

El arte de la necesidad:

la imaginación subversiva de la *anti-road protest* y Reclaim the Streets¹ (parte 1)

John Jordan

“El nuevo artista protesta, ya no pinta; crea directamente... La vida y el arte son uno” (Tristan Tzara, *Manifiesto dadá*, 1919).

Desde el comienzo de este siglo [XX] los artistas y las artistas agitadoras de vanguardia² han intentado demoler las divisiones entre arte y vida³ e introducir la creatividad, la imaginación, el juego y el placer en el proyecto revolucionario. Me dispongo a argumentar que el movimiento de protesta DiY⁴ ha recogido estas reivindicaciones “utópicas” y les ha “dado lugar” haciéndolas realidad. Inspirado por y siguiendo las huellas de los movimientos de protesta y las contraculturas de los años sesenta, setenta y ochenta, el movimiento de protesta DiY está finalmente haciendo caer las barreras que separan el

¹ Primera mitad del texto (“The art of necessity: the subversive imagination of anti-road protest and Reclaim the Streets”) publicado originalmente en George McKay (ed.), *DiY Culture. Party & Protest in Nineties Britain*, Verso, Londres, 1998, y reimpresso en Christopher Duncombe (ed.), *Cultural Resistance Reader*, Verso, Londres, 2002. El volumen editado por George McKay trataba en general de la vigorosa constelación de experiencias y movimientos de protesta que en Gran Bretaña proliferaron en la década de los noventa por la convergencia de componentes activistas y contraculturales muy diversas (ecologismo radical, anarquismo, okupación, anticapitalismo urbano, anticonsumismo, cultura rave...). Este texto de John Jordan, en concreto, trata de un jalón en la evolución de Reclaim the Streets, originalmente un movimiento ecologista radical contra la cultural del automóvil que tomó cuerpo en torno a las campañas de protesta contra la construcción salvaje de carreteras (*anti-road protest*), convirtiéndose progresivamente en un movimiento explícitamente anticapitalista cada vez más articulado, al final de la década, con las incipientes redes de resistencia global. El término *reclaim* propugna de forma literal “reclamar” las calles, pero “ocupándolas”, “tomándolas”: nuestra traducción del concepto *reclaim* oscilará en consecuencia, según el caso, dentro de ese campo semántico que alude también a sus tácticas de acción directa. Se puede complementar la lectura de este ensayo con los posteriores de Marion Hamm, “Reclaim the Streets! Protestas globales y espacio local” (<http://eipcp.net/transversal/0902/hamm/es>), y en el volumen compilado por Notes from Nowhere, *We are everywhere. The Irresistible Rise of Global Anticapitalism* (<http://www.weareeverywhere.org>), el recuento de Charlie Fourier, “Reclaim the Streets: an arrow of hope” (<http://artactivism.members.gn.apc.org/allpdfs/050-Reclaim%20the%20Streets.pdf>) [Nota del traductor].

² No tengo espacio en este capítulo para desarrollar la historia y la teoría de la vanguardia de agitación. Una historia de las imaginaciones subversivas más allá de la cultura DiY se remontaría al situacionismo, el surrealismo y el dadaísmo. Se puede encontrar una panorámica general, algo sesgada, en Stewart Home, *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el Letrismo a la Class War*, Virus Editorial, Barcelona, 2002. Para tener una visión general sobre el activismo artístico (que es diferente del arte activista) producido por la vanguardia contemporánea, véase Nina Felshin, *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Bay Press, Seattle, 1995 [la introducción de este libro está publicada en castellano en el volumen editado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001].

³ Me acabo de tropezar con un artículo en *The Times* (12 de agosto de 1997) que presenta un giro irónico a los temas de este ensayo. El arte y la vida se confundieron cuando un montaje publicitario basado en una “protesta simulada”, hecho para anunciar una obra de teatro contra la construcción de carreteras en el Festival de Teatro de Edimburgo, se convirtió en una “protesta real” porque doscientos activistas de Reclaim the Streets de esa ciudad aparecieron para bloquear la carretera durante varias horas. El pie de la foto que acompaña a la noticia dice: “Miembros de la campaña contra las carreteras que se tomaron la protesta simulada un poco demasiado en serio. Varios fueron arrestados”.

⁴ DiY: acrónimo de *Do it Yourself*, “hazlo tú mismo” (<http://en.wikipedia.org/wiki/Diy>). Constituye un lema de todas las contraculturas y subculturas urbanas que, desde los años sesenta y, señaladamente, del punk en adelante, propugnan la producción, la edición, la fabricación propias, al margen de la industria, del mercado y del consumo. El autor llama por extensión *DiY Protest* a la constelación de colectivos y movimientos de protesta británicos (véase nota 1) cuya componente ecologista propugnaba, precisamente, la augestión y la autoproducción frente al consumo o la delegación de las tareas en especialistas. Consecuentemente, el movimiento británico se llamaba a sí mismo con frecuencia *Direct Action Movement* [NdT].

arte de la protesta. Parece que al cerrarse el siglo han encontrado su momento nuevas formas de resistencia creativa y poética.

Con la crisis ecológica que nos conduce a lo que algunos han llamado “derretimiento biológico” [*biological meltdown*]⁵ y la crisis social que está demoliendo lo poco que aún existe de democracia local e igualdad, parece que sólo las estrategias radicalmente creativas y *apasionadas* que ponen en cuestión todo aspecto de nuestra sociedad industrial evitarán la catástrofe. Las cuestiones ecológicas se han percibido hasta ahora predominantemente en un marco científico, un marco cuyo lenguaje tiende a la objetividad y al secretismo. La protesta DiY dota de poesía a este lenguaje y de comprimiso apasionado a la ciencia. Frente a otras épocas en las que se pensaba que el cambio social llegaría finalmente como un proceso histórico natural, las cosas son ahora muy diferentes. Muchas predicciones sugieren que en algún momento alrededor del año 2040 los ecosistemas del planeta perderán toda capacidad de renovarse; ello nos deja apenas unas décadas para dar voltear la situación. Está cada vez más claro que no tenemos tiempo para ser desapasionados, que no puede haber límites a la imaginación subversiva.

Podría haber elegido cualquiera de las inspiradoras campañas y acciones de los años noventa para ilustrar mi tesis: los sobrecogedores túneles en el Aeropuerto de Manchester, el extraordinario Fuerte Trolhiem contra la A30 en Devon o los monumentales poblados de “árboles-casa” en la carretera de circunvalación de Newbury, por nombrar sólo algunos⁶. La razón por la que me voy a centrar en la campaña No M11 Link Road en Londres y en Reclaim the Streets es mi implicación personal. No pretendo ser objetivo: en efecto, mi argumentación es esencialmente contraria a la noción de objetividad y demanda una sociedad en la que lo personal y lo político, lo apasionado y lo pragmático, el arte y la vida cotidiana, sean uno.

La separación entre el arte, la política y la vida cotidiana es un fenómeno histórico relativamente reciente y sobre todo localizado en las sociedades basadas en los valores

⁵ Término acuñado por Jasper Carlton, miembro de Earth First! en Estados Unidos, y citado por Christopher Manes, *Green Rage: Radical Environmentalism and the Unmaking of Civilizations*, Little Brown, Boston, 1990, pág. 26.

⁶ Se puede encontrar información general sobre la historia de las acciones de Reclaim de Streets en la página oficial del grupo (no siempre bien dotada): <<http://rts.gn.apc.org>>. De los “árboles-casa” se hablará más adelante: constituyó una de las invenciones tácticas de acción directa fundamentales y más espectaculares del grupo. En principio consistía en vivir en las copas de los árboles para interrumpir su tala; más tarde, amparándose, sorprendentemente, en la ley británica, se declaraba un árbol domicilio propio: viviendo en su copa se prevenía por un tiempo imprevisible la destrucción de bosques enteros (véase nota 13) [NdT].

culturales occidentales: los mismos valores que están en el centro de los problemas ecológicos y sociales globales. Christopher Manes, activista de Earth First!, cineasta y medievalista, cree que:

“el derretimiento biológico es en gran parte resultado directo de los valores fundamentales de lo que hemos venido reconociendo como cultura bajo el régimen de la sociedad tecnológica: crecimiento económico, ‘progreso’, derecho a la propiedad privada, consumismo, doctrinas religiosas que propugnan el dominio de la humanidad sobre la naturaleza, nociones tecnocráticas sobre la consecución de una existencia humana óptima a expensas de todas las otras formas de vida”⁷.

Si se trata de un problema de valores, se requiere por tanto una respuesta cultural que no atañe meramente a la ciencia, sino también al arte, al proceso de hallar nuevos valores y una nueva estética. Es interesante que la raíz latina de la palabra “estética” (*aesthesis*) significa *percibir* el mundo. No es difícil caer en la cuenta de cuál es el estado del mundo, y no obstante tantísimos artistas encerrados en el recinto del estudio, la galería, el teatro o el museo parecen estar ciegos. A quienes intentan empujar los límites del proyecto revolucionario se les recupera y neutraliza rápidamente, sus ideas políticas caen en el olvido y su trabajo se convierte en mercancía. Incluso quienes tenían los programas culturales más revolucionarios —dadaístas, surrealistas, hasta los situacionistas— se han convertido en figuras impotentes en una historia del arte apolítica; los sueños políticos radicales de esos movimientos fueron destruidos porque siguieron aferrados, aunque fuese con desgana, a la cuestión del *arte*: discutiendo sobre su definición, manteniendo una relación no participativa con el público y preservando muchos de sus contextos tradicionales.

El arte ha fracasado históricamente con toda claridad como medio para importar la imaginación y la creatividad a los movimientos que propugnan el cambio social⁸. Las condiciones políticas presentes requieren que nos desplacemos de esa categoría; en efecto, tenemos que desplazarnos de todas las categorías, sean el arte, la política o la

⁷ *Ibidem*, pág. 28.

⁸ Cuando el arte se preserva como una herramienta de representación, como arte *sobre* temas políticos, fracasa. De lo que hablo en este ensayo es de la necesidad de aplicar el arte y la creatividad a situaciones políticas reales. El artista alemán Joseph Beuys utilizaba el término “escultura social” para describir el proceso de moldear creativamente la sociedad en vez de materiales artísticos convencionales como la arcilla, la madera o la pintura. Una importante invasión del arte representacional en el movimiento DiY fue el evento *Art Bypass*, en el que “objetos artísticos” creados por artistas profesionales se colocaron junto a la ruta de la muy impugnada carretera de circunvalación en Berkshire, al sur de Inglaterra. *Art Bypass* tuvo éxito como montaje publicitario para los medios de comunicación y para la *intelligentsia* liberal británica. Fue también un evento único en el sentido de que su curaduría corrió a cargo de un artista que pensó su colaboración como parte estratégica de la campaña de Friends of the Earth. Pero fracasó como práctica socialmente comprometida. El verdadero arte y la creatividad radical se encontraban en realidad en los “árboles-casa” y en las numerosas acciones directas que se realizaron contra la carretera de circunvalación.

ciencia. El poder de la protesta DiY proviene de la manera en que claramente “da cuerpo al rechazo de la esfera especializada de la vieja política, así como del arte y de la vida cotidiana”⁹. Su insistencia en una creatividad en el seno de la cual tanto el arte como los artistas y las artistas son invisibles la convierte en un singular punto de inflexión histórico en la corriente de la resistencia creativa. Haciendo que el arte sea completamente invisible, la protesta DiY le devuelve su poder de transformación social; como dijo Dubuffet, “el arte... ama guardar el incógnito. Sus mejores momentos suceden cuando olvida cómo se llama”¹⁰.

La poética de la acción directa contra la carretera de desvío M11

“La poesía es un acto que engendra nuevas realidades; es la realización de la teoría radical, el acto revolucionario *par excellence*” (Raoul Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, 1967)¹¹.

La carretera de desvío M11 habría de extenderse desde Wanstead hasta Hackney en East London. Para construirla el Departamento de Transporte tenía que derribar 350 casas, desplazar a varios cientos de personas, talar uno de los bosques más antiguos de Londres y devastar una comunidad construyendo una pista de asfalto de seis carriles de ancho: un coste de 240 millones de libras para poder ahorrarse al parecer seis minutos de viaje en coche. Se admite ahora oficialmente que nada más abrirse habrá alcanzado el límite de su capacidad de circulación. Lo cual sugiere que hará falta otra carretera.

Durante unos treinta años la oposición a la M11 había adoptado medios políticos convencionales: manifestaciones, planeamientos de investigación, estrategias de presión e instancias. A pesar del arrojo de los residentes locales las escavadoras llegaron en otoño de 1993. Así que había llegado la hora de desarrollar nuevos métodos políticos creativos, utilizando la acción directa, la performance, la escultura y la instalación, armados con faxes, módems, ordenadores y cámaras de vídeo. Surgió una nueva generación de “activistas artísticos” cuyo lema podría perfectamente haber sido:

⁹ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967) [<http://www.sindominio.net/ash/espect.htm>], citado por Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, Routledge, Londres, 1992, pág. 16.

¹⁰ Jean Dubuffet, citado en Andrea Juno y V. Vale (eds.), *Pranks*, RE/Search, San Francisco, 1987, pág. 4.

¹¹ Raoul Vaneigem (1967), *The Revolution of Everyday Life*, Rebel Press y Left Bank Books, Londres, 1994, pág. 190 [versión castellana: *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Anagrama, Barcelona, 1977].

creatividad, valor y descaro¹². Su arte no trataría de la representación sino de la presencia; su política no consistiría en aplazar el cambio social al futuro sino en el cambio ahora, en la inmediatez, la intuición y la imaginación. En la imaginación de un activismo tal, “cualquier cosa es posible”: puedes dotar de un buzón y una dirección a un viejo castaño, pasando a la historia de la legislación por haberlo convertido en el primer árbol vivienda renocido por los tribunales, lo cual otorga ciertos derechos a quienes en él habitan¹³; o puedes trepar hasta el techo del Parlamento para prestar declaración imputado por la Criminal Justice Bill¹⁴, apareciendo así en todas las portadas de los periódicos nacionales.

El director de teatro y teórico de la performance Richard Schechner define la performance como “realzar, aunque sea ligeramente, una forma de actuar, manifestándola en público: una forma de actuar doblemente actuada”¹⁵. La campaña No M11 fue una performance sin interrupción. Casi cada día invadíamos las obras y usábamos nuestros cuerpos en la acción directa como herramientas de resistencia contra el frío metal de los martinetes, grúas y escavadoras; actos que con frecuencia iban acompañados del sonido de tambores, flautas y cantos.

A diferencia de los gestos estéticos valerosos aunque inútiles de tantos artistas de performance que habían usado sus cuerpos en actos de resistencia y peligro (Chris Burden clavado a un coche, Linda Montano esposada a su novio durante tres días, Stelarc colgado de una grúa mediante ganchos incrustados en su piel) la acción directa es una performance en la que lo poético y lo pragmático se dan la mano. La visión de una frágil silueta recortada contra un cielo azul, posada peligrosamente en lo alto de una grúa que tiene que interrumpir su trabajo por el resto del día, es tan bella como funcional. La acción directa es por naturaleza profundamente teatral y fundamentalmente política. La

¹² La primera ola de activistas contra la M11 provenía de Twyford Down, donde el movimiento de protesta DiY británico nació en 1992.

¹³ Una estrategia que llegaría a ser valiosísima para el movimiento y que se repitió en las siguientes acampadas de protesta.

¹⁴ La Criminal Justice Act situaba fuera de la ley a una gran parte de las tácticas de acción directa utilizadas contra la M11. [En la práctica era una ley pergeñada por el gobierno conservador de Margaret Thatcher con el propósito e ilegalizar y reprimir simultáneamente al movimiento de acción directa y a la cultura rave juvenil que se movía fuera de la gobernabilidad metropolitana y de los circuitos de ocio comercial. La reacción a esa ley provocó la confluencia de ambas corrientes, renovándose el movimiento mediante la combinación explosiva de fiesta y protesta: las *street-parties* cuya toma de las calles en los años siguientes relata la segunda parte de este escrito de John Jordan. Véase el texto de Marion Hamm citado en nota 1, así como el de Javier Ruiz, “Reclaim the Streets! De la crítica del espacio público a la resistencia global”, en el volumen *Modos de hacer, op. cit* (NdT).]

¹⁵ Richard Schechner, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Routledge, Londres, 1993, pág. 1.

performance que consiste en escalar una grúa en el lugar donde hay unas obras de construcción tiene diferentes funciones: pragmatismo, representación, teatralidad y ritual se funden en la acción directa.

La función política pragmática estriba en su interrupción de las obras de la carretera retrasando a los contratistas. Esto puede costar amplias sumas de dinero; se rumorea que un día completo de trabajo interrumpido en una de las principales obras pudo costar 50.000 libras esterlinas. La seguridad extra necesaria para mantener a los activistas y a las activistas lejos de la maquinaria se suma a este coste, al igual que la factura de las tareas de vigilancia. Todo ello provoca retrasos y golpea a los constructores de carreteras donde les duele, esto es, en sus bolsillos. Su función representacional estriba en que estos actos proporcionan nuevas y poderosas imágenes, imágenes que tienen enorme cantidad de público y pueden trasladar los problemas a la conciencia pública. Su función teatral se da porque se actúa delante de un público; no sólo para los medios de comunicación sino también para los transeúntes, quienes se ven con frecuencia tan sobrecogidos por lo que observan que acaban por verse arrastrados al diálogo sobre los problemas. Su función ritual consiste en que el riesgo inherente, la excitación y el peligro de la acción crea un momento de concentración mágico, una experiencia cumbre, en la que el tiempo real se congela repentinamente y puede ocurrir un cierto cambio de conciencia. Muchos de nosotros y nosotras nos hemos sentido increíblemente empoderados y hemos visto nuestras vidas radicalizarse y transformarse por estos sentimientos. La acción directa es praxis, catarsis e imagen en uno.

La acción directa introduce el concepto de juego en el predecible y grisáceo mundo lineal de la política. Te ves perseguido por una banda de descoordinados guardias de seguridad a través de un barrizal que te cubre hasta el muslo; hay figuras saltando encima de la maquinaria, riendo, tirando besos a los conductores de las escavadoras mientras encadenan sus cuellos¹⁶ al brazo mecánico; engañas a los guardias para que salgan de un pedazo de tierra que luego okupas encaramándote a un árbol cantando a voz en grito. Es fundamentalmente un juego fantástico: un juego del gato y el ratón, o más bien de David y Goliat.

¹⁶ Se utiliza para ello una cerradura D-Lock para bicicletas que deja tu cuello perfectamente encajado a la pieza mecánica. Obligas a parar la máquina y los contratistas tienen que hacer traer grandes tenazas para sacarte. Véase la fantástica guía de tácticas de acción directa de Road Alert!, *Road Raging: Top Tips for Wrecking Roadbuilding*, 1997 (se puede solicitar a Road Alert!, PO Box 5544, Newbury, Berkshire, RG14 5FB, UK, por 3 libras).

El antropólogo Victor Turner escribió que:

“La mayoría de las definiciones del juego implican nociones de descompromiso, aventurerismo, no comportarse de acuerdo con las serias normas para ‘ganarse el pan’, no digamos ya con los procesos de producción vitales, el control social, el ‘toma y daca’, criar a la siguiente generación... El juego puede estar en todas partes y en ninguna parte, imitar cualquier cosa, y sin embargo no ser identificado con nada... Y aun así, por muy ‘fuera del eje’ que esté, la rueda del juego nos revela la posibilidad de cambiar nuestras metas y, por tanto, de reestructurar lo que nuestra cultura dicta que es la realidad”¹⁷.

La juguetonería de la acción directa propone una realidad alternativa pero también hace que el juego sea real; lo saca fuera de los marcos occidentales de la infancia o la fantasía para lanzarlo a la cara de los políticos y de quienes hacen las leyes. El Estado nunca sabe cuándo acaba o comienza este tipo de juego; se desliza de las obras de construcción a la pantalla de televisión, de la oficina del director de la empresa al techo de la sede del Ministerio de Transportes. Al ser inestable, resbaladizo, poroso y arriesgado erosiona la autoridad de quienes están en el poder.

Para implicarte en la acción directa tienes que sentir suficiente pasión como para poner tus valores en práctica; consiste literalmente en dar cuerpo a tus sentimientos, actuar tu política. El cuerpo ha sido marginado por nuestra cultura tecnocrática. Esto es peligroso: revela una sociedad completamente alejada de sí misma y de su entorno; una sociedad que prefiere utilizar la metáfora de la máquina —compuesta por piezas duras desconectadas— antes que la del cuerpo —blando y fluido, interconectado—. La acción directa hace visible la devastación que ocasiona la maquinaria de la cultura industrial y devuelve el cuerpo al centro de la política, de la práctica cultural.

La acción directa contra las obras de la M11 situó el cuerpo vulnerable de la “naturaleza” frente a la poderosa maquinaria de la “civilización” para ponerlos en conflicto. Colocar tu cuerpo directamente en los dientes de la máquina, como un punto de resistencia en el flujo del poder, transforma tu propio cuerpo y fuerza a la sociedad industrial a explicarse, a justificar sus acciones.

¹⁷ Victor Turner, “Body, brain, and culture”, en *Zygon*, vol. 18, n° 3, 1983, citado en Schechner, *The Future of Ritual*, op. cit., pág. 98.

Pero la acción directa no consiste sólo en expresiones teatrales altamente energéticas. Durante una acción típica en la M11 había muchos momentos de calma. Con frecuencia, después de haber invadido y detenido las obras, ocurría que los activistas, las activistas y quienes allí trabajaban entraban en diálogo, se discutían los problemas, se compartían sentimientos. Al mismo tiempo que sucedían estos intercambios cara a cara tenía lugar una comunicación a distancia ya que los políticos y otras personas que habían invertido su interés en la carretera veían las imágenes de la acción directa en sus pantallas de televisión: imágenes que podían influenciar y afectar sus planes. La acción directa combina así el cuerpo personal e íntimo del diálogo con el cuerpo social agresivo de la acción.

Muchas sociedades no industriales usan sus cuerpos en performances rituales como equivalentes simbólicos de la reflexión sobre cuestiones personales y sociales. La acción directa destaca la capacidad que el cuerpo tiene de significar tanto el yo como la sociedad. La acción directa toma el cuerpo alienado y solitario de la cultura tecnocrática para transformarlo en un cuerpo conectado y comunicativo inserto en la sociedad. Tomar parte en la acción directa es un gesto poético radical por medio del cual podemos lograr cambios significativos tanto en lo personal como en lo social. La acción directa es la estrategia central de la resistencia creativa, una estrategia que, al contrario que la racionalidad y la objetividad de la mayor parte de la política, revoca el énfasis en las palabras y en la razón para reclamar que se reconozca la intuición y la imaginación.

Los invasores del espacio: la transformación de Claremont Road

“¿Estamos, quienes vivimos en este presente, condenados a no experimentar nunca la autonomía, a no poder pisar ni por un momento un pedazo de tierra gobernada tan sólo por la libertad” (Hakim Bey, *TAZ*, 1991)¹⁸.

Si la acción directa contra las obras de construcción consistía en una transformación del cuerpo personal y social, la mutación de Claremont Road en un fenomenal teatro

¹⁸ Hakim Bey, *TAZ: The Temporary Autonomous Zone. Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Autonomedia, Brooklyn, Nueva York, 1991, pág. 98 [versión castellana: *Zona Temporalmente Autónoma*, Carta de Ajuste y Talasa, Sevilla y Madrid, 1996 (http://lahaine.org/pensamiento/bey_taz.pdf)].

imaginativo de resistencia creativa consistió en una transformación del espacio personal y social¹⁹.

Claremont Road era una calle de treinta y cinco casas con terraza situada directamente en medio del trazado de la carretera. Resistiendo a los bulldozers junto con quienes participaban en la campaña estaba Dolly, de noventa y dos años, quien había vivido allí durante toda su vida. Era inconcebible para Dolly abandonar Claremont Road. Desafiando al Departamento de Transportes se quedó hasta el último minuto²⁰. Con motivo de la campaña todas las casas de Claremont Road, excepto la de Dolly, fueron tomadas por activistas. Uno de los primeros actos de resistencia consistió en cerrar la carretera al tráfico y abrirla al arte de vivir. En un soberbio acto de *détournement*²¹, la carretera — normalmente un espacio dominado por los automóviles, un espacio para transitar y no para vivir, un conducto muerto entre *a* y *b*— fue recuperada y convertida en un espacio vibrante en el cual vivir, comer, hablar y dormir.

Se sacaron los muebles fuera de las casas, a la carretera, donde se colgaba también la ropa a secar y se jugaba al ajedrez en tableros gigantes pintados en el suelo; se instalaron mesas de billar, se encendieron fuegos, se construyó un escenario y se celebraron fiestas. La “carretera” fue convertida en una “calle”, una calle como ninguna otra, una calle que ofrecía un raro destello de utopía, un tipo de microcosmos temporal de una cultura ecológica verdaderamente liberada²².

Uno de los aspectos más estéticos de Claremont Road eran las barricadas, construidas para resistir los desalojos que pretendía el Departamento de Transportes. Hundidos en el

¹⁹ Fueron varios los lugares en los que se resistió a la M11. Hubo primero el castaño en George Green, Wanstead (desalojado en diciembre de 1995), que fue la chispa inspiradora que prendió la campaña de acción directa contra la carretera M11. Le siguieron las primeras casas okupadas y convertidas en la Independent Free Area of Wanstonia (desalojo en febrero de 1994), y toda una serie de desalojos durante la primavera y el verano de 1994, incluyendo el de Leytonstonia, un área de bosques que se había bautizado como Euphoria, y, para acabar, la última casa que quedaba en la ruta (desalojo en julio de 1995). Claremont Road fue con mucho el lugar de resistencia más vasto y significativo, en los meses finales de la campaña.

²⁰ Dolly enfermó tras el primer ataque del Departamento de Transporte a Claremont Road (2 de agosto de 1994), mudándose a una casa cercana. La señora Leighton (de 78 años de edad) tuvo menos suerte: el Estado movilizó 11 alguaciles, 40 guardias de seguridad y 160 policías para sacarla de su casa en la esquina de Claremont Road; murió pocos meses más tarde, añorando su casa y con el corazón roto.

²¹ *Détournement*: término francés que literalmente significa “desvío”. Fue desarrollado como concepto situacionista y Greil Marcus lo define como “el robo de artefactos estéticos sustraídos de sus contextos y desviados hacia otros contextos que uno mismo dispone” (*Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Scker & Warburg, Londres, 1989, pág. 168 [versión castellana: *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Anagrama, Barcelona, 1993]).

²² Claremont Road fue un perfecto ejemplo de lo que Hakim Bey califica de Zona Temporalmente Autónoma. Para conocer más sobre este concepto, véase *TAZ, op. cit.* [nota 18].

asfalto, grandes remolinos esculturales de cables metálicos se yuxtaponían a las carcasas de coches modificados. A uno, al que se le había pintado meticulosamente en un lateral *Rust in Peace* [Oxídate en paz], le crecía la hierba por encima; otro fue cortado en dos mitades que fueron colocadas sobre los bordillos de aceras opuestas, pintándose entre ellas un paso de cebra. Eran no solamente monumentos efímeros al fin de la cultura del automóvil, sino también bellas y eficaces barricadas.

Muchas de las barricadas en el interior de las casas se hacían eco de instalaciones artísticas del pasado. Pero estas construcciones creativas no eran sólo esculturas *site-specific* que resonaban en el interior de las casas, reflejando sus estructuras arquitectónicas, sino que eran también transformaciones sociales creativas, el resultado de la aplicación rigurosa de la imaginación a situaciones reales, el arte inserto en la vida cotidiana. Las casas no eran no sólo marcos para el arte sino que eran también hogares, lugares reales que podrían haber sido renovados para realojar a algunos de los miles de jóvenes sin techo que dan cada año con sus huesos en las calles de Londres.

Los años setenta vieron a artistas como Gordon Matta-Clark cortar un agujero en el lateral de una casa y a Walter de Maria rellenar de tierra una habitación entera. Más recientemente, Rachel Whiteread, ganadora del Premio Turner, hizo un molde en cemento de una casa abandonada que iba a ser demolida en Hackney. En Claremont Road se recortó un agujero en los muros de linde de las treinta y cinco casas en fila con el fin de crear un sobrecogedor túnel que las conectase: una estrategia para escapar de los alguaciles, pero también una metáfora de vida comunitaria, pues se trataba de una interverción que atravesaba el aislamiento de las unidades domésticas unifamiliares. Las habitaciones de algunas casas se llenaron de tierra, iluminadas a veces por el brillo siniestro de una sola bombilla que colgaba del techo. Las habitaciones llenas de tierra ocultaban las entradas a los búnqueres, escondrijo de activistas durante el desalojo. Desconociendo los entresijos de estos búnqueres, los alguaciles, al llegar, se vieron obligados a buscar con palas, ya que no podían sencillamente demoler las casas con bulldozers: una actividad que les consumía mucho más tiempo y, a 20.000 libras por hora de desalojo, ¡les salía cara! Otras casas se empaquetaron no con cemento sino con basura, el detrito de la decadencia urbana: lavadoras, viejos colchones, muebles rotos y,

aún más simbólico, neumáticos viejos²³; ingenios sofisticados de la imaginación para ralentizar el desalojo.

Estas barricadas estaban acompañadas por lemas pintarrajeados con pinturas brillantes en coloridos murales: caballos galopando, una cadena de margaritas cruzando la fachada de cada casa, una enorme valla publicitaria falsa que proclamaba: “Bienvenidos a Claremont Road: hogares ideales”. De los árboles que defendíamos colgaban maniqués de escaparate, jirones de tela, viejos televisores: una fusión de objetos viejos y encontrados, colgados intencionadamente como una declaración simbólica y también para obstaculizar la extirpación del bosque. Una casa entera se vio convertida en “la casa del arte”, que “artistas” más tradicionales llenaron hasta el último rincón con imágenes que representaban críticas a la cultura del automóvil²⁴. Se abrieron dos cafés y en mitad de su terraza una austera pancarta pedía a los transeúntes: “Imagínate este lugar como si fuera: una casa, un bosque o la carretera M11”.

Un símbolo final de desacato a los planes que el Departamento de Transportes tenía para desalojar Claremont Road fue la extraordinaria torre de andamios de treinta metros de altura²⁵ a la que apodamos Dolly, que emergía a través del techo de una de las casas. Hecha con cientos de piezas de andamio “encontradas” y unidas en un complejo entramado, semejante a un cruce entre el monumento a la III Internacional de Tatlin y una rampa de lanzamiento de la NASA, la torre se podía ver a kilómetros de distancia. Durante su corta vida la torre Dolly se convirtió en un emblema local que competía en el horizonte con la insipidez babilónica de Canary Wharf. Esta insensata obra de locos, pintada con colores brillantes, no sólo proporcionó la más eficaz defensa contra los alguaciles, sino que también se convirtió en la imagen más poderosa del enfrentamiento final.

²³ Se comprobó que los neumáticos eran una materia prima perfecta para las barricadas tanto desde el punto de vista práctico como simbólico. Llenan eficazmente un espacio y son fáciles de mover a mano, ¡pero difíciles de quitar con bulldozers porque rebotan! Una vez finalizado el desalojo, al Departamento de Transportes le quedó la papeleta de tener que tirar parte de la basura insostenible que produce su propio culto al coche.

²⁴ El conflicto entre el arte y la acción política se repitió en este caso cuando algunas personas que participaban en la campaña decidieron cerrar la casa del arte para convertirla en una barricada por razones defensivas. Los “artistas” argumentaron que debería dejarse tal como estaba para que los alguaciles, al llegar, se vieran enfrentados al dilema de tener que destruir algo bello. Idea quizá inocente: ¿por qué habrían de ver los alguaciles el arte como algo más bello y valioso que el tejo de más de trescientos años que pocos meses antes habían cortado sin pestañear?

²⁵ La torre estaba inspirada en un libro infantil francés, *La casa que Beebo construyó*, que cuenta la historia de Beebo y su amigo, cuya casa de fantasía, construida por ellos mismos, va a ser demolida por promotores inmobiliarios. Al final, Beebo escapa de los alguaciles escalando por una enorme torre de madera colocada en el techo de su casa.

Durante cuatro fríos días de noviembre de 1994 Claremont Road y los varios kilómetros clausurados a la redonda se convirtieron en el escenario de operaciones de la batalla final. Al sonido de la música rave²⁶ que palpitaba a todo volumen desde lo alto de la torre, una tropa de 1.300 policías antidisturbios y alguaciles entraban y salían del área como en una perfecta coreografía. Había activistas colgando en redes suspendidas a lo largo de la carretera, encadenados al asfalto y a las chimeneas, sentados en los tejados, enterrados en los búnqueres y encerrados en el interior de una jaula soldada en la cúspide de la torre. Gigantescas grúas, rodeadas por docenas de guardias de seguridad, movían sus plataformas a través del aire como dinosaurios mecánicos que intentaban extraer a las serpenteantes activistas de sus estupendas defensas. Por la noche, haces luminosos iluminaban el enclave sobre el que cayó un espeluznante silencio. Repentinamente, el espacio se dejaba sentir como el escenario de una película apocalíptica. Ocasionalmente se disparaban algunos fuegos artificiales desde la torre y un coro de voces, “Power to the Tower” [El poder a la torre], se elevaba desde la calle.

Era teatro como nunca se había visto, de tales dimensiones que no cabría en ningún teatro de la ópera. Era un espectáculo cuya puesta en escena costó al gobierno más de dos millones de libras; un espectáculo bajo nuestro control, para el cual instalamos el escenario, buscamos a los actores y actrices, e invitamos al Estado a participar como intérprete en nuestra obra; le invitamos a jugar nuestro juego. Ochenta y ocho horas más tarde la última persona que quedaba arriba fue arrancada de la torre; sólo restaba destruir la calle y con ella no sólo cien años de historia local, sino también un lugar extraordinario de resistencia creativa.

No queda ningún signo, vestigio o rastro de Claremont Road. Siempre supimos que un día todo esto se convertiría en escombros, y esta conciencia de impermanencia nos inspiraba una fuerza inmensa; la imposibilidad de fracasar nos dotaba de fuerza para mudar esta Zona Autónoma Temporal a algún otro lugar. Nuestro festival de resistencia no podría ser nunca desalojado. Continuaríamos transgrediendo la distinción entre arte y vida cotidiana.

²⁶ Se trataba de un desafío directo ya que la Criminal Justice Bill [que, recordemos, criminalizaba tanto la acción directa como las raves no legales, mencionando la letra de la ley directamente la cuestión musical, véase nota 14 (NdT)] había sido aprobada pocas semanas antes.

Continuaríamos haciendo de cada acto político un momento de poesía. Si ya no podíamos quedarnos en Claremont Road, tomaríamos las calles de Londres²⁷.

Traducción de Marcelo Expósito

Publicado en ramona, n° 86, Buenos Aires, diciembre de 2008.

²⁷ Muchos y muchas activistas abandonaron Londres y fueron participantes clave en otros campamentos de protesta contra la construcción de carreteras que en ese momento empezaban, incluyendo los de Pollok Free State en Glasgow, Fairmile en Devon y Newbury en Berkshire.