge *situada* en un contexto específico; pero al mismo tiempo se expande y se declina *transversalmente*, multiplicándose en otras situaciones diversas. El contexto de la práctica de los monos blancos no es otro que la propia situación histórico-política italiana. Los movimientos autónomos habían sufrido en Italia un contundente aplastamiento después de un largo ciclo de conflicto que se extendió durante prácticamente dos décadas, 1960/1970. Su derrota, resultado del estado de excepción aplicado *de facto* por el estado italiano, tuvo como consecuencia una fuerte deslegitimación y criminalización de la protesta y la confrontación política en el espacio público. Los monos blancos constituyeron una práctica que buscaba restituir la legitimidad de la acción directa por medio de un tipo de modelación de la ocupación confrontativa del espacio que tenía una doble función: simbólica y práctica, como esta fotografía muestra. Ambas funciones se concretan en el señalamiento del cuerpo en la acción directa. Los manifestantes conforman un bloque de cuerpos que portan prótesis, protecciones para el cuerpo *do-it-yourself*: acolchamientos aplicados en las partes blandas y las articulaciones, cascos de motorista en la cabeza, junto con artefactos diseñados para proteger también el cuerpo colectivo: en el caso que estamos observando, escudos transparentes que, al mismo tiempo que compactan el bloque de manifestantes, sirven para proteger su periferia de los ataques de la policía antidisturbios.

Si nos fijamos con atención, el cuerpo autoprotegido del manifestante en este bloque funciona como una imagen en negativo del cuerpo del policía: blanco frente a negro; las protecciones que enfatizan la fragilidad del cuerpo y sus partes blandas frente a la imagen cada vez más mecanizada del cuerpo antidisturbios en la represión de la protesta en el espacio público; prótesis defensivas frente a otras diseñadas para producir dolor

en el cuerpo del otro. La idea es clara: se trata de mostrar al cuerpo en la acción directa como uno que no busca ejercer violencia, sino que se dispone a defenderse de una violencia externa que está por abatirse sobre una expresión de protesta legítima.

A los pocos minutos de comenzar la primera manifestación multitudinaria en Génova —con varios cientos de miles de personas dirigiéndose a la “zona roja”, el área de seguridad perimetrada por las fuerzas policiales y el ejército para impedir el tránsito— la columna de los monos blancos, al igual que el resto de las columnas y bloques de la manifestación, fue duramente atacada. Sobre el apretado bloque que vemos en la fotografía se disparó con fuego real y se lanzaron contra los cuerpos, a toda velocidad, tanquetas policiales blindadas de varias toneladas de peso.

Éste es Carlo Giuliani, el 20 de julio de 2001, tendido en el suelo pocos minutos después de ser asesinado. Un joven carabiniere le pegó un tiro en la cabeza, y el furgón del que salió el disparo pasó por encima del cuerpo desplomado. El carabiniere, Mario Placania, no fue ni tan siquiera procesado: el juez encargado del caso, pasado un tiempo, retiró todos los cargos. Con todo, la muerte de Carlo no es sino una parte de la tormenta de violencia que sacudió al cuerpo multitudinario que se concentró en Génova. Los días de ejercicio de una represión sádica a cielo abierto por parte de las fuerzas del orden se prolongaron en varias semanas de maltrato psíquico y torturas físicas a decenas de detenidos sin fundamento.



Muchas son las hipótesis en juego a la hora de intentar explicar por qué el estado italiano puso en práctica este peligroso experimento de incitación a una guerra civil a pequeña escala y a la vista de incontables objetivos de cine, prensa y televisión, sin esconderse lo más mínimo. Seguramente la explicación más acertada es la que apunta al hecho de que, precisamente, la contraofensiva autoritaria que hacía frente al ascenso del movimiento global buscaba revertir justamente el efecto de propagación comunicativa en el que éste venía aupándose. La diseminación por doquier de las imágenes brutales sacudió de terror a sectores como los jóvenes hijos de la clase media europea que se veían cada vez más politizados a lo largo del ciclo de contracumbres. El efecto aterrizante y ambigüo de la propagación de las imágenes de Génova (al mismo tiempo que visibilizan la represión extienden el miedo a dar el paso a la acción directa en el espacio público) me ha hecho dudar de si debía proyectar hoy aquí, en esta pantalla de grandes dimensiones, esta fotografía de Carlo asesinado. Si lo hago es por dos motivos. El primero, porque nos encontramos en la plaza de Tlatelolco, que evoca otro episodio de represión sangrienta de un movimiento social en un año que acabo de citar a propósito de *Antagonismos*: 1968. El segundo, porque no quiero dejar de hacer observar qué tipo de representación articula esta instantánea de Oriana Elicabe. El punto de vista de la cámara está instalado a una distancia prudente, respetuosa. Y la imagen de Carlo dista de ser la de una muerte genérica, abstracta, porque entre nosotros los espectadores y el cuerpo yacente se inscriben de forma insoslayable los cuerpos robotizados que le han dado muerte. En el escudo recortado a la izquierda del encuadre se lee un fragmento del emblema de los *carabinieri*, y la parte principal del cuadro la ocupan las botas negras. De la misma manera que en *Los fusilamientos del tres de Mayo de 1808 en Madrid* de Goya o en la escena de la escalera de Odesa del *Acorazado Potemkin* de Eisenstein, a quienes son represaliados se les muestra de cara y con dignidad, y quienes ejercen la masacre son figuras cosificadas, deshumanizadas, sin rostro; lo que cobra relevancia en éstas son los atributos de su condición violenta: los uniformes y las armas.

Viene esta reflexión a cuento de algo que ha sido expresado en alguna otra intervención previa a la mía en este seminario, acerca de la función del arte como proveedor de voz, imagen o expresión a las víctimas. Tal caracterización del arte me genera mucha inquietud. Antes me he referido a cómo la exposición *Procesos documentales* buscaba dar respuesta a una interpelación lanzada por el texto clásico sobre la fotografía documental

escrito por Martha Rosler. He dejado a propósito sin mencionar uno de los puntos críticos fundamentales de ese texto, para poder mencionarlo ahora: su ataque frontal a la ideología que subyace tras la producción de “la imagen de la víctima”, por tratarse de una forma de humanismo que ejerce una nueva violencia o explotación simbólica sobre quien ya ha sido de forma previa materialmente violentado o explotado. Creo que esta fotografía de Oriana impide de manera radical un acercamiento de tipo humanista —un moralismo despolitizado— a la figura de Carlo: no solamente porque la propia cámara renuncia a abalanzarse sobre su cuerpo, manteniendo nuestro punto de vista a distancia; sino también porque la imagen impide cualquier tipo de identificación sentimental dado que el encuadre nos muestra también *siempre y principalmente* que esta muerte no es una muerte simbólica ni una muerte abstracta, sino un asesinato ejercido por el brazo armado de un sistema de poder concreto. En definitiva, lo que opera esta fotografía es justamente lo contrario a una abstracción del referente, a la victimización genérica de un hombre: antes bien, busca *representar un conflicto político —el conflicto que ha sido la causa de un asesinato— trasladándolo al interior del modo de representación.*

Génova constituye uno de los extremos sobre los que reposa un arco de contracumbres que en la historia reciente se precipitó en un lapso temporal muy breve. El otro extremo, el inicio del arco, se podría considerar que es Seattle, cuando estalló la oposición a la cumbre de la Organización Mundial de Comercio entre noviembre y diciembre de 1999; y otra de las piedras angulares de ese arco sería la contracumbre que tuvo lugar en Praga en septiembre del año 2000.⁷ Praga fue —por decirlo con una imagen de simplificación casi periodística— el Seattle europeo: no fue tanto la gran concentración de activistas lo que le da relevancia (calculo que apenas seríamos más de 15,000 las que allá nos reunimos); se trata más bien de que las jornadas de Praga, que forzaron la clausura sobrevenida del encuentro del Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, constituyeron otro golpe seco que contribuyó a tumbar el imaginario de consenso en torno a la globalización neoliberal. Se podría hablar largo rato sobre cómo operó en Praga la múltiple invención de formas características de los nuevos movimientos globales: desde sus aspectos organizativos más internos hasta el carácter más vistoso de la acción directa y la desobediencia civil en el espacio público. (Praga fue un gran *acontecimiento* político; en el sentido en que Maurizio Lazzarato habla de la existencia de una *política del acontecimiento* en los movimientos del nuevo ciclo.) Pero voy a

limitarme a apuntar un dato menos visible. Una de las ciudades desde la que más activistas se desplazaron a las jornadas de Praga fue Barcelona. Creo recordar que no menos de diez autobuses e incontables vehículos privados transportaron un gran número de activistas de movimientos sociales arraigados en Barcelona. Y se da la coincidencia de que estaba previsto que tuvieran lugar también en el MACBA, apenas un mes después del acontecimiento de Praga, unas jornadas que fueron llamadas *De la acción directa como una de las bellas artes*.

Se trataba de una combinación de jornadas de presentación pública y talleres de trabajo colaborativo que llevaba meses preparándose con antelación a Praga. *De la acción directa como una de las bellas artes* constituyó un experimento excepcional de articulación entre la institución museográfica y la política autónoma de movimientos. Fue coordinado por el colectivo La Fiambrera, quienes se pueden considerar introductores en España de lo que en los años noventa llamábamos “prácticas colaborativas”, las cuales suponían entonces una de las metodologías más importantes de religamiento del arte y la política, y que operaban en el ámbito de los nuevos movimientos.⁸

En el taller se pusieron en común una amplia lista de metodologías de innovación política que, podríamos decir de manera sencilla, incorporaban a la política de movimientos herramientas de producción simbólica, semiótica o técnica características de la expresividad de las vanguardias históricas o de las prácticas de arte público crítico. La elaboración del concepto “guerrilla de comunicación” por el a.f.r.i.k.a. gruppe, las prácticas colaborativas de Ne pas plier con movimientos sociales nacidos de la crisis del estado asistencial, la reinención de la acción directa creativa y comunicativa de Reclaim the Streets, la producción de herramientas técnicas online de comunicación horizontal y participativa como Indymedia, etc. El resultado fue explosivo: en un contexto como el de la ciudad de Barcelona, donde los agrupamientos en torno a las políticas del movimiento global comenzaban a ser cada vez más amplios y potentes, el taller *De la acción directa como una de las bellas artes* produjo una gozosa promiscuidad entre las formas de protesta creativa y las nuevas politizaciones del arte. Con todo, no se trataba sino del inicio de un proceso que alcanzaría a ser aún más complejo: ya durante las jornadas de Praga se conoció cuál sería la sede de la siguiente Conferencia Anual del Banco Mundial sobre la Economía del Desarrollo: Barcelona, junio de 2001.

Las autoridades culturales de Barcelona tuvieron en aquel entonces la feliz idea de realizar en la ciudad una trienal de arte, que se habría de

llamar *Experiències. Barcelona Art Report 2001* (trienal que, por cierto, sólo se organizó una vez). El leitmotiv de la misma: la extensión del arte al conjunto de la ciudad. Esta estrategia de apropiación estetizante del espacio público por parte de un sistema del arte cada vez más omnívoro, se pensó que podía ser contrarrestada desde el interior de su propia dinámica mediante la producción de un proyecto complejo que funcionase en el territorio fronterizo entre la institución cultural y los movimientos sociales, no para producir una neutralización del conflicto social mediante su sublimación en forma de representación cultural, sino justamente al contrario: para agitar las herramientas de la cultura crítica como instrumentos de producción de conflicto en articulación con las políticas autónomas de movimiento. La contribución del MACBA a la trienal de arte de Barcelona fue el proyecto que se denominó Las Agencias; un proyecto cuyo impulso quedó a cargo de los grupos de trabajo conformados a la finalización del taller *De la acción directa*. Se trataba, literalmente, de producir áreas donde el agenciamiento entre las prácticas artísticas y las políticas de movimiento fueran posibles evitando dos situaciones habituales de la relación entre estas dos figuras; por una parte, la instrumentalización o la cooptación por parte de la institución; por otra, la relación asistencialista u oportunista por vía de la mera financiación institucional a actividades externas. Para ello parecía necesario abrir espacios donde experimentar procesos de negociación, articulación y traducción entre políticas de antagonismo y políticas de gestión cultural. Las Agencias se conformaron entonces como una serie articulada de colectivos que operaban con enorme flexibilidad en una situación experimental enormemente ambivalente: financiadas por un gran museo, presentadas como la contribución del mismo a una trienal de arte en el espacio público; pero al mismo tiempo operando como un sujeto fuertemente activador en el interior de los movimientos que potenciaban la campaña contra la venida del Banco Mundial a la ciudad; campaña que se pensaba como un nuevo jalón en la serie de acontecimientos recientes contra la globalización neoliberal.

Solamente voy a mostrar uno de los proyectos puestos en práctica por Las Agencias en colaboración con uno de los agrupamientos que formaron parte de la Campaña contra el BM-BCN 2001: el grupo de la desobediencia. Aquí lo tenemos: ocupando en bloque el espacio de la calle.

Como podemos apreciar, este bloque consiste en una adaptación de la táctica de visibilidad de los monos blancos. Pero los escudos

característicos del movimiento italiano se ven sustituidos aquí por una herramienta de defensa y señalización muy particular: se trata de ampliaciones fotográficas adheridas a los escudos protectores laterales. Las fotografías muestran imágenes de resistencia y autonomía en todas partes del mundo. Cuando la policía ataca a la manifestación (como aquí vemos que sucedió en Madrid posteriormente, durante una de las manifestaciones contra la guerra de Irak en el año 2002), la imagen que se genera es elocuente: lo que se ataca no es solamente esa manifestación, a ese grupo de personas en particular. Lo que se ataca es lo que dicha manifestación representa: una parte de un movimiento de resistencia global que se expresa en una situación particular.

Lo que los escudos fotográficos ponen en práctica es, a mi modo de ver, una política de la representación que se aleja de la dimensión alienada de la representación liberal o parlamentaria, para acercarse más al tipo de complejidad significativa que pone en acto el pasamontañas zapatista, que no es sino uno de los más extraordinarios ejercicios de *détournement* que puedan imaginarse. El pasamontañas zapatista opera en el presente una actualización del pasado de los movimientos revolucionarios, a través de la recuperación de uno de los signos del modo de representación visual de la guerrilla clásica: el pasamontañas que cubre el rostro del guerrillero. Pero al mismo tiempo, su nuevo uso opera una radical resignificación: el rostro que ahora se cubre no lo hace principalmente para ocultar a un sujeto en la clandestinidad; tampoco para mostrar una imagen amenazante. El rostro se cubre más bien porque la identidad de cada uno no importa —“para todos, todo”—, y cada rostro cubierto es el signo abierto de una identidad por construir, donde cualquier otra identidad resistente en construcción se puede ver proyectada. De la misma manera, esa política de representación que ponen en práctica los escudos fotográficos es totalmente otra que la que antes critiqué: no es esa política de representación de las víctimas que aliena la identidad de unos impotentes mediante imágenes producidas por otros que están por encima en la escala de poder; no es una delegación de la voz. Es una política de representación que



consiste más bien en poner en acto una constelación de resonancias entre diferencias equivalentes. Esta resistencia y esta otra resuenan aquí y en este otro lugar por medio de esta y esta otra práctica de la autonomía o de la protesta. Esta protesta o esta resistencia que es atacada aquí no es sino una parte de un todo que está multiplicado en todas partes y cuya unidad —en la multiplicidad— no se da por hecha sino que necesita en cada nueva situación ser articulada.

Observemos esta imagen: se trata de una ocupación del espacio público por la APEIS (Asociación para el empleo, la información y la solidaridad de desempleados y trabajadores precarios), una organización creada a finales de la década de 1980, que consiste en un movimiento autónomo de desempleados que comenzó a funcionar por fuera de los espacios sindicales clásicos como una coordinación en red de comités locales. El colectivo francés *Ne pas plier* (fundado en el llamado “cinturón rojo” de París en los años noventa, y uno de los colectivos clave en la implementación de las prácticas colaborativas con movimientos sociales en la década pasada) ha mantenido una relación sostenida en el tiempo con la APEIS, que ha dado lugar a una compleja producción de signos de la que esta imagen que estamos viendo es una buena muestra. Lo que nos enseña esta instantánea es una ocupación de un espacio público por integrantes del movimiento social. Llevan alzadas fotografías que exhiben otras acciones del mismo movimiento, en otros lugares. Podría tratarse de la ocupación previa de algún edificio público, o bien de alguna otra actividad interna de la



asociación. Quiero llamar la atención sobre dos aspectos de esta imagen. El primer aspecto es el referido a su modo de representación, que constituye la matriz del proyecto de escudos fotográficos que antes hemos visto: esta protesta, en este momento y en este lugar, se muestra en el tiempo real de la acción directa tanto como en la profundidad política y temporal de un movimiento que acumula capas y momentos de acción. El segundo aspecto se refiere a su *forma*, a su carácter de artefacto visual: el espacio de representación de la acción directa se muestra, no como un espacio homogeneizado, naturalizado y reducido al aquí y ahora de la representación, sino más bien como un espacio fragmentado, compuesto de diversos momentos y lugares, mediante una técnica de señalización del espacio de la calle que genera imágenes como ésta o aquellas otras de los escudos fotográficos, en las que resuenan las estéticas y los modos de representación fragmentados del collage o el fotomontaje de las vanguardias artísticas.

De esta secuencia de imágenes que acabamos de contemplar deducimos cuál es uno de los aspectos que caracterizan la incorporación al interior de los movimientos sociales de herramientas de producción simbólica que fueron invención de las prácticas estéticas de la vanguardia. Se trata de un aspecto que diferencia a este tipo de experiencias de aquellas otras prácticas del arte que limitan su campo de valorización al sistema artístico: el valor de las prácticas articuladas al interior de un movimiento social no reside en su singularidad sino en la posibilidad de su multiplicación. La práctica artística consiste aquí más bien en la producción de artefactos y prototipos que buscan precisamente verse transformados y modelados colectivamente a través de un uso continuado y multiplicador.

Para poder pensar un diagrama de relaciones entre elementos como éstos que acabo de mostrar en secuencia, es necesario salir de la habitual epistemología historiográfica de acuerdo con la cual resulta imprescindible localizar orígenes, influencias, singularidades, etcétera. La importancia de una práctica, en la constelación de ejemplos que nos ocupa, depende precisamente de aquello que la valorización del sistema del arte no concibe: su multiplicación, su copia y modificación, su modelación colectiva y su (re)producción a través de una serialidad no siempre programada y que no responde a ninguna linealidad geográfica ni cronológica previas. Creo que la importancia de la interpretación o la narración de acuerdo con una lógica diagramática, a la que al principio aludía, se puede apreciar mucho mejor llegados a este punto.

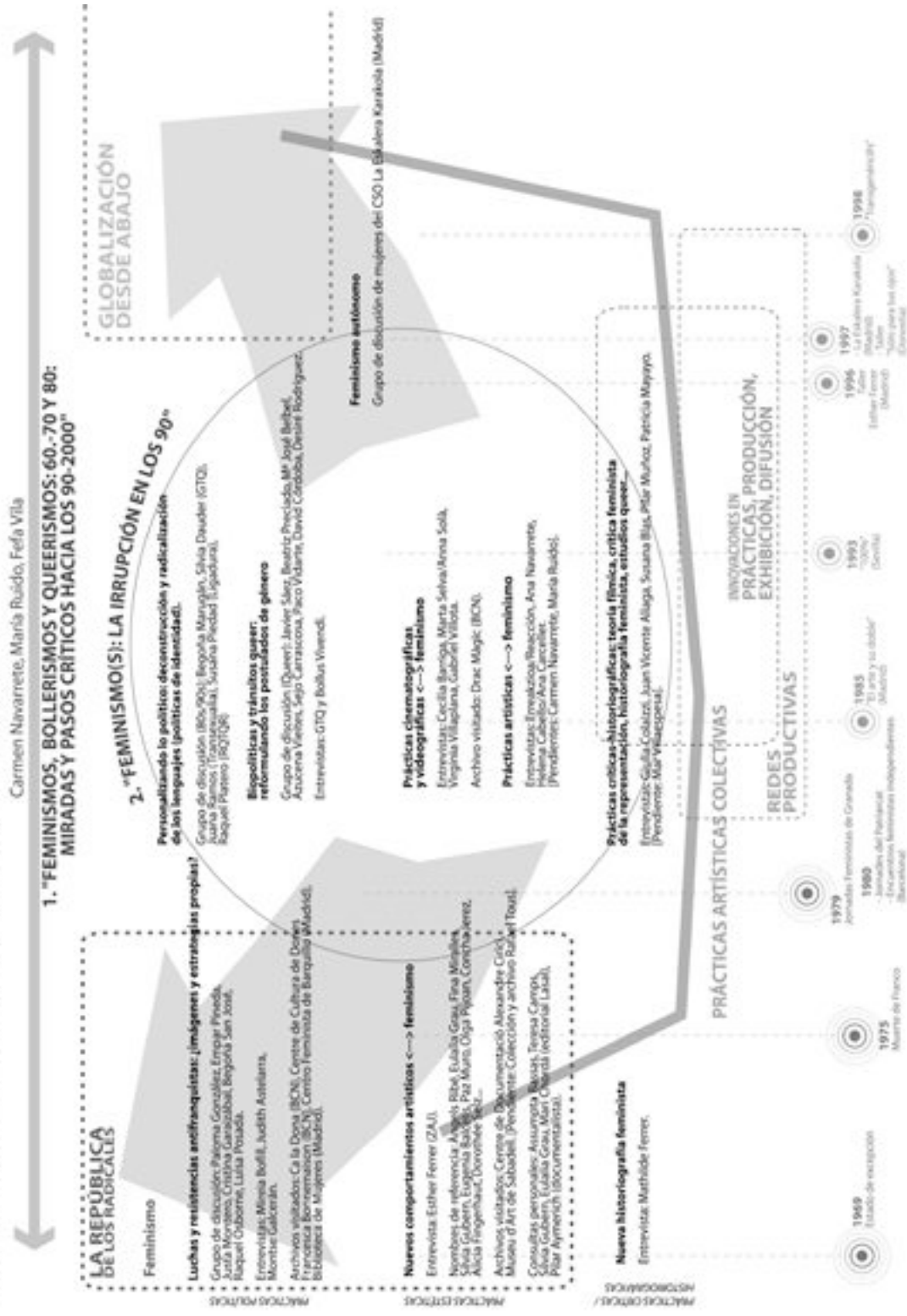
Tenía prevista una segunda tanda de imágenes que podría servir para ampliar el armazón del recorrido que estoy proponiendo. Sólo tengo tiempo de enumerarlas: de la imagen de Ne pas plier y la APEIS podríamos pasar de nuevo al trabajo de Las Agencias, para detenernos en la realización del llamado Show-Bus, un autobús modificado para servir de herramienta de acción directa comunicativa mediante su introducción en el espacio público durante manifestaciones masivas. Podríamos observar cómo el Show-Bus operó en la recuperación democrática del espacio público en una situación de conflicto concreta: cuando ayudó a revertir el control que en la calle había impuesto la policía antidisturbios tras la confrontación que se produjo a raíz de la manifestación de apertura de la campaña contra el Banco Mundial en Barcelona. Podríamos abrir un paréntesis en este punto para observar cómo en el Show-Bus reverberaban imágenes de artefactos semejantes producidos en momentos como la emergencia de las prácticas de guerrilla televisión y vídeo comunitario en los años sesenta y setenta (por ejemplo, cabría mostrar rápidamente alguna imagen del Video-Bus producido por el colectivo Video Nou en Cataluña en la década de 1970); y cerrar ese paréntesis para pasar a percibir la utilidad del Show-Bus durante el *bordercamp* de Tarifa celebrado en julio de 2000. Los *bordercamps* constituyeron una de las invenciones más importantes del movimiento contra las políticas fronterizas internacionales que se desarrolló en varias partes del mundo, y de manera muy señalada en el territorio europeo, desde mediados de la década de 1990. Podríamos continuar mostrando imágenes de las inventivas campañas de guerrilla de comunicación y de acción directa comunicativa puestas en práctica por la red Kein Mensch Ist Illegal (Ninguna persona es ilegal), una de las principales redes de ese movimiento contra las fronteras. Y deberíamos entonces visitar el lugar en el que fue lanzada públicamente la constitución de esa red: el Hybrid Workspace, el espacio experimental de confluencia del arte y la política abierto en el seno de la *documenta x* de 1997.

¿Por qué empezar con una exposición institucional y finalizar con otra, ninguna de las cuales se puede considerar precisamente un evento marginal? Fundamentalmente, para poder atajar un lugar común de los últimos años: el que nos habla de la mera cooptación de las prácticas políticas por parte de las instituciones del arte, o del supuesto fomento institucional de un arte político que se entendería así como un fenómeno transitorio, instrumental a la mera reproducción del sistema del arte. De poder desarrollar con mayor complejidad este diagrama que acabo de esbozar, se

podría demostrar que, en lo que se refiere al último ciclo de conflicto, las formas de experimentación institucional artísticas y las políticas autónomas de movimiento han compartido, casi desde el inicio, articulaciones e intentos de traducción de las unas a las otras. Si la irrupción zapatista de 1994 se puede considerar un verdadero *big bang* de las resistencias contra la globalización neoliberal, documenta x, celebrada muy poco después, en 1997, se podría considerar su equivalente en lo que respecta a las experimentaciones institucionales que han buscado justamente politizar los relatos hegemónicos sobre la modernidad artística y el trayecto histórico del arte de vanguardia.

Voy a mostrar, ya para acabar, dos de estos tipos de diagramaciones que produjimos como resultado de un proyecto de investigación titulado “1969-... Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en España” [Ver página 162 y página opuesta], que fue realizado en el seno de un proyecto de investigación más amplio, *Desacuerdos*, producido por tres instituciones culturales españolas. Dejaré mirar estos dos diagramas sin más comentario, solamente apuntando lo siguiente: las enormes tensiones, contradicciones y conflictos que generó *Desacuerdos* en su intento de trasladar un relato contrahegemónico sobre el arte y la política *al centro de la institución artística* permiten considerarlo un verdadero “fracaso productivo”, en el sentido de que permitió precisamente concretar tanto potencialidades y posibilidades como también imposibilidades de articulación y traducción entre prácticas autónomas y prácticas institucionales.⁹

2. FEMINISMOS. Diagrama de organización de los materiales de investigación.



Notas

¹ La conferencia se impartió en una sala oscura con una pantalla centrada frente al público, sobre la cual se proyectaba una continuidad de imágenes comentadas por una voice-over que no leía un guión previamente escrito. Este texto es la transcripción revisada de los comentarios que sobre las imágenes se hicieron a partir de apenas un hilo argumental. Para esta publicación se ha reducido al máximo el número de ilustraciones. En el año 2009 he comenzado a englobar varios textos y conferencias bajo un título genérico: "Lecciones de historia". Todos los documentos producidos bajo este epígrafe se han de entender como complementarios dentro de una serie aún en proceso (<http://marceloexposito.net/materialesteoricos/textosyconferencias.html>).

² Para contrastar con otras reflexiones en torno a estos mismos procesos, véanse tres textos de Jorge Ribalta: "Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos", en *transversal: institution*, mayo de 2004 (<http://eipcp.net/transversal/0504/ribalta/es>); su conversación con Miguel López: "Ver la modernidad desde la fotografía es como entrar a la historia por la puerta de servicio", en *ramona*, n° 88, marzo de 2009 (<http://www.ramona.org.ar/node/25193>); y fundamentalmente el muy reciente "Experimentos para una nueva institucionalidad", en el catálogo retrospectivo de la colección MACBA que se publicará en 2010. Este último texto hace especial hincapié en el carácter colectivo del ciclo de experimentación institucional del museo en el periodo aquí tratado.

³ Dos caracterizaciones diferentes del momento actual en los términos que aquí planteo se pueden encontrar en los textos de Brian Holmes: "Descifrar el futuro", en *Katatay*, n° 7, Rosario, noviembre de 2009 (<http://brianholmes.wordpress.com>), y en las entrevistas compiladas por el Colectivo Situaciones en *Conversaciones en el impasse. Dilemas políticos del presente*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2009 (http://www.nodo50.org/tintalimonediciones/IMG/pdf/Conversaciones_pdf.pdf). "Quince años" es seguramente algo más que una frase dicha al vuelo: es el número de años que media entre esta conferencia y la irrupción pública del zapatismo el 1 de enero de 1994, la cual se puede considerar un verdadero *big bang* del actual ciclo de movimientos.

⁴ "[U]na *historia diagramática*, de acuerdo con [los historiadores de cine españoles] Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, ayudaría a [arrojar] luz sobre el pasado 'atendiendo a una lógica de relaciones no mediatizada por la noción tradicional de causalidad [e invirtiendo] el sentido en que se habla, habitualmente, de influencias', de manera que buscaría, a cambio, establecer confrontaciones entre elementos, 'reagrupando ciertos casos' mediante procedimientos de montaje; desde el punto de vista de un 'ojo variable' que no excluiría la narración subjetiva; una *historia asumidamente fragmentaria, discontinua, heterogénea y heterofundada*, en un *mapa policéntrico* donde las jerarquías tradicionales entre centro y periferia, modelos dominantes y prácticas subalternas, se recombinan y reinterpretan"; Marcelo Expósito: "Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español", en Jesús Carrillo (ed.), *Desacuerdos 1*, MACBA/Arteleku/UNIA-Arte y pensamiento, Barcelona, 2005, p. 115 (http://marceloexposito.net/pdf/exposito_diferenciasantagonismos.pdf). La propuesta original de Zunzunegui y Talens está contenida en su muy importante texto: "Introducción: por una verdadera historia del cine español", en AA.VV.,

Historia general del cine. Volumen I: orígenes del cine, Cátedra, Madrid, 1998.

Entre las variadas fuentes de inspiración que han mencionado a la hora de pensar “diagramáticamente” una “historia de las formas estéticas” se encuentran: la “representación perspicua” propuesta por Ludwig Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* y *Observaciones a “La rama dorada” de Frazer*, la serie de vídeos *Histoire(s) du Cinéma* de Jean-Luc Godard y la particular “historia del cine” que disimuladamente ocultan los volúmenes *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* de Gilles Deleuze.

⁵ Visítase <http://www.macba.cat/antagonismos/castellano/index.html>; para el texto introductorio a la exposición: http://www.macba.cat/antagonismos/castellano/09_03.html; para el caso de estudio “Latinoamérica”: http://www.macba.cat/antagonismos/castellano/09_17.html

⁶ Oriana Eliçabe ha producido a lo largo de los años varias series fotográficas que, comenzando con la emergencia zapatista de 1994, constituyen por sí mismas una particular —y excepcional— historia visual del actual ciclo de conflicto global: numerosas contracumbres del movimiento de movimientos, el 2001-2002 argentino, el proceso bolivariano en Venezuela, etc. Se pueden consultar en su sitio: <http://www.orianomada.net/>. Hace tiempo escribí un texto para acompañar a algunas de sus instantáneas: “Imágenes de la resistencia global: nadie sabe lo que un cuerpo puede” (2003) (http://marceloexposito.net/pdf/exposito_imagenesresistenciaglobal.pdf). Sus fotografías se publican junto a este texto con su autorización, que le agradezco.

⁷ Sobre Génova 2001: <http://www.nodo50.org/genova01>; sobre Seattle 1999: <http://depts.washington.edu/wtohist/index.htm>; sobre Praga 2000: <http://inpeg.ecn.cz>; sobre el movimiento global, el texto de Amador Fernández-Savater, Marta Malo de Molina, Marisa Pérez Colina y Raúl Sánchez Cedillo: “Ingredientes de una onda global”, http://www.universidadnomada.net/IMG/pdf/Ingredientes_de_una_onda_global.pdf/

⁸ He intentado caracterizar de manera sencilla algunas de las matrices de las que surgen los nuevos anudamientos entre arte y política de movimientos entre las décadas de 1980 y 1990, repasando conceptos como prácticas colaborativas, taller colaborativo, etc., en “Lecciones de historia: Walter Benjamin, productivista” (http://marceloexposito.net/pdf/exposito_benjaminproductivista.pdf). Para el programa completo de *La acción directa como una de la bellas artes* y los documentos elaborados por La Fiambrera, ver: <http://www.sindominio.net/fiambrera/macba.htm/>. Las dos fotografías que utilizo a continuación son también de Oriana Eliçabe y pueden encontrarse en su sitio web, ya citado.

⁹ Imágenes del Show-Bus de Las Agencias en el sitio web de Oriana Eliçabe; sobre Video Nou / Servei de Vídeo Comunitari: <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=156>; sobre el Vídeo-Bus, mi texto: “Lecciones de historia: prácticas artísticas / de comunicación audiovisual y transformaciones sociales” (http://marceloexposito.net/pdf/exposito_bogota.pdf); Kein Mensch Ist Illegal: <http://www.kmii-koeln.de>; Documenta x: <http://www.ljudmila.org/~vuk/dx>; The Hybrid Workspace: <http://www.medialounge.net/lounge/workspace>; Desacuerdos: <http://ayp.unia.es>; “1969-...”: <http://marceloexposito.net/materialesteoricos/1969.html>