

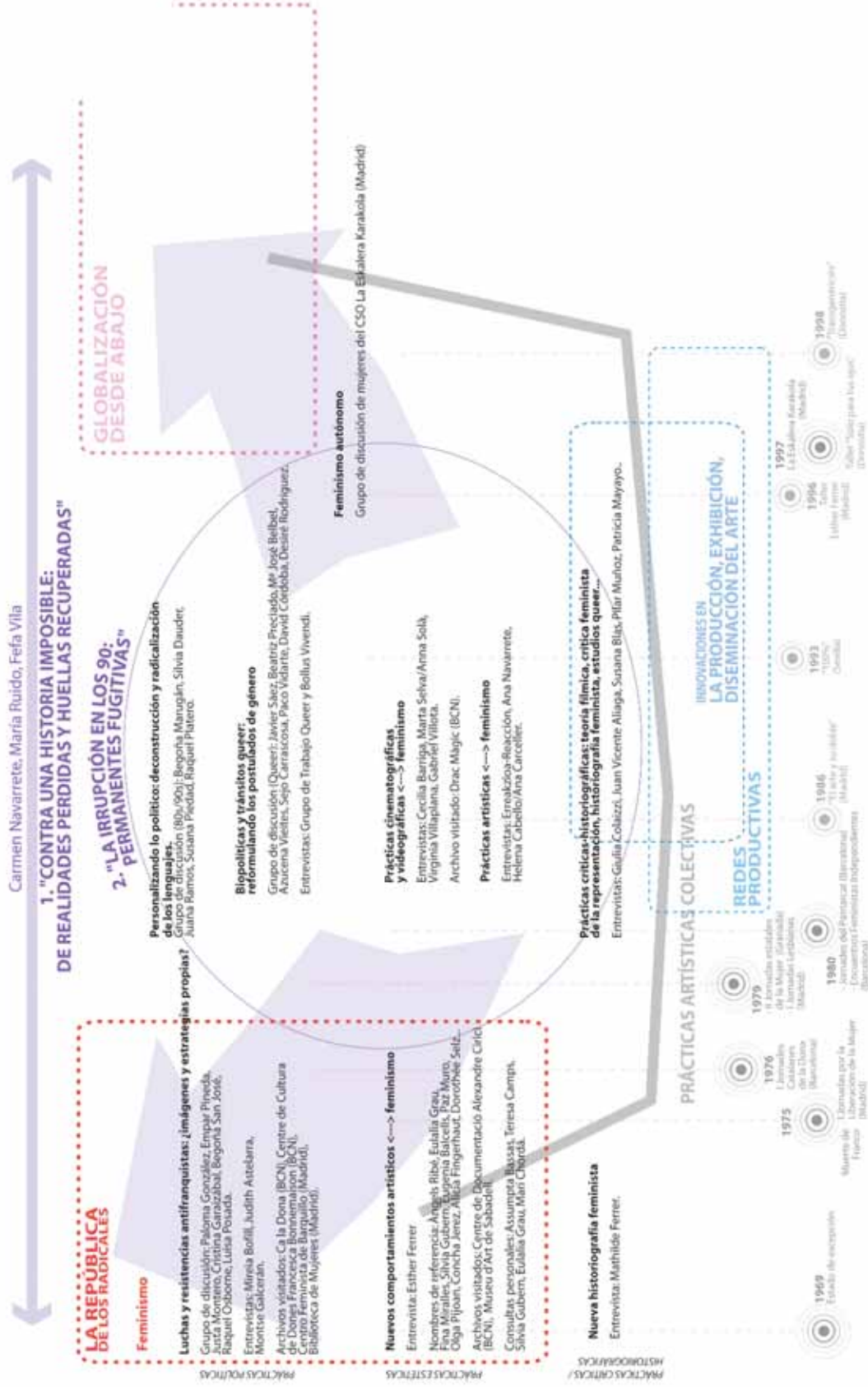
1969-...

FEMINISMOS Y PRÁCTICAS COLABORATIVAS

GLOBALIZACIÓN DESDE ABAJO

PALOMA BLANCO
MARCELO EXPÓSITO
AMADOR FERNÁNDEZ-SAVATER
BRIAN HOLMES
MARTA MALO DE MOLINA
CARMEN NAVARRETE
MARISA PÉREZ COLINA
RAÚL SÁNCHEZ CEDILLO
FEFA VILA

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



La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas

MARCELO EXPÓSITO

*En memoria de Ulises Carrión
y de Antonio Artero*

Si no se ve la fábrica no es porque haya desaparecido, sino porque se ha socializado, y en este sentido ha devenido inmaterial: de una inmaterialidad que continúa produciendo (¡y cómo!) relaciones sociales, valores, beneficio.

MAURIZIO LAZZARATO, *Strategie dell'imprenditore politico*, 1994

Las actividades en las que “el producto es inseparable del acto de producción” tienen un estatus ambiguo que la crítica de la economía política no siempre, ni completamente, ha comprendido bien... El pianista o el bailarín están en equilibrio precario sobre la línea que separa destinos antitéticos: por una parte, pueden volverse ejemplos de “trabajo asalariado que no es, al mismo tiempo, un trabajo productivo”; por otra, sugieren la acción política. Su naturaleza es anfibia. Pero, hasta ahora, cada uno de los desarrollos potenciales inherentes a la figura del artista intérprete (Poiesis o Praxis, Trabajo o Acción) parece excluir la tendencia opuesta. El estatus del trabajador asalariado se afirma en detrimento de la vocación política y recíprocamente. A partir de cierto punto y más allá, por el contrario, la alternativa se transforma en complicidad... El virtuoso trabaja (es incluso el trabajador por excelencia) no a pesar de, sino precisamente porque su actividad evoca la práctica política. El desgarramiento metafórico se acaba...

PAOLO VIRNO, *Virtuosismo y revolución*, 1993

Lo importante no es la mera confrontación con una nueva materia de expresión, sino la constitución de complejos de subjetivación: individuo-grupo-máquina-intercambios múltiples... Una creación que depende de una suerte de paradigma estético. Se crean nuevas modalidades de subjetivación, del mismo modo que un plástico crea nuevas formas sobre la base de la paleta de la que dispone.

FELIX GUATTARI, *Caosmosis*, 1992

La introducción y el bloque de documentos que ofrecíamos en el primer cuaderno *Desacuerdos* revelaba las bases teóricas y procedimentales de nuestra investigación “1969-...”. Hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español”; mostraba el mapa general de la investigación y desplegaba parcialmente el resultado del primero de los ejes de este mapa, el correspondiente a la producción artística colectiva.

Acometemos esta nueva —y por el momento última— entrega en bloque de nuestros materiales con el objetivo de cubrir otros dos de nuestros mapas parciales, que corresponden al eje sobre feminismos (texto de Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila) y al área sobre globalización desde abajo (texto sobre la *onda global* a cargo de Amador Fernández-Savater, Marta Malo, Marisa Pérez y Raúl Sánchez, junto con la entrevista a Brian Holmes y el diagrama sobre Internet y la comunicación activista de José Pérez de Lama, Pablo de Soto, Anouk Devillé y Arantxa Sáez); y también con la intención de visibilizar parte de otras áreas del mapa general que en estos cuadernos no podemos sino presentar de forma incompleta, como es el caso del área dedicada a las innovaciones en la producción, exhibición y diseminación del arte en la década de los años noventa, de la que aquí entregamos el texto de Paloma Blanco sobre prácticas artísticas colaborativas.

Como afirmábamos en la introducción a “1969-...” de *Desacuerdos 1*, una investigación que dé cuenta de las prácticas *desde su interior*¹ nos obliga a situar en primer plano, la cuestión de la *subjetividad* en las prácticas sociales, y a poner el acento en la comprensión política de los procesos de subjetivación y singularización.² Hemos postulado incluso que la cuestión política de la producción de subjetividad es el frente de batalla principal para todo proyecto que busque reconstruir algunos puentes y anudamientos entre lo político y el arte.

El bloque de documentos que ahora presentamos tiene su epicentro, dicho de una forma muy laxa, en la década de los años noventa. Si el texto sobre las artes feministas, bolleristas y *queer* ancla su punto de observación en la irrupción de las primeras prácticas estéticas feministas de mujeres —conscientes, declaradas y articuladas— en el Estado español para explorar y extender sus raíces hasta los años setenta y sugerir sus prolongaciones hasta la actualidad, el relativo a las prácticas artísticas colaborativas con (nuevos) movimientos sociales abarca prácticamente el mismo arco temporal que ese epicentro de nuestro eje feminista. El mapa general de “1969-...”³ muestra en su centro un suerte de depresión en el territorio, un subsuelo en el que las experiencias de redes de producción colectiva, así como las innovaciones en la producción, exhibición y diseminación del arte, se ofrecen —también lo decíamos en nuestro anterior escrito— como una *contraimagen* compleja, hetero-

génea y fragmentada de las políticas artísticas dominantes que se gestan e instauran su hegemonía en los años ochenta, durante el período de gobierno socialdemócrata.

Los documentos sobre feminismos y prácticas colaborativas señalan las dos vías que hemos querido resaltar como las más importantes en la rearticulación de nuevas comprensiones de la práctica artística diferentes y antagónicas de las figuras reproducidas por ese modelo dominante, a saber:

(1) Las prácticas estético-políticas que atienden al orden de la *producción biopolítica*, fundamentalmente desde una perspectiva de género: feminismos, bolle- rismos, *queerismos*.

(2) La renovación de *lazos colaborativos* entre el campo artístico y la reorganización movimentista tras el período de reflujo que se impone, hablando de forma amplia, tras el fin del ciclo del 68 y la pérdida de fundamento de las luchas antifranquistas. Prácticas colaborativas que se enmarcan en la emergencia de nuevos tipos de conflictos surgidos del desmantelamiento del estado del bienestar y la crisis de la representación política democrática, que buscan reforzar un nuevo protagonismo social frente a la hegemonía neoliberal sostenida por las alianzas Estado-capital.

En resumen: producción biopolítica desde el análisis del género y la diferencia sexual, por un lado, y prácticas colaborativas, por otro, constituyen —como demuestran las investigaciones de Paloma Blanco, Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila— las dos corrientes fundamentales de repolitización explícita de las prácticas estéticas en nuestro territorio, marcadamente desde el ecuador de la década de los años noventa. Vamos a desarrollar a continuación este argumento y la manera diagramática en que queda reflejado en nuestros mapas.

Esta tesis, dicho sea marginalmente, queda sustentada por otras aportaciones de nuestra investigación que aquí no podemos reproducir. Las contribuciones de Víctor Nubla (música experimental), Eugeni Bonet (vídeo independiente) y Joan Casellas (arte de acción) sobre lo que hemos llamado *redes de producción colectiva* —es decir, territorios de actividad artística en los que la realización colectiva de formas de cooperación reticular progresa desde inicios de los años ochenta hasta entrada la década de los noventa— visualizan territorios de producción artística colectiva en relación conflictiva, aunque no siempre marginal, con la institución artística, que no adoptan, sin embargo, un perfil político explícito, manteniéndose por lo general desconectadas de los nuevos fenómenos políticos o movimentistas.⁴ La experiencia de cada uno de esos tres ámbitos, no obstante, es fundamental para entender, entrados los años noventa, la proliferación posterior de innova-

ciones en las formas de producir, exponer y diseminar prácticas artísticas, que en muchos aspectos comienzan a mostrarse como articulaciones manifiestamente politizadas (de maneras muy diferentes: en formas de organización, en sus relaciones con las áreas centrales de la institución artística, en su fuga explícita de los modelos dominantes o en la articulación de ejercicios críticos en el seno de la misma, en su búsqueda de vínculos renovados con la reconstrucción de la nueva política movimentista), como muestran, además de las que aquí reproducimos (feminismos y prácticas colaborativas), las investigaciones de Montse Romaní (sobre los nuevos modelos de producción y exhibición del arte), Esteban Pujals (sobre la producción artística colectiva, reproducido parcialmente en *Desacuerdos 1*) y Luis Navarro (sobre las redes poéticas, es decir, el amplio magma de prácticas de resistencia vírica, arte y poesía visual y postal, edición de fanzines, nombres múltiples, despuntes de net-activismo... que organizan entramados reticulares deudores de la tradición vanguardista y hermanados con las nuevas formas adyacentes de acción política).

1991-1994 es el período en el que se dirime una inflexión histórica. En 1991 comienzan a manifestarse una serie de experiencias artísticas que atacan a “1992” como *signo*, conscientes de la importancia política que adquiriría ese año, apoteosis de celebraciones institucionales (sustancialmente el V Centenario del Descubrimiento de América, la Exposición Universal de Sevilla, los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Capitalidad Cultural Europea de Madrid). “1992” se convierte en una diana material y simbólica para acometer una crítica, aún entonces en muchos aspectos incipiente e inarticulada, de las políticas culturales dominantes instauradas durante la década precedente y, a través de ellas, del modelo de democracia realmente existente erigido en la era socialdemócrata, cuyos pilares se hunden en los procesos de transición política de los años setenta. El comienzo de los años noventa es el momento de los ácidos envíos postales anti-92, seudocomerciales y seudocorporativos, de José María Giro; de la *sui generis* versión castiza de la crítica institucional a cargo de Juan del Campo y, fundamentalmente, de la actividad organizativa y aglutinadora de Estrujenbank, en su sala de exposiciones de Madrid y, sobre todo, en el evento que constituye una de las afirmaciones más netamente anti-*noventaydosistas* del período, la conflictiva exposición colectiva de grupos que tuvo lugar en un pueblo rural manchego, Cinco Casas: *Cambio de sentido*.

En 1992 Agustín Parejo School acomete un proyecto bajo el amparo de *Plus Ultra*, una propuesta de

exposiciones, intervenciones públicas y actividades dirigida por Mar Villaespesa y producida por BNV en el marco de la Expo '92 de Sevilla, que buscaba descentralizar y complejizar, a partir de un modelo de organización y exhibición sofisticado, una reflexión crítica desde el centro del imaginario institucional (Expo '92 y V Centenario) para el conjunto del territorio andaluz. La propuesta de intervención en la ciudad de Málaga de Agustín Parejo School iba dirigida a transformar el Monumento al Marqués de Larios, rememorando la inversión carnavalesca que los obreros anarquistas ejercieron en 1931: el marqués abajo, el obrero arriba. (Obvidando, no obstante, atender al tercero olvidado en este juego de tensión política entre elementos simbólicos estatuarios: la alegoría sublimada de la mujer.) La negación de los permisos por parte del Ayuntamiento de Málaga y la exposición del proyecto y el despliegue de materiales producidos por el grupo en la Sala del Colegio de Arquitectos dieron lugar a una discusión en los medios locales y andaluces sobre el valor artístico de la propuesta y su bloqueo institucional.

En nuestro texto del cuaderno *Desacuerdos 1* hablábamos de Agustín Parejo School como el grupo que de forma más característica adelantó, a comienzos de los años ochenta, un tipo de práctica colectiva que abandonaba el paradigma de intervención política del antifranquismo y la primera transición, para nuclearse en torno a un arquetipo funcional, el *grupo de afinidad*, adecuado para actuar en una situación en la que los frentes de lucha colectivos estaban disueltos, y en la que se daba, por tanto, la imposibilidad de establecer alianzas efectivas entre las prácticas estéticas y políticas de acuerdo con modelos globales de intervención y transformación. Agustín Parejo School representa un anudamiento de poética y política que se traducía en prácticas de guerrilla semiótica, comunicativa y cultural, caracterizadas por su resistencialismo, así como por constituir prototipos de subjetivación colectiva alternativa. (Un paradigma de producción artística colectiva, adoptando la definición de Esteban Pujals, que en nuestro mapa hemos identificado también con colectivos y grupos como SIEP y Preiswert). La intervención del año 1992 en Málaga, en gran parte fracasada, muestra tanto el grado máximo de acumulación como el techo de tales prácticas. Por una parte la propuesta, que contiene un alto grado de provocación y cierta ironía quimérica, supone un salto cualitativo en el trabajo del grupo. Ya no se trata de una intervención pública que busque producir trastorno o incidencia puntual en la calle o en los canales de comunicación, sino de una que desencadena polémica en la opinión pública y en el ámbito institucional. No obstante, a la vista de los documentos del período, la manera en que dicha polémica se maneja se nos muestra tímida o poco

capaz de proyectarse hacia debates más estructurados sobre la relación del arte con la condición actual de la democracia y la esfera pública.⁵

Seguramente, a la altura del año 1992, la insatisfacción que sectores internos, marginales y extra-muros de la institución artística comenzaban a manifestar frente a las políticas dominantes y su aislamiento de los procesos sociales no se sostenía en un equipamiento conceptual, material y político suficiente, toda vez que las prácticas críticas del período estaban siendo ejercidas mayoritariamente por una generación desamparada políticamente desde la desactivación de las posiciones críticas que en todos los órdenes impusieron la transición y la posterior institucionalización democrática llevada a cabo por la socialdemocracia y los poderes hegemónicos en cada uno de los ámbitos autonómicos. El 1992 es un momento de escenificación tanto de ciertas políticas dominantes como de su contestación, pero el agotamiento y la crisis de las primeras no se traduce, automáticamente, en la mayor fuerza y articulación de las segundas. Las entrevistas que con algunos miembros de La Fiambrera y LSD reproducimos en *Desacuerdos 1* intentan reflexionar sobre *cómo y cuándo se hace necesario saltar del resistencialismo de las prácticas poético/políticas mencionadas hacia un nuevo tipo de anudamiento entre la producción simbólica y la política crítica o antagonista, de acuerdo con nuevos paradigmas que permitiesen reconstruir los vínculos entre las prácticas estéticas y los movimientos sociales, que quedaron rotos una década atrás*. Los dos ejes que ya hemos mencionado, las prácticas artísticas colaborativas y las formas de producción biopolítica que asociamos a los nuevos feminismos, nos parecen las vías principales de reconstitución de tales vínculos.

Resulta necesario someter a comparación los proyectos de intervención en espacios públicos o canales de comunicación de Agustín Parejo School o Preiswert revisados en nuestros documentos, y muy especialmente el punto álgido que constituye la propuesta de intervención sobre el Marqués de Larios en 1992, con las intervenciones de El Lobby Feroz y La Fiambrera, en pleno conflicto entre el Ayuntamiento, el Obispado y los vecinos del *Parque de la Muy Disputada Cornisa* de San Francisco el Grande en Madrid, o de La Fiambrera en el barrio de la Alameda de Sevilla.⁶ Sin el trabajo germinal y en muchos aspectos pionero de La Fiambrera, hablaríamos de algo quizá sustancialmente diferente al referirnos al "arte colaborativo" las prácticas artísticas colaborativas para tratar de aquel tipo de prácticas, en numerosos casos no puntuales, sino sostenidas en el tiempo, en las que la incidencia de la práctica artística en el ámbito social busca siempre alianzas, vínculos, hermanamientos de tipo material, político,

EL NUEVO REALISMO SOCIAL

JUAN MANUEL BONET

PRODUCE una triste sensación de hastio y de *déjà vu* la acumulación de convocatorias artísticas «comprometidas», en España, estos últimos meses. Recapitulando, recordemos: la muestra del Círculo de Bellas Artes, coordinada por Mar Villaespesa, *El turno imperativo* (en cuyo catálogo se reivindica el arte español de los sesenta y se recurre a la artillería ideológica pesada de Manuel Vázquez Montalbán), la apertura en Madrid de las salas Estrujenbank (donde el pasado invierno se celebró una multitudinaria colectiva contra el PSOE) y Legado Social, la retrospectiva Francesc Torres en el Reina Sofía, la exposición barcelonesa (sala de La Caixa de la calle Montcada) de Marcelo Expósito sobre el Fossar de les Moreres, la convocatoria de Dionisio Cañas en un pueblo manchego con cartel guerrillero y todo en torno al colectivismo artístico, y un etcétera bastante abultado, en el que entrarían ciertas tomas de posición «proletaristas» de Simeón Sáiz Ruiz (por ejemplo su desagradecida descalificación de Zóbel, protector suyo a comienzos de su carrera, como «artista burgués»), ciertos envíos de *mail art*, los reflejos de la guerra del Golfo en tal o cual exposición (por ejemplo en la de Pep Camps en Moriarty), o acciones como la de esos dos pintores que «ocuparon» un *stand* vacío de Arco para colocar en él un retrato de Saddam Hussein...

Esta actividad variopinta tiene en común una cosa: la escasa entidad estética de las propuestas va acompañada de una extrema desfachatez ideológica. A estas alturas, cuando han caído Honecker, Ceaucescu y tantos de sus colegas, se nos quiere vender la moto nada menos que del realismo social, un realismo social «aggiornado» en cuanto a lenguaje, pero tan pedagógico y tan demagógico y tan siniestro como todos los que le precedieron.

En el capítulo de los «contenidos», estos nuevos artistas progres resultan tan poco originales como sus predecesores, y su visión de la sociedad tan maniqueísta como la de estos ¿Que exagero? Me parece que en absoluto. Quien haya tenido la paciencia de atender a los «mensajes» de Francesc Torres, de Juan Ugal-



Fotografía del cartel de la exposición «Cambio de sentidos», organizada por el Ayuntamiento de Cinco Casas (Ciudad Real). Fotografía: Julio Ly.

de y su Estrujenbank, de Marcelo Expósito, de Dionisio Cañas, sabe perfectamente a qué me refiero: a ese tufillo a doctrina que emana de sus imágenes y de los textos que las acompañan, a ese querer hacernos comulgar con ruedas de molino, a ese querer hacernos creer que todos los males provienen del capitalismo y de la burguesía y de la democracia es algo que la nueva extrema iz-

quierda del arte comparte con la extrema derecha. ¿o no podría ser «de vanguardia» el reciente y eficaz cartel anti-electoral del grupúsculo fascista Nación Joven que reza: «El sistema no tiene fallos, el fallo es el sistema».

Por ética democrática, y por estética a secas, debemos, si, seguir denunciando el nuevo realismo social, la peor moda de la temporada.

CAMBIO DE SENTIDO

CAMBIO DE SENTIDO ES UNA EXPOSICION organizada por Dionisio Cañas donde sólo participarán colectivos de artistas. Los grupos invitados son: "Libres Para Siempre" , "E.M.P.R.E.S.A." , "Estrujenbank" , "D-2" , "Agustín Parejo School" "El Pueblo de Cinco Casas" , "O₃ Cosas" , "Equipo Límite" , y posiblemente "Bosgarren Kolektiboa, k.a."

LA INTENCION DE ESTA MUESTRA es la de invertir el orden cultural centralista que pretende que los acontecimientos artísticos deben realizarse en los museos o las galerías de las capitales y de los grandes centros urbanos. Y, a su vez, la de subrayar la importancia del trabajo artístico colectivo frente al narcisismo elitista del artista individual endiosado. La actitud generalmente crítica de estos colectivos de artistas los mantiene al margen de los cauces comerciales y del mercantilismo de las grandes galerías. No obstante, algunas galerías, la prensa y recientemente la TVE (en su programa "Metrópolis") les está presentando cierta atención.

LA INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN TENDRÁ LUGAR EL SÁBADO 11 DE MAYO de 1991, a las 9 de la noche, en Cinco Casas, Ciudad Real. Su duración dependerá del interés que esta muestra despierte.

CINCO CASAS ES UN PEQUEÑO PUEBLO RURAL de menos de mil habitantes. Fue fundado en los años cincuenta y en él se establecieron colonos que hoy se dedican a la agricultura y a la ganadería.

simbólico, con sujetos sociales concretos. Bajo la influencia del impacto que sobre la refundación del movimentismo tiene la insurrección zapatista en 1994 (véase, de nuevo, nuestra entrevista con La Fiambrera) o de ciertos referentes teóricos que comienzan a circular con regularidad en nuestro territorio, como los trabajos de Michel de Certeau sobre las “tácticas” de subversión cotidiana de los sujetos subalternos ejercidas en el territorio del poder, irrumpe en la segunda mitad de los noventa un paisaje que se sustenta sobre ese nuevo paradigma colaborativo que no ha de entenderse reducido ni simplificado a metodologías predeterminadas ni a la imagen simplificada del trabajo “de grupos”, como expone el texto de Paloma Blanco en el presente cuaderno. Muchos de los ejemplos que en este ámbito hemos reseñado están estrechamente vinculados a la aparición de nuevos movimientos sociales en el ámbito metropolitano, así como al tipo de conflictos característicos del nuevo ciclo productivo y la hegemonía de las políticas neoliberales (antimilitarismo y okupación, luchas frente a la especulación urbanística y sobre el control del territorio, conflictos de visibilidad de sujetos sociales excluidos, etc.).

El mapa sobre artes feministas, bolleristas y *queer* muestra una estructura bien diferente del desarrollo sincrónico que organizaba el mapa sobre producción artística colectiva. No ofrece un efecto de continuidad, sino que se sostiene sobre la imagen de un área central, de un epicentro que, como ya hemos dicho, se sitúa en los años noventa: el momento de irrupción de la primera generación de mujeres artistas consciente y declaradamente informadas por el feminismo en nuestro país, así como también de una incipiente teoría crítico-historiográfica articulada y de cierta sistematicidad. Desde esa posición, la mirada se extiende fundamentalmente hacia los años setenta, pero también hacia el presente. Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila han acometido una investigación inédita en nuestro entorno, tanto por lo sofisticado de las herramientas teóricas —heredadas del feminismo, la teoría de género y *queer*— puestas en uso, como también por su ruptura explícita con los modelos historiográficos que priorizarían el “descubrimiento” de nombres de mujeres que deben ser incorporados a las narrativas canónicas. El diagrama propuesto (visualizado en un mapa que desglosa la totalidad de las entrevistas, los grupos de trabajo organizados, los archivos visitados y las consultas realizadas, etc.) responde a un modelo genealógico antes que arqueológico, verificando, en el decurso de la investigación, que el número y la importancia de los trabajos realizados por mujeres artistas claramente relacionados con las políticas feministas es

superior al comúnmente reconocido, desde los mismos años setenta.

El mapa se organiza horizontalmente en una línea temporal, estableciendo tres grandes demarcaciones correspondientes *grosso modo* a las décadas de los setenta (la del feminismo de la doble militancia en el antifranquismo y de las artistas de los nuevos comportamientos artísticos), los ochenta y los noventa (con la institucionalización del “feminismo”; la pluralización de las políticas de género y los primeros tránsitos *queer*; la proliferación de las prácticas de mujeres artistas, videastas, cineastas, declaradamente feministas; la aparición de cierta crítica-historiografía articulada; la circulación fluida de información), señalando las derivas, hacia la actualidad (el feminismo autónomo frente a la crisis de las “femócratas” la recuperación de las políticas feministas vinculadas a los nuevos fenómenos movimentistas...). También se estratifica verticalmente en tres capas: las correspondientes a las prácticas políticas, estéticas y crítico-historiográficas.

La combinación de cada una de estas demarcaciones epocales con la división estratificada de prácticas ofrece una estructura sencilla para comprender los diferentes estados de los vínculos feministas entre el arte, la crítica y la política. Detengámonos así un instante en los años setenta, comúnmente interpretados como años en los que el arte feminista está casi totalmente ausente entre nosotros, frente al surgimiento de prácticas feministas que se observa en otras latitudes (en el ámbito angloamericano, fundamentalmente). La investigación demuestra que el número y la variedad de obras y nombres que en el seno de los nuevos comportamientos artísticos muestran un carácter feminista es superior al habitualmente aceptado. El texto de Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila, junto con sus entrevistas y grupos de discusión, revela un panorama fragmentado: la desconexión entre la práctica artística de mujeres y la militancia política feminista-antifranquista, así como la casi total inexistencia de discursos de renovación crítico-historiográfica en nuestro ámbito (Mathilde Ferrer, cuyo valioso testimonio se recoge, desarrolló su actividad en Francia). Si la fuerte imbricación de tres variables —movimiento de mujeres en el 1968 + nuevos comportamientos en la práctica del arte + renovación de los discursos institucionales crítico-historiográficos— fue lo que permitió en otros contextos la potente irrupción de una práctica artística feminista militante —conocedora de su presente y su pasado, consciente de su dimensión transformadora—, en cambio la fragmentación, la debilidad o el aislamiento de dichas variables en nuestro contexto explican la anomalía. Explican que un amplio número de mujeres artistas que ejecutaron obras explícitamente basadas en la crítica de la representación, mediante un uso del

cuerpo en muchos casos diferente al de de sus compañeros (fundamentalmente, tratando el cuerpo como receptáculo de indicadores culturales), etc., hayan negado la filiación “feminista” de su trabajo, es decir: se hayan negado, y se les haya negado, el vector explícitamente político y militante en su trabajo estético, huérfano, por otra parte, de una historiografía o crítica que ofreciese la seguridad de poder llamar “feminista” a su arte no para catalogarlo o minusvalorarlo, sino para valorizarlo, anclándolo y enraizándolo en una perspectiva histórica y crítica asentada.

La investigación del eje feminista muestra, por el contrario, que la irrupción de la primera generación del arte declaradamente feminista en nuestro país se hizo posible desde prácticas estéticas diversas (arte, cine, vídeo), fuertemente imbricadas en prácticas teóricas e historiográficas (tanto por la producción local como por la circulación mucho mayor de todo tipo de informaciones y lecturas que en la época precedente), y progresivamente vinculadas a la reformulación de las biopolíticas feministas críticas frente a los modelos previos del feminismo militante o institucional.

El área de globalización desde abajo mantiene, por supuesto, un asentamiento propio, pero que recoge asimismo la afluencia de las corrientes previamente explicadas, fundamentalmente de los tres ejes que suturan el mapa general de la investigación: prácticas colectivas, feminismos, información/comunicación. El mapa sobre prácticas artísticas colectivas,⁷ recordemos, organizaba consecutivamente (aunque no progresivamente) cuatro paradigmas. Los materiales y los argumentos que exponíamos en nuestra anterior entrega se detenían en el momento de recomposición de prácticas autónomas, contrapoderes y frentes contrahegemónicos en los años noventa, momento que, como también hemos descrito más arriba, albergaba un paradigma colaborativo entre prácticas artísticas y sujetos sociales y políticos.

En octubre del 2000 se celebraron en Barcelona unos talleres que respondían al título “De la acción directa como una de las bellas artes.”⁷ Insertos inteligentemente entre el impacto de la onda movimientista global que va creciendo entre Seattle y Praga, por un lado, y por otro la primera incorporación de nuestros movimientos al ciclo de contracumbres (Barcelona, campaña contra el Banco Mundial, 2001), la presentación en un conjunto denso de experiencias locales y translocales como [®]ark, Ne Pas Plier, Afrika Groupe, Indymedia y Reclaim the Streets facilitaron un alto grado de contagio con ciertas expectativas de renovación de las prácticas y los lenguajes que por entonces se sentían en muy diversos contextos, y que han ido encontrando, a lo largo de estos años, diferentes canales y situaciones de formalización.⁹ Si

hablamos de un desplazamiento del paradigma colaborativo hacia una idea de prácticas *cooperativas* es para resumir en una imagen sencilla la manera en que, como describimos con Brian Holmes, asistimos en los últimos años a una proliferación de prácticas que no piensan el trabajo artístico como una suerte de “alianza” con sujetos sociales y/o políticos, sino que se detienen a reconsiderar, más explícitamente, *el estatuto de lo político en las prácticas e instituciones artísticas y culturales*. Esta reconsideración del estatuto de lo político ha de referirse necesariamente, por una parte, a la manera en que la producción cultural y simbólica es central en la producción capitalista de valor; y por otra, a la forma en que los propios procesos de producción y reproducción social adquieren un carácter crecientemente cooperativo en la base. Como afirman Amador Fernández-Savater, Marta Malo, Marisa Pérez y Raúl Sánchez, hablar de globalización desde abajo es afirmar que la globalización de los procesos sociales, políticos y económicos se sustenta en un trabajo social vivo, vinculado a inclinaciones colectivas que el capitalismo sabe transformar en “requisitos profesionales, ingredientes de la producción de plusvalía y fermento de un nuevo ciclo de desarrollo”.

Hablar de un paradigma cooperativo en las nuevas prácticas supone, por tanto, atender a la forma en que estas apuntan a la reproducción, el reforzamiento y la valorización de los procesos de cooperación en la base que ayuden a generar formas inéditas de autonomía social. Si hablamos de paradigma es para evitar reducir la idea a la designación de un “estilo” o una “forma” de hacer arte. El análisis simultáneo que hemos querido aunar en el área sobre la globalización desde abajo —que comprende los *ingredientes de una onda global* expuestos por los cuatro autores antedichos, la exploración sobre “Internet y la comunicación activista” en nuestro entorno a cargo de José Pérez de Lama, Pablo de Soto, Anouk Devillé y Arantxa Sáez,¹⁰ y las consideraciones de Brian Holmes sobre la irrupción en años recientes de lo que llamaríamos *estéticas de la igualdad*— quiere visualizar un territorio nuevo donde pensar el estatuto político de las nuevas prácticas desbordando las clasificaciones establecidas sobre arte y política que responden más adecuadamente a prerrequisitos institucionales. Un territorio donde, digámoslo de un modo simplificado, el trabajo del arte piensa su estatuto político, tanto como las nuevas prácticas sociales y políticas atienden a su dimensión simbólica y a la producción de imaginario.

Si sabemos mirar con un nuevo prisma que desbarate esos encasillamientos entre “arte” y “política” (establecidos para separar las categorías o sencillamente sumarlas), los casos que en nuestro territorio responden a un tipo de prácticas cooperativas se mul-

tipifican. Pensemos, por ejemplo, en la reciente proliferación de ciertos proyectos de investigación y cartografiado. Precarias a la Deriva, en Madrid, acometen tránsitos por los "circuitos de la precariedad femenina" de acuerdo con su propuesta de investigación, que se materializa en la producción de relatos escritos y audiovisuales¹¹ que surgen de talleres, recorridos por ámbitos laborales y otras herramientas de cooperación y producción compartida de experiencia y conocimiento. La propuesta de *Otra Málaga_04* ha sido realizada por un colectivo amplio de sujetos que participan de las redes sociales antagonistas y críticas de Málaga; estructurado sobre los ejes de "precariedad, inmigración y especulación en el territorio que habitamos", se reclama un proyecto de investigación-acción-participativa a la hora de producir escritos, vídeos y materiales *on line*.¹² Partiendo del encuentro fronterizo *Transacciones/Fada'iat* en Tarifa, en junio de 2004, se ha realizado una nueva cartografía del Estrecho que atiende a la porosidad de las nuevas tecnologías de control político y militar que allí se están instalando, a los penetrantes y difusos flujos migratorios, y a las redes y nodos de solidaridad, vivencia y gestión alternativa de la frontera Sur.¹³ Rizoma, un colectivo de arquitectos y artistas, opera normalmente a través de instituciones educativas para producir verdaderos eventos post-situacionistas que desvelan el impacto de las políticas sobre el territorio y la configuración urbana.¹⁴

Sería erróneo sugerir que lo que postulamos como paradigma cooperativo establece una tipología concreta de prácticas. Deberíamos observar también el desbordamiento hacia procesos de colaboración y cooperación que se reconoce en la obra de artistas diversos como Federico Guzmán, Pedro G. Romero y Ramón Parramón¹⁵ para entender que no se trataría tanto de identificar "un" tipo de prácticas como, más bien, de establecer un nuevo territorio donde las nuevas prácticas puedan ser pensadas en su complejidad, diversidad y contradicción.

Cabe aclarar, finalmente, que cuando hablamos de "prácticas" en este orden de cosas, nos referimos a algo más amplio que a la secuencia artista(s)/grupos/"obras". El caso de las prácticas artísticas feministas es, en este sentido, modélico. Las artistas feministas de los noventa en nuestro entorno entendieron muy rápidamente la necesidad activar un principio de trabajo biopolítico en su función de productoras culturales, generando un abanico de acontecimientos, situaciones, proyectos, redes, etc. que abarcaban desde la publicación y difusión de escritos hasta la organización de exposiciones, encuentros, talleres, etc. que se sostenían por lo general en principios colaborativos, buscando la difusión de informaciones y contenidos estéticos y políticos sobre un tipo de *conocimiento situado* (las prácticas

feministas) no academizado ni universalista. Pensemos en ejemplos de diverso carácter como la exposición *100 %*, de 1993, con la propuesta teórica de Mar Villaespesa que encabezada un impagable volumen de textos y documentación sobre mujeres artistas; o *Solo para tus ojos*. El factor feminista en las artes visuales, seminario/encuentro/taller coordinado por Erreakzioa-Reacción en Arteleku en 1997.

Un pequeño rodeo, para finalizar. Escribo estas últimas líneas sobre "1969-..." desde Zúric, donde hablo con un compañero sobre las particularidades de los movimientos juveniles suizos en la década de los ochenta. Me explica que, a su entender, las características que conforman el movimiento autónomo local se nutren de tres principales fuentes. En primer lugar, del influjo de los movimientos autónomos holandeses y alemanes posteriores al ciclo del 1968 y sus formas de organización e intervención política (acción directa, democracia asamblearia, ocupaciones de viviendas, tomas imaginativas y altamente conflictivas del espacio público). En segundo lugar, del poso histórico dejado por la vanguardia dadaísta y otras prácticas estéticas y literarias, en sus formas airadamente antiinstitucionales y antiburguesas (la farsa, la parodia ácida, la subversión carnavalesca). Finalmente, del manejo de información extensa sobre los experimentos comunicativos politizados alrededor de los años veinte y treinta del pasado siglo (fundamentalmente la experimentación narrativa y las prácticas colectivas de producción comunicativa en el cine soviético). Pienso que este punto de vista acertado de pleno en las tres vetas que componen la cuenca de experimentación estética y política radical que ha venido conformándose en las últimas tres décadas, y cuya legibilidad estamos ahora en condiciones de comenzar a madurar y explotar de manera consciente, poniéndola a producir tanto estética como políticamente. Si elijo finalizar con un ejemplo alejado de la materia de estudio que maneja "1969-..." es para demostrar que podríamos buscar filiaciones, evocaciones, ecos, reverberaciones semejantes en una parte importantísima de los movimientos sociales metropolitanos y en ciertas prácticas estéticas politizadas de décadas pasadas, lo que nos permite pensar en la existencia de una suerte de arquetipos *translocales* de las nuevas experiencias políticas y estéticas que se han venido conformando dificultosamente desde la clausura del ciclo del 68.

Son estos los tres mimbres que, entrelazados de muy diversas maneras, dotan de armazón a una vastedad de nuevos movimientos metropolitanos, desde los años noventa hasta la onda global: (1) el abandono irreversible de la comprensión de la práctica política revolucionaria como programa de asalto al

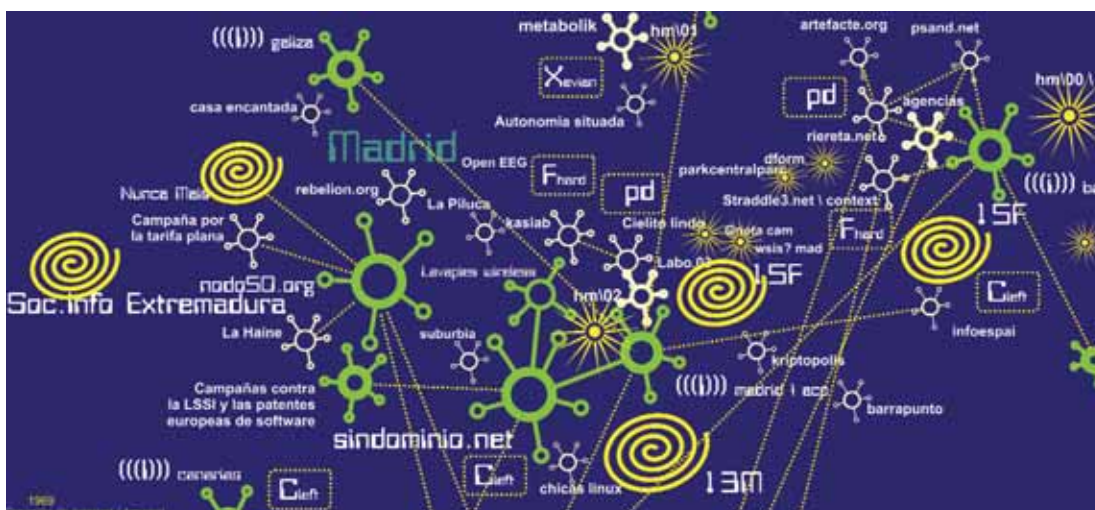


Diagrama Zoom: *Internet y la comunicación activista* (fragmento), José Pérez de Lama, Pablo de Soto, Anouk Devillé y Arantxa Sáez, 2004.

poder político, para otorgar una nueva centralidad a los proyectos de organización autónoma de la vida social, en los que las formas de socialidad no capitalista adquieren un carácter inmediatamente político; (2) la experimentación de los movimientos en el plano de sus formas expresivas, de sus modos de intervención política, en la producción simbólica, en la construcción de un nuevo imaginario; experimentaciones que no significan meras formas de “decir” contenidos políticos, sino que constituyen las expresiones y los síntomas de nuevas subjetividades políticas, la experimentación con modos de subjetivación y singularización alternativos; (3) una ruptura completa con los viejos paradigmas y herramientas de comunicación en la política clásica, para pasar a comprender la comunicación propiamente como materia prima de la producción política, la herramienta clave a la hora de ensamblar procesos de cooperación social.

Producción de autonomía social, experimentación formal y expresiva, dimensión comunicativa que sustenta procesos cooperativos. Solo comprendiendo cuáles han sido y pueden ser las combinaciones imaginativas y diversas de estas tres variables podremos atravesar los nuevos territorios en los que las relaciones entre política y estética pueden ser repensadas, refundadas, permanentemente reinventadas y puestas en práctica.

Gracias al interés y la confianza de *Desacuerdos* y las instituciones que lo fundan, “1969-...” ha podido materializarse como investigación en una primera fase que consideramos inacabada, imperfecta y abierta. La investigación ha sido llevada a cabo por

el trabajo ingente e intenso de una veintena de investigadores e investigadoras, que han implicado finalmente con su contribución a prácticamente un centenar de personas en otras tantas entrevistas y grupos de discusión, con el resultado de cerca de dos mil páginas de escritura y transcripción. Nunca agradeceré lo suficiente la generosidad de estas muchas decenas de amigos y amigas, especialmente la dedicación inagotable del coordinador de nuestro proyecto, Vanni Brusadin, va quien debemos que el armazón de esta arquitectura no se desmoronase.

Unos meses de trabajo y unos recursos y fuerzas obligadamente limitados hacían imposible incorporar el caudal infinito de voces y testimonios que nos hubiera gustado volcar en cascada. De entre las voces no incluidas, hay una cuya ausencia es especialmente dolorosa. En el tramo final de nuestro trayecto intentamos contar en varias ocasiones con la aportación de Antonio Artero, cuya entrevista hubiera supuesto su último registro de voz e imagen en vida. Se nos fue antes, como muchos otros que pertenecen a ese “nosotras y nosotros” difuso, simbólico, que constituye el sujeto al tiempo material y fantasmático que habla a través de “1969-...”. A todos y todas aquellas de entre “nosotros” que ya no están, a quienes han tenido que abandonar, a los exiliados exteriores e interiores, y a quienes, como Antonio, no han buscado ser, como a veces se tacha, marginales o perdedores, sino celosamente antagonistas y diferentes, dedico con orgullo este trabajo: dedicado a la belleza de la rebeldía, la pasión alegre y la inteligencia de los nuestros.

1. Véase Marta Malo (ed.). *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004, cuya brevedad no impide que sea el texto crucial en castellano para acceder a la riqueza de las formas de producción de conocimiento mediante la investigación-acción-participante en los movimientos de oposición clásicos (la "encuesta" en el movimiento obrero histórico y su reformulación por el *operaismo* italiano desde los años sesenta, grupos de autoconsciencia feminista desde los setenta...) y en los nuevos movimientos metropolitanos. Véase también Colectivo Situaciones. 19 y 20. *Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Buenos Aires y Barcelona: Ediciones de Mano en Mano y Virus Editorial, 2003; así como también Colectivo Situaciones (ed.). *Contrapoder. Una introducción*, Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano, 2001. <http://www.situaciones.org>. De acuerdo con estos últimos, la lectura interna de los movimientos y fenómenos sociales está orientada por referentes del pensamiento político como Jacques Rancière y su comprensión del desacuerdo como base de una ruptura democrática del consenso que produce una homogénea imagen global de lo social a costa de las singularidades; Gramsci y su análisis clásico del juego de hegemonías, que complejiza la comprensión izquierdista de la función del dominio en el ámbito social; Marx y su entendimiento de los procesos históricos no como resultado de las representaciones que cada época se hace de sí misma, sino de las prácticas sociales que sustentan tales representaciones (es esta una idea imprescindible para romper con cierto posmodernismo que ejerce un desplazamiento de la crítica social a la crítica cultural ensimismada en el campo de las representaciones abstractas de las prácticas sociales y de las formas de dominio materiales y concretas; superar ese cierto enclaustramiento de la crítica cultural y de la crítica de la representación es necesario, sin dejar de pensar en el campo de las representaciones como una de las dimensiones fundamentales del conflicto político).

2. Tales procesos de subjetivación y singularización son el gran aspecto de la reproducción capitalista olvidado por el marxismo economicista y desplazado por la crítica de la economía política clásica; los movimientos del 68 llamaron la atención sobre su importancia, y desde entonces muchas rebeldías se enfrentan explícitamente a la centralidad que las formas de subjetivación capitalistas y patriarcales han ido adquiriendo en la producción de valor. Así lo muestra sistemáticamente Felix Guattari, y reseñablemente junto con Toni Negri en plena mitad de los difíciles años ochenta, en *Las verdades nómadas* (versión española: Madrid: Akal, Cuestiones de antagonismo, 1999).

3. Véase el cuaderno *Desacuerdos 1*, p. 112.

4. Excepto casos muy puntuales, y por tanto meritorios. Aunque mantengo discrepancias con Nelo Vilar, es obligado prestar atención a su tesis doctoral sobre el arte paralelo en los años noventa, que atiende fundamentalmente al campo de la performance, y que busca, por otra parte, encuadrar las tendencias del "arte paralelo" en la emergencia de nuevos movimientos sociales, lo que constituye un proyecto teórico casi único entre nosotros: <http://usuarios.lycos.es/fpperformaticas/teoria/nelovilar.htm>, <http://usuarios.lycos.es/fpperformaticas/teoria/criptoarte.htm>.

5. Alto grado de acumulación de tales prácticas, decíamos; pero también: su techo. En 1991, Juan Manuel Bonet publicaba en la revista *Cyam* un artículo que, con el título de "El nuevo realismo social", arremetía contra la indiscutible presencia de proyectos aún dispersos, en un panorama solo relativamente articulado, de propuestas artísticas que retomaban, tentativamente, el proyecto abandonado de enlazamiento arte-política que fue abandonado a la vuelta de la muerte del dictador en 1975. Algunos comentarios nos interesa realizar a propósito de este escrito. En primer lugar, el hecho de que constituye uno de los ejemplos más manifiestos del trabajo de falsificación histórica al que ciertos discursos dominantes en nuestro territorio han sometido a la discontinua trayectoria de las prácticas estético-políticas. Porque Juan Manuel Bonet sabía perfectamente, a la altura de 1991, que lo que las nuevas prácticas de "arte político" manifestaban no era un retorno del "realismo social". Bien al contrario, se trataba precisamente de un intento de reeditar, de manera *sui generis* y altamente intuitiva, el proyecto casi heroico que tiene lugar en la primera mitad de los setenta, y que concretábamos, en *Desacuerdos 1*, fundamentalmente a través de la entrevista a Simón Marchán Fiz a propósito del grupo Comunicación y de las derivas politizadas de los nuevos comportamientos artísticos (proyecto que Bonet conoce perfectamente en el

período, por cercanía personal, y cuyo intento de aniquilación encajea a comienzos de la transición). A saber: la tendencia al desbordamiento hacia proyectos de ruptura social más amplios de ciertas prácticas de incidencia crítica en la institución artística, que aunaban la actualización de la tradición de las vanguardias politizadas (dadá político, productivismo...) con la reapropiación de las herramientas de pensamiento crítico contemporáneo (a la sazón: marxismo heterodoxo, estructuralismo, semiología...). Este proyecto, en los años setenta, se manifestaba explícitamente enfrentado a las prácticas del realismo social, y mostraba la voluntad de incidir tanto en el plano de los lenguajes artísticos como en el proceso de producción y en el marco institucional, frente a las tipologías de arte político "contenidista" y ancladas en un enfoque ortodoxo de la cuestión del realismo.

Finalmente, es necesario llamar la atención sobre el hecho de que la calificación de "moda" de temporada (ocasionalmente apellidada: "moda institucional") adjudicada a la acumulación de incipientes y muy diversas propuestas de recuperación del vínculo arte-política a comienzos de los noventa se reproduce hoy día, cuando escribimos estas líneas, a propósito del nuevo "arte político" en el comienzo del nuevo siglo. Desde el punto de vista de la falsificación histórica, o de la miopía o el interés político, se puede seguir hablando, época tras época, del "retorno" de la "moda" del "arte político", desacreditándolo con argumentos *trans-históricos* mediante una operación conceptual chapucera que identifica el (falso) retorno al "realismo social" con posiciones de autoritarismo político antiliberal o antidemocrático, más la descalificación final de "moda" o mero sarampión "institucional". Lo que nuestra investigación demuestra es que en las últimas dos décadas, tras la crisis general de las prácticas antagonistas que tiene lugar a la vuelta de 1975, hemos asistido a la recomposición difusa, discontinua, irregular, de una diversidad de prácticas politizadas que atienden a una reflexión sobre la materialidad y la especificidad de los lenguajes y las condiciones de la institución artística, buscando al mismo tiempo reestablecer vínculos con los nuevos frentes de antagonismo social, planteando que ese proyecto ha de realizarse inexcusablemente a través de la revitalización de la herencia de las vanguardias históricas politizadas. Lo que la lengua de palo del lenguaje dominante denomina "moda" de lo político en diversos períodos correspondería, desde un enfoque interior a tales fenómenos, a los diversos grados de visibilidad (que oscilarían entre el oportunismo institucional, en un extremo, y la irrupción insoslayable de la diferencia y el antagonismo, en otro) de un maridaje arte-política cuyo desarrollo irregular es imprescindible entender y explicar genealógicamente para atajar el proyecto de falsificación histórica liberal (con distintos grados de conservadurismo o reaccionarismo).

6. <http://www.sindominio.net/fiambrera>

7. Véase el cuaderno *Desacuerdos 1*, p. 129.

8. <http://www.sindominio.net/fiambrera/macba.htm>

9. Una de las más recientes, *Ora et colabora. Mesa polidétrica en torno al arte colaborativo*: <http://www.unia.es/artepensamiento03/estetica/estetica02/ora.html>

10. Alojada, con su diagrama de casos de estudio, en <http://mcs.hackitectura.net/tiki-index.php?page=Desacuerdos>.

11. <http://www.sindominio.net/karakola/precarias.htm>; su libro y video, publicados por Traficantes de Sueños.

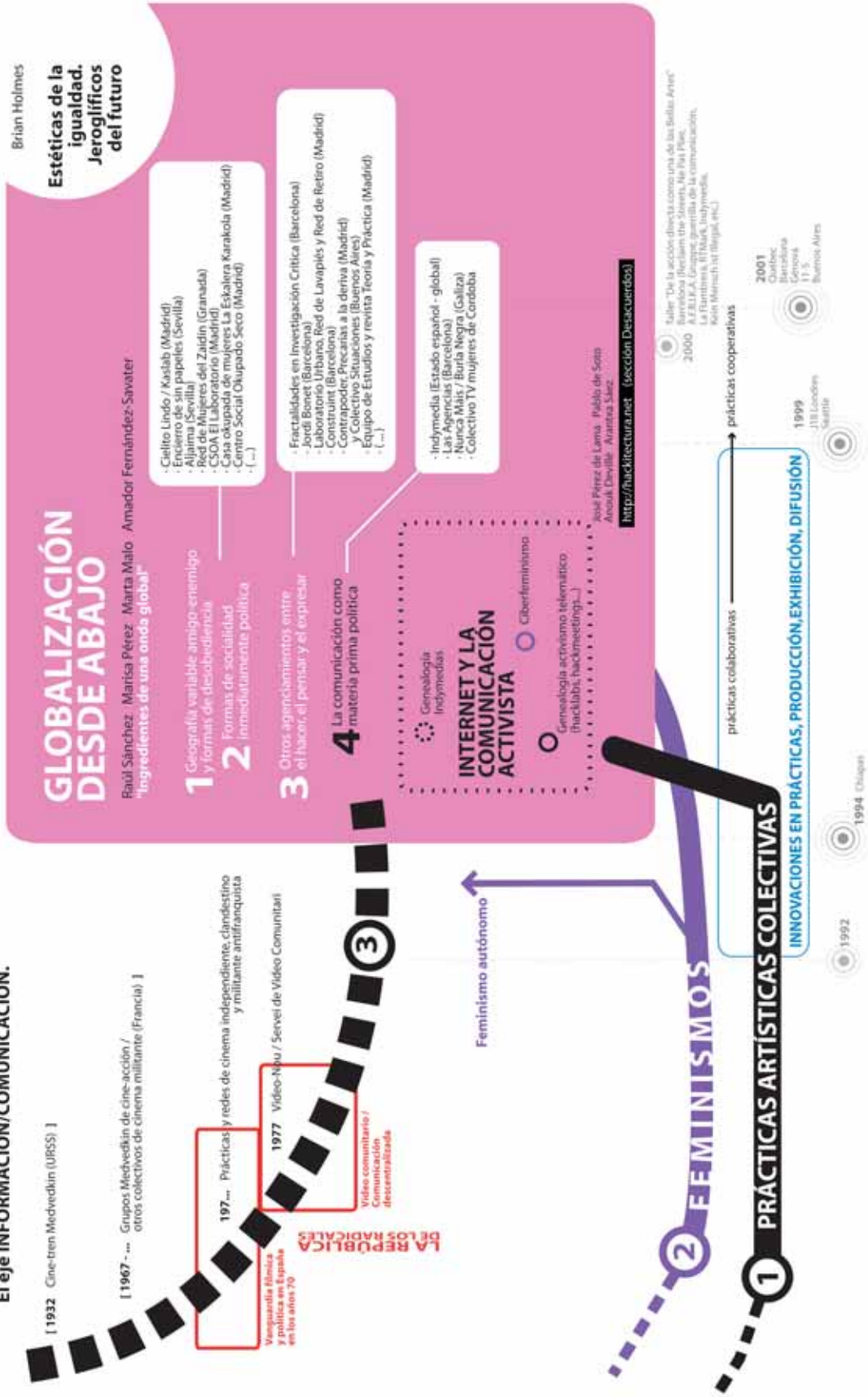
12. Alojados en <http://mcs.hackitectura.net/tiki-index.php?page=otramalaga04>; producido en colaboración con el Foro Social de Málaga.

13. *Transacciones/Fada'iat*: <http://mcs.hackitectura.net/tiki-index.php?page=FADA%27%C3%8DAT>; nueva cartografía del Estrecho: <http://mcs.hackitectura.net/tiki-index.php?page=MAPA%3A+cartografiando+el+territorio+madiaq>.

14. Rizoma era originalmente una revista aperiódica de arquitectura que se publicó, en fotocopias, entre 1994 y 1999, y recientemente firma la autoedición del libro colectivo *020404. Deriva en ZoMeCS* (rizoma@rizoma.org).

15. Tómesese en consideración, de Federico Guzmán, su implicación en proyectos colectivos como *La isla del copyright* o los basados en el cambalache o en el trueque, en varios países; de Pedro G. Romero, su hibridación de proyectos como artista, escritor, coordinador, notablemente en el despliegue del *Archivo FX*: <http://www.fxysudoble.org/default.htm>; de Ramón Parramón, la dialéctica entre sus proyectos colaborativos con barrios de la periferia urbana de Barcelona y su organización de actividades sobre arte público.

3. GLOBALIZACIÓN DESDE ABAJO. Diagrama de organización de los materiales de investigación. El eje INFORMACION/COMUNICACION.



Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español

CARMEN NAVARRETE, MARÍA RUIDO y FEFA VILA

Estamos pasando una página del calendario (no de la historia: la historia no se cuenta por páginas, ni se rige por calendarios), el año 1980 marca el final de una década, y comienza la cuenta atrás —a la una, a las dos, y a las tres...— para el año 2000, frontera del siglo y del milenio.

¡Qué gozada para todos los tontos del mundo!¹

Contra una historia imposible: de realidades perdidas y huellas recuperadas

No podemos olvidar “al otro” para hablar solo de nosotras mismas, porque “el otro” sigue decretando lo que somos, lo que debemos ser, lo que hemos de hacer, y lo que no, con nuestros cuerpos y nuestras vidas. Por ello, aunque es una cruz y una verdadera pesadez, constatamos una vez más que el oprimido no puede ignorar —estoicamente, en su presunta cosmópolis ideal— al opresor, ni siquiera para acuñar su propio lenguaje.²

Muchos factores hacen que este trabajo sea parcial e inacabado, factores determinados por el mismo proceso de trabajo y por el contexto en que se enmarca el análisis: escasez de recursos, por una parte, y de tiempo, por la otra. Hay que tener en cuenta, además, que estamos hablando de una investigación que pretende cubrir casi cuatro décadas, y de un sujeto de análisis —los feminismos— muy complejo, cuando no contradictorio, en sus expresiones, relaciones e influencias. A eso hay que añadir que nuestra pretensión es interpelar críticamente a la historia, a la “historia oficial”, y a sus protagonistas, los “protagonistas oficiales”. Súmese el hecho de que en el desarrollo de la investigación hemos observado que estas tensiones —más o menos estructurales y que pueden oscilar entre cuestiones teóricas, ideológicas y metodológicas— exceden el marco y el objeto de análisis en sí mismas, y nos alcanzan a nosotras, las investigadoras, al ser parte activa de lo que estamos diciendo, y a las personas e instituciones que amparan el proyecto *Desacuerdos*, al ser ellos los gestores y promotores culturales, y también los primeros interlocutores y lectores de estas otras historias que queremos contar ahora, al inicio de este nuevo siglo.

Nos encontramos, pues, con una doble misión: por un lado, documentar, hacer visibles y reflexionar sobre las políticas y las prácticas artístico-culturales feministas, bolleras y *queer* en el Estado español. Por

el otro, dado que no es suficiente la recuperación del nombre y las obras de mujeres para hacer una historia crítica del arte y la cultura feminista, se trataría de emprender una deconstrucción radical de las bases teóricas y metodológicas sobre las que se asienta la disciplina; es decir, un cambio absoluto de paradigma, una desarticulación de los discursos y las prácticas de la propia historia del arte. En este sentido, por consiguiente, entendemos que el feminismo, en su vertiente tanto política como teórica, establece nuevos códigos y, en este proceso de construcción, va limando los ya establecidos, hasta ahora incuestionados por las lógicas y las voces dominantes.

En definitiva, estamos hablando de un lenguaje radicalmente diferente, que está problematizando esferas diversas y que se erige para hablar con autoridad a sus interlocutores, para producir un debate que desplace el monólogo habitual, por otra parte ni inocente ni casual. Para comprender este nuevo lenguaje son necesarias varias premisas, y una de las principales consiste en desaprender lo aprendido, en ir borrando los propios límites que tradicionalmente nos sustentan y constituyen. Debemos entender de una vez por todas que desde este paradigma revolucionario se nos está pidiendo, no tanto cambiar de chip, como forjear completamente el disco duro.

Tarea nada fácil, pero imprescindible para poder seguir leyendo este texto o cualquier otro producido en las claves de “feminista crítica” e “insistente bollera”. Digamos que el aspecto que homogeneiza a las tres autoras de este trabajo como creadoras de significados, nuestros significados, es una simple cuestión de dislexia.

Solo haciendo este esfuerzo se podrá vislumbrar y situar algo de estas intrahistorias de mujeres con las teorías, las políticas y las representaciones. Solo así podremos comprender y, por lo tanto, desentrañar en toda su extensión, y por qué no, contradicción, los tránsitos políticos, culturales y artísticos que se suceden en España desde los años setenta, e incluso antes.

Los avatares políticos: entre los setenta y los ochenta

Desde aproximadamente el comienzo de la década de los setenta, con el nacimiento y la consolidación de los *women's studies*, el feminismo ha alcanzado en algunos países occidentales un espacio importante en el mundo universitario. Habitualmente esta consolidación intelectual, respaldada por una

creciente e influyente producción teórica de carácter crítico, ha ido precedida o acompañada de manifestaciones políticas de profundo carácter revolucionario. Y se ha infiltrado en las prácticas laborales, legislativas, familiares, etc. Por supuesto, esta influencia ha alcanzado también a todo tipo de manifestaciones culturales y artísticas, abundantemente documentadas para el mundo anglosajón y, en concreto, para el contexto norteamericano.

Con una perspectiva histórica de tres décadas, podemos afirmar que esta tradición, profundamente revolucionaria en sus orígenes, se manifiesta de forma diferente en distintos contextos nacionales. Su ideario político, su corpus epistemológico y sus manifestaciones se van diversificando con el paso del tiempo. Este conjunto de tránsitos y señas nos permite confirmar la pertinencia del término en plural *feminismos*, así como la del más recientemente puesto sobre el escenario, y no menos polémico, *posfeminismo*.

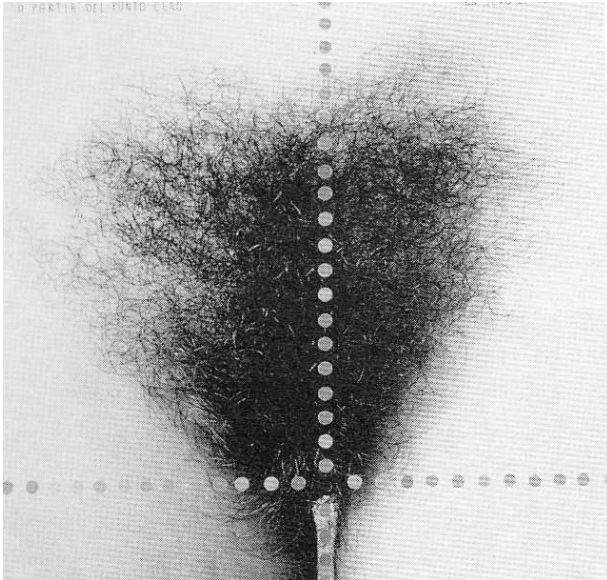
Frente a la tradición que podríamos llamar anglosajona, se puede observar en otros países mayoritariamente europeos, especialmente en los escandinavos o en los Países Bajos, que el feminismo se abre un camino nítido dentro de las instituciones, el denominado feminismo de Estado. En el caso español, las feministas que apoyaron “la larga marcha hacia las instituciones”, iniciada en España casi al unísono que el proceso de la transición, apenas contaron con el amplio movimiento feminista que se fraguaba en torno a la izquierda, especialmente en el conjunto de partidos minoritarios que nutría la izquierda radical y extraparlamentaria (troskistas, maoístas, anarquistas, comunistas...). Pero además, y paradójicamente, cuando surgió, este feminismo “oficialista” o “institucionalista” —las femócratas— no se presentó como vertebrado y sólido, sino más bien todo lo contrario; manifestaba continuamente su debilidad: de programación, de estrategia y capacidad de negociación, y de influencia sustantiva dentro de las propias instituciones en las que operaba. Muestra de ello es que el Instituto de la Mujer fue creado en 1983 por tan solo un puñado de mujeres militantes del PSOE, y respondía más a un ideario político dominante en los países occidentales europeos y a una tradición socialdemócrata que a una teoría o tensión política feminista dentro de las instituciones que estaban surgiendo en la joven democracia española. Por lo tanto, la peculiaridad del caso español reside en la escasa presencia del movimiento asociativo de mujeres en la fundación y posterior consolidación del Instituto de la Mujer, o de lo que podría mos identificar como feminismo oficialista, que pasa a impregnar horizontalmente las instituciones surgidas con la democracia.

La presente investigación pretende documentar que en países como el Estado español, sometido a una dictadura que se prolonga hasta bien entrada la

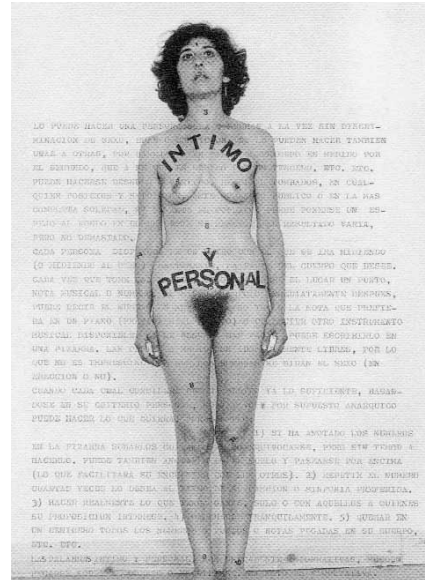
década de los setenta, el feminismo oficial apareció más tarde que en otros contextos nacionales, y que la situación del país tampoco favoreció la revuelta feminista radical y autónoma que se estaba fraguando a finales de los sesenta y durante la década de los setenta, con su consiguiente explosión de manifestaciones sociales y culturales: artísticas, teóricas, activistas, etc. Pero también queremos mostrar que, a través de manifestaciones esporádicas, clandestinas, mediante continuas fugas y escisiones, el lesbianismo y feminismo español más crítico y radical es conector y coetáneo del que surge en otros contextos. Sin embargo, su espacio de expresión y de influencia está doblemente colapsado, por la existencia de un “sistema patriarcal” y por la experiencia atroz de cuarenta años de dictadura, que van a aplazar, ocultar o paralizar brutalmente las expresiones feministas. Este último aspecto no ha sido estudiado ni documentado de forma generalizada, siendo una tarea tan necesaria como difícil que, muy tímidamente, se está intentando abordar hoy día. Tarea difícil por la dispersión o la ausencia de registros, de ahí que las autoras de esta investigación hayamos utilizado las fuentes orales como proceso consustancial de la reconstrucción de la propia memoria e historia que vivieron y crearon sus protagonistas.

Por otra parte, las influencias de la teorías y de las políticas feministas en las prácticas de representación fueron fragmentadas o difusas, o bien interpretadas en una única dirección, es decir, ignorando aquellos aspectos que interpelan la identidad sexual y genérica preestablecidas, como ocurre para buena parte de las acciones o performances que realiza Esther Ferrer en los sesenta y setenta con Zaj, pero no por ello son expresiones carentes de significación, de situación y de circuito.

Naturalmente, yo soy feminista y he hecho todas esas cosas dentro del feminismo; pero cuando hay una urgencia, y durante la dictadura franquista la había, se actúa sin reflexionar sobre los contenidos, porque existe esta urgencia de hacer, así que nosotros hacíamos. Con respecto a la lucha puramente feminista, creo que el hecho de que yo hiciera ciertas cosas como Zaj, en España y en un medio machista, ya era un acto de lucha feminista, teniendo en cuenta que a mí me llamaban puta en los periódicos. [...] En aquel ambiente yo hacía mi trabajo y estudiaba mucho, pero lucha feminista de grupo no había, y yo me pasaba el día con hombres, con artistas que eran mis amigos. [...] En Francia, a diferencia de lo que pasaba en España, el movimiento feminista empezó a tomar fuerza sobre todo después de mayo del 68, y se inició una lucha feminista real que se manifestó en la calle, en escritos, en revistas e incluso dentro de los partidos.³



Esther Ferrer, *A partir del punto O, sexo Záj*, serie "El libro del sexo", 1983.



Esther Ferrer, *Íntimo y personal*, 1987.

Estos aspectos se activaban y operaban en un contexto de protesta pública, manifiestamente callejera y urbana (protestas, saltos, pintadas, boletines, revistas, carteles...) o bien clandestina, a través de la discusión y celebración de encuentros furtivos, bolleros, de escritoras, de pensadoras... alejados del circuito establecido para y por el arte oficial (dentro del régimen), al igual que también quedaban fuera, por "inadecuados", del circuito que iban articulando sus colegas masculinos.

Por lo tanto no es de extrañar que, por ejemplo, si revisitamos o reconstruimos una cartelera de temática marica y lesbiana en torno a los años de la transición, nos encontremos con filmes realizados por hombres: *Mi querida señorita*, Jaime de Armiñán (1971); *Los placeres ocultos*, Eloy de la Iglesia (1976); *Me siento extraña*, Enrique Martí Maqueda (1977); *El diputado*, Eloy de la Iglesia (1978); *Ocaña, retrato intermitente*, Ventura Pons (1978); *Un hombre llamado Flor de Otoño*, Pedro Olea (1978). Estos podrían ser sus compañeros de habitación en algún caso, de partido, de universidad o de bar, en otros; pero nunca de mirada, y mucho menos compañeros que iban a compartir y a tener las mismas posibilidades y recursos para crear. Las alianzas, una vez más, quedaban rotas por la escisión insalvable, al menos en ese momento, entre lo público y lo privado, entre lo masculino y lo femenino, entre naturaleza y cultura, entre lo invisible y lo visible. Las alianzas quedaban rotas, y las pocas posibilidades de negociación, dentro y fuera del circuito oficial, son muestras claras de las difi-

cultades que tenía un movimiento feminista que cohabitaba con una izquierda española compleja, y a menudo sectaria. Un movimiento feminista que nunca logró alcanzar el grado de autonomía y radicalidad con el que se articuló en otros lugares.

Por otra parte, bolleros, maricones y transexuales se unirán durante la década de los setenta en frentes radicales oponiéndose activamente al régimen; sin embargo, los sujetos visibles serán ellos, a través de sus creaciones y acciones, y a través de las reacciones ante las represiones y vejaciones que ostensiblemente sufren —aunque la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS) actúa como aparato represor hacia toda manifestación sexual disidente, el blanco principal van a ser los maricones—. El documental histórico *Sentenciados sin juicio*, de Eliseo Blay (2002), se detiene en el período comprendido entre 1970 y 1979, cuando en España se abrieron 3.600 expedientes policiales por homosexualidad, predominantemente masculina. En este sentido, una de las reflexiones que recorre esta época hasta los años noventa y que va a documentar el movimiento de gays y lesbianas va a ser el artículo de Ricardo Llamas y Fefa Vila "Spain: Passion for Life", publicado en 1997.⁴

Franco murió en 1975, pero hemos tenido que esperar a la década de los noventa para documentar y adentrarnos tímidamente en esa intrahistoria y representación feminista y lesbiana que habitaba, creaba y contestaba activamente en la décadas de los sesenta, setenta e incluso ochenta, ocupando espacios extremadamente periféricos o fronterizos desde

los que se iban abriendo fisuras y caminos, y emitiendo señales de contagio a través de un proceso personal y colectivo que ya no tendría vuelta atrás.⁵ ¿Victoria? Más ínfima que pírrica, señalamos algunas cuando observamos que todavía hoy las políticas de género y la tan para-todo-usada “perspectiva de género” alimentan discursos vacíos, instrumentalizados desde las instituciones, que insisten en ahondar en el carácter legislativo, que, aunque pudiese abrir o impulsar un debate social, a menudo mina caminos que ya se transitaban con cierta libertad, devolviéndonos a la arena una vez más como víctimas asistidas y subvencionadas. Lo que parece demostrar esta vía es la falta de imaginación y de recursos sociales efectivos que posibiliten la creación de comunidades activas y ciudadanías plurales con capacidad de propuesta y, sobre todo, de llevar adelante cambios colectivos profundos que afecten a los principales órdenes de nuestras vidas. Para las más optimistas, será una victoria pírrica... En definitiva, es una victoria:

No estoy muy de acuerdo con eso que has dicho de que los pactos de la Moncloa determinaran que el feminismo no pudiera crecer o evolucionar libremente. Al revés, creo que pasamos a tratar otros temas. Si miras los documentos de antes de morir Franco, eran muy troskistas. [...] Muchas de las propuestas que venían de las asociaciones de mujeres, respecto al aborto, respecto al divorcio, y que no eran las suyas, les olían a cuerno quemado. Todo el debate de la sexualidad, que es muy fuerte en los ochenta, los partidos ni lo controlan, ni lo profesan, ni nada. Lo que pienso es que ha habido una descalificación del movimiento feminista, que no atribuyo exclusivamente al gobierno de la etapa de los ochenta, al gobierno del PSOE, aunque sí ha tenido mucho que ver. [...] La política de las subvenciones, que no hemos analizado exhaustivamente, ha tenido mucho que ver con la atomización del movimiento feminista. La política oficial durante muchos años ha sido fundamentalmente en términos económicos.⁶

Diferentes estudios sitúan el arranque del movimiento feminista en España en la década que va de 1965 a 1975. En esta etapa, denominada por los historiadores tardofranquismo, las mujeres —aún en mayor medida— sufren la dictadura autoritaria, patriarcal y conservadora que conocemos, pero comienzan a experimentar los cambios que se producen como efecto de un desarrollismo acelerado. Esto les permitió mejorar algo su papel en la esfera de la producción, venciendo resistencias familiares y sociales. Para el régimen significó una solución barata y relativamente fácil de gestionar socialmente. Se trataba de cubrir los puestos de trabajo que esta oleada

desarrollista demandaba. Así se promulgó en el año 1961 la Ley sobre Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo. Podríamos trazar así los orígenes del movimiento llamado de liberación, el acceso para las mujeres al trabajo remunerado y la lucha por sus reivindicaciones (paros y huelgas en las fábricas).

Sin embargo esta genealogía está cruzada por múltiples historias, como el acceso aún muy limitado a la educación, o las vinculaciones del Movimiento Democrático de Mujeres (MDM) con el PCE y el PSUC, y los diversos problemas que estos partidos tenían respecto a la organización de las mujeres. El hecho es que en Cataluña el MDM desaparece en 1969, iniciándose un largo camino, y con ello una atomización de grupos, que serán la seña de identidad del movimiento en años posteriores: militantes o no de partidos y organizaciones políticas autónomas de autoconciencia, debatiendo y luchando por los problemas de base que les afectaban como mujeres —como el aborto, el divorcio, la violencia, los anticonceptivos, las discriminaciones laborales, profesionales, legales y sexuales, etc.—, y algunas, además, con doble militancia, luchando junto a sus compañeros contra la dictadura, por la amnistía de los presos y presas políticas, por los derechos políticos, contra la censura, etc. Más tarde, a finales de los sesenta o principios de los setenta, este movimiento tuvo una presencia muy fuerte en las revueltas de estudiantes, interinos y PNN, como comenta Montse Galcerán, militante del PCE durante esa época:

Me licencié en el 1968 en Barcelona, desde el 1966 participé en el Sindicato de Estudiantes de Barcelona con la famosa Capuchinada [...], después me marché a Alemania [...], me tropecé con los restos del 68, con todas las movidas que había habido, no solo en París, sino también en Alemania. Era un movimiento completamente distinto del nuestro. Aquí se trataba de un movimiento que inmediatamente se politizaba, porque en cuanto hacías una asamblea, salías a la calle en manifestación... y la represión era muy grande; en cambio allí, el movimiento entraba más en la cotidianidad de las gentes, de ocupar espacios, de hacer debates, de ocupar la universidad. [...] Me mandaron a enseñanza y allí formamos un grupo de profesores interinos que organizó las primeras huelgas de institutos de Madrid. [...] Hicimos una huelga en 1970 o 1971, fue una de las primeras, a raíz de la cual hubo cuatro mujeres despedidas; eso tuvo como consecuencia un auge del movimiento de interinos. [...] Seguí en el instituto hasta 1975, y pasé a la universidad. Allí me integré en el movimiento de *penenes*, que era también muy potente. A diferencia del movimiento de enseñanza media, el de *penenes* era mucho más caciquil: así como el primero era más asam-

bleario, con gran concurrencia de gente para discutir temas, el de *penenes* era más personalizado, básicamente liderado por varones; era un movimiento menos de base.⁷

Desde principios de 1975, después de las I Jornadas por la Liberación de la Mujer celebradas en Madrid como réplica a las posturas oficiales representadas por la Sección Femenina en el Año Internacional de la Mujer, y de la celebración en el 1976 de las I Jornadas Catalanes de la Dona, a las que asistieron unas cinco mil personas —en su mayoría mujeres—, los grupos y asociaciones de mujeres se multiplicaron y se entró en los años más creativos y activos del movimiento feminista. Destacables, también, las II Jornadas Estatales de la Mujer, celebradas en Granada en 1979, y las primeras Jornadas Lesbianas, este mismo año. Si las anteriores fueron claves para conferir visibilidad y se convirtieron en importantes foros de debate y reflexión, además de otorgar solidez al movimiento feminista, las de Granada, también multitudinarias, ofrecieron nuevos enfoques —feminismo de la diferencia y de la igualdad, debate en torno a la pornografía— y marcaron una nueva etapa para el movimiento. Para algunas participantes y analistas, sin embargo, iniciaron el declive del feminismo organizado. Sin lugar a dudas, pasando ya a la década de los ochenta, el amplio frente feminista, sin la necesidad de la cohesión —aparente— que exigía la lucha por las libertades básicas y contra la dictadura, se va fragmentando lentamente. Más que el declive, supuso la reformulación de la política feminista sobre bases más plurales y diversas: diferentes ideologías, diferentes intereses de clase, diferentes identidades sexuales empezaban a colisionar en un espacio cada vez más fragmentado por experiencias y deseos diversos. Era el anuncio de lo que años más tarde sería la existencia de un amplio frente de intereses políticos y de realidades a menudo encontradas que reclamaban un protagonismo y una autoridad propias.

Nuevos enfoques, sin lugar a dudas muy creativos para el momento, ya que las estrategias de lucha y visibilización del movimiento feminista fueron realmente novedosas para una izquierda bastante anclada en métodos más tradicionales y en discursos dirigistas. Fue importante, fundamentalmente por lo que supone en las luchas políticas y en el ideario de la izquierda, la formación de nuevos sujetos políticos que ya estaban siendo teorizados desde el posmodernismo y el posestructuralismo, aún lo suficientemente marginales para formar parte tan solo de los debates en círculos reducidos. Esta peculiaridad permitió explorar diferentes formas de acción que dieron como resultado el desarrollo de tácticas y estrategias diversas. En todas se pretendía adecuar el principio de que lo per-

sonal es político, intentando llamar la atención y consiguiendo el apoyo de amplios sectores sociales.

En su apelación a los métodos tradicionales, las feministas recurrieron a la difusión de sus ideas por medio de publicaciones: el temprano *Los derechos laborales de la mujer*, de Lidia Falcón en 1962, el libro colectivo publicado en 1967 *La mujer en España*;⁸ la creación de la primera editorial feminista, *LaSal*, que comienza su andadura con *La bolchevique enamorada* de Alexandra Kollontai en 1978; las revistas *Vindicación feminista* (desde 1976), *Poder y libertad* (desde 1979), *Dones en lluita* (desde 1981) así como de numerosos panfletos, documentos y carteles. También convocaron marchas y manifestaciones en respuesta a hechos puntuales o en el marco de grandes campañas como la del aborto, y emprendieron acciones de choque, útiles para proyectar esa nueva imagen que el movimiento pretendía. En relación con estos actos, nos gustaría apuntar su creatividad al introducir como formas de lucha callejera el *happening*, la performance y otros modelos de acción que posiblemente en su momento no se podían concebir desde esta perspectiva más artística. Lo que sí podemos constatar es la novedad que planteaban por su radicalidad y/o por su carácter lúdico, festivo y desinhibido. Sería interesante, asimismo, realizar un estudio de los eslóganes o pintadas en la calle, que confirieron una gran visibilidad al movimiento, aunque su relación con los medios siempre fue difícil.

Este modelo relacional se tradujo en estructuras alternativas como comunas de mujeres, cooperativas, bares, clínicas, librerías, etc., creando una verdadera red con la que se pretendía no solo cubrir ciertos servicios para mujeres, sino una transformación radical de la sociedad.

El feminismo creaba un sujeto mujer a través de prácticas discursivas libertarias y utópicas definidas como antiautoritarias, antipatriarcales, interclasistas, anticapitalistas e internacionalistas.⁹ La renovación actual de la historia, especialmente en sus aspectos políticos, está poniendo de manifiesto que no se han reflejado las experiencias específicas de las mujeres en relación con el poder, y desde luego faltan conceptualizaciones que las expliquen. La evolución de la historiografía hacia enfoques y objetos de estudio múltiples y la recuperación de lo político en la historia económica y social desde nuevas concepciones sobre el poder, cercanas a Foucault, vienen ahora a coincidir con los interrogantes planteados por el pensamiento feminista desde sus inicios sobre lo político del género. No es el momento de hacer un análisis en rigor del tema, pero consideramos importante esta cuestión porque explica muchos de los debates y reflexiones feministas, tanto desde la producción teórica —igualdad/diferencia, modernidad/posmodernidad, construcción social del género/sexo, dife-



Revista *Vindicación Feminista*, n.º 29, diciembre de 1979.



Asamblea de Mujeres de Euskadi, Bilbao, finales de los años setenta.

rencia sexual—, como desde las prácticas políticas y sociales del movimiento feminista: desde el debate sobre la doble militancia y, por tanto, las difíciles relaciones con los partidos políticos y los grupos autónomos, a la no menos difícil relación con las diferentes instituciones del feminismo, tanto en la universidad como en organismos gubernamentales.

Este sujeto, el sujeto “mujer” del feminismo liberal, para el caso español influenciado en parte por el feminismo socialista, inspiró las primeras leyes antidiscriminatorias de la democracia. Pero con esto no estamos afirmando que haya participado activamente en este proceso, y tampoco que se pronunciase en una única dirección; más bien ocurría todo lo contrario. Cabe destacar a un amplio sector de feministas que, desde Madrid, impulsó un movimiento que pedía activamente el voto contra la Constitución en el referéndum de diciembre de 1976 por considerarla machista y patriarcal:

Lo que se peleó en la Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas del Estado español era el hacer un análisis desde el punto de vista feminista del proyecto de Constitución, señalando las críticas, las insuficiencias y lo que representaba. Es más, tengo todavía guardado un recorte del periódico *Mundo Diario* de Barcelona en el que, ante la presión del movimiento feminista por haber dejado en el cajón del olvido el tema del aborto en la elaboración de la Constitución, Jordi Solé Tura, entonces padre de la Constitución por el PSUC, tuvo que justificarse. Fue una crítica muy severa al texto constitucional, pero la Coordinadora no tomó ninguna opción de voto. No podía tomarla

porque había una diversidad tremenda. Sin embargo, en Madrid, se hizo un acto contra la Constitución.¹⁰

En 1978 se produce la derogación del artículo 416 del Código Civil, que condenaba el adulterio femenino, y se regula el uso de los anticonceptivos; la ley del divorcio fue aprobada en 1981. La ley del aborto sigue siendo una asignatura pendiente, así como todos aquellos aspectos que posibiliten conformar e informar en libertad los cuerpos y las vidas de lesbianas, maricas, transexuales, prostitutas, transgéneros, intersexuales, etc.

En cuanto a la institucionalización, y siguiendo a Foucault, no tiene otra función que encubrir y legitimar como público lo que en realidad responde a otros intereses, partidistas y/o individuales. Y lo que es más importante, opera como mecanismo de sustitución: se transforman estos intereses de grupo en intereses o necesidades de las instituciones. También se refuerzan los procesos sociales encaminados hacia la individualización, el confinamiento, el desarraigo y la expropiación absoluta de la experiencia, como experiencia colectiva. Estas, entre otras causas — como la desconexión entre prácticas y teorías, entre el feminismo académico y el de la calle, entre los diferentes grupos y su nula participación en el proceso— van a marcar una etapa de crisis en el movimiento feminista hacia mediados de los ochenta.

Institucionalizar, algo se tenía que institucionalizar; lo que pasa es que la parte que se asumió, se asumió muy mal. Y ahí la culpa la tienen los partidos de la izquierda parlamentaria. [...] Los servi-

cios de *planning* se montaron desde el movimiento feminista; eran centros de información sobre el aborto, la planificación familiar... se montó como un servicio. Ahora que cualquier grupo tiene una ayuda pequeñita es difícil pensar que hubo una época en que estas cosas las hacíamos con nuestro dinero. Era un esfuerzo muy grande. Evidentemente se quería trabajar de otro modo, que los recursos públicos revirtieran en esto. Era una reivindicación. Pero cuando fue asumido por recursos públicos, durante un tiempo se pensó que la experiencia, el saber de las mujeres, había sido eliminado. [...] Cuando se institucionaliza deja de asumirse de forma colectiva. [...] Aunque a mí el tema de la profesionalización de la teoría absoluta asumida por las universidades me preocupa más que las instituciones. Lo de las instituciones está más claro, se ve, se sabe cuál es el espacio institucional y cómo competir contra él en desigualdad de condiciones; [sin embargo, el espacio universitario] llega un momento que se cierra en sí mismo. Por la misma necesidad de producir, los propios estudios no están ligados a una práctica de transformación.¹¹

Por lo que respecta a las relaciones entre femócratas y feministas, durante los años ochenta, noventa, e incluso ahora, han sido distantes y problemáticas, y raramente de estrecha cooperación y entendimiento. Como consecuencia, han perdido la iniciativa en materias que constituían reivindicaciones básicas para el ideario feminista. También dentro del propio movimiento feminista van surgiendo escisiones, a la vez teóricas y políticas. Frente a la unidad inicial, unidad que se fraguó apasionadamente como resistencia y lucha antifranquista y bajo la influencia dominante del feminismo socialista, una vez pasado el período de transición, el movimiento feminista, aunque unido en las principales reivindicaciones —divorcio, anticoncepción, aborto, violencia—, se va atomizando en diferentes posiciones, que describen y representan la realidad de la diferencia sexual en nuevos lenguajes. En este sentido, ha facilitado la pervivencia y el legado de un pensamiento vivo y de unas prácticas políticas críticas que emergen, cambiando de forma y en contextos diferentes, generación tras generación.

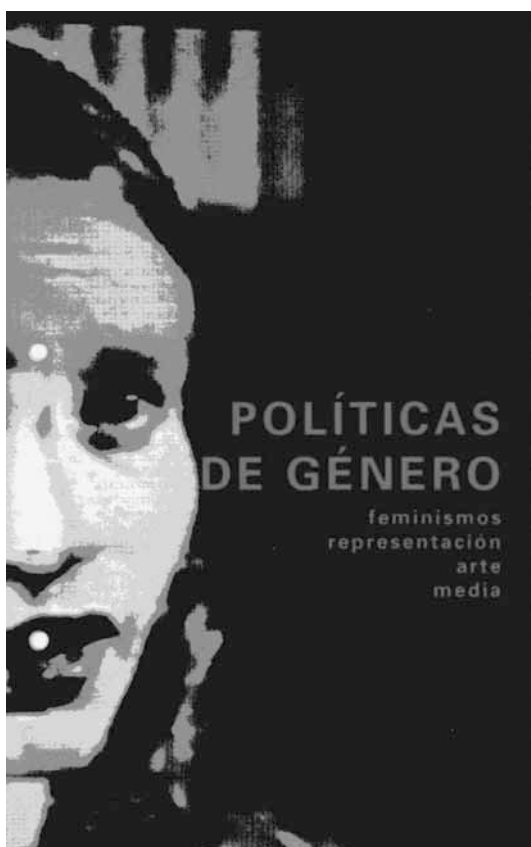
No creo que la gente piense que está todo conseguido, pero sí creo que las personas han olvidado que hay cosas que se han conseguido porque se ha luchado. [...] Como el tema de la violencia contra las mujeres: no lo han sacado a la arena los medios de comunicación, sino que fue una lucha histórica de los movimientos feministas de los setenta. [...] Por un lado se ha perdido la historia, y es importante recuperarla, pero por otro ha quedado un germen; la actitud de las mujeres espa-

ñolas en torno a la violencia no sería igual si no hubiera habido un movimiento feminista.¹²

Para el feminismo español, la transición marcará la polémica de la doble militancia y el análisis de hasta qué punto los partidos tradicionales asumían las reivindicaciones de las mujeres, y por tanto de la autonomía. Se recogía, igual que en otras esferas occidentales, el debate entre capitalismo y patriarcado, y se iban demarcando dos posturas: la de un feminismo socialista y la de un feminismo radical, que en el ámbito anglosajón tenían referentes en autoras como Sheila Rowbotham y Shulamit Firestone,¹³ respectivamente, y que en España ya surge en las I Jornadas por la Liberación de la Mujer celebradas en Madrid en noviembre de 1975, como ya hemos apuntado en párrafos anteriores. Pero las diferencias entre un feminismo socialista y otro radical o autónomo van a acentuarse originando un importante debate teórico —feminismo de la igualdad *versus* feminismo de la diferencia— que surgió en las Jornadas Feministas de Granada en 1979 y se retomó en Barcelona en 1980 en las Jornadas del Patriarcat y en los Encuentros Feministas Independientes. Esta polémica igualdad/diferencia se expone ya en las ponencias presentadas en estas jornadas y en diversas publicaciones de la época, revistas independientes del propio movimiento feminista, pero también en la revista *El Viejo Topo*,¹⁴ con artículos de Genoveva Rojo, Empar Pineda, Vicent Marqués y de dos de las principales representantes en España del feminismo ilustrado y de la igualdad, las filósofas Amelia Valcárcel y Celia Amorós,¹⁵ entre otras.

Otro de los grandes debates de la época surgió en torno al origen de la familia y la configuración de la “naturaleza femenina”, en revisión de los postulados economicistas, antropológicos y biologicistas; la editorial Anthropos publica cuestiones sobre este tema a inicios de los ochenta. En el terreno de las lecturas noandrocéntricas del saber, cabe destacar *La “otra” política de Aristóteles*¹⁶, de Amparo Moreno (1988), donde se analiza el arquetipo viril y machista que subyace en la obra de este clásico y su tradición en el pensamiento occidental. Esta autora analiza también el nacimiento del movimiento feminista en *Mujeres en lucha: el movimiento feminista en España (1977)*,¹⁷ libro que se presenta intencionadamente como uno de los primeros apuntes para empezar a rehacer una historia feminista, que en palabras de la propia escritora en el momento de publicar el libro, es una historia “hasta ahora silenciada e ignorada”.

En torno al feminismo de la igualdad, y formando parte del seminario *Feminismo e ilustración* promovido por Celia Amorós, se van aglutinando toda una serie de investigadoras, principalmente filósofas: Amelia Valcárcel, Alicia Puleo, Rosa Cobo, Cristina Molina,



Cartel de *Políticas de género*, exposición en el Institut de la Dona/Filmoteca de Valencia, 1993.

Luisa Posada, Neus Campillo, Ana de Miguel. Celia Amorós será la primera directora del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid.¹⁸

Dentro de los feminismos de la diferencia, un texto básico e inicial en España es *Sobre diosas, Amazonas y vestales*, de Victoria Sendón (1981), línea que continúa con su posterior libro *Más allá de Itaca*¹⁹ (1988). Siguiendo esta tradición encontramos a la historiadora Milagros Rivera Garretas y a Fina Birulés, que agrupa a diferentes investigadoras —Rosa Rius, Mercè Otero, Carmen Revilla...— en el seminario *Filosofía y género* de la Universidad de Barcelona.²⁰ Carmen Elejabeitia,²¹ representa un esfuerzo de síntesis entre las tendencias de la igualdad y la diferencia.

Si en los años setenta el debate se inició con la relectura crítica del marxismo y el psicoanálisis, para posteriormente repensar y reciclar, principalmente desde el feminismo de la diferencia, las aportaciones nietzscheanas y posestructuralistas, a finales de los ochenta el debate empezó a girar en torno a moder-

nidad/posmodernidad. Victoria Sendón, Estrella de Diego y Rosa María Magda²² serán algunas de las autoras que aborden estos temas.

Tránsitos *queer*

La sexualidad comporta varias incoherencias en cada persona, y esta característica es uno de sus rasgos más positivos. *Queer*²³ es una manera de apartarse de ideas fijas acerca de la identidad sexual, como la “heterosexualidad”, la “homosexualidad” o la “bisexualidad”. *Queer* subvierte, retuerce el pensamiento categórico simple sobre la sexualidad y la identidad. De esta manera, *queer* se convierte en un proceso a través del cual lo habitual se vuelve extraño, raro.

La identidad ha jugado un papel fundamental en la formación de los movimientos sociales contemporáneos, sobre todo en los movimientos feministas y en los de lucha contra el racismo. Para poder ser, estos movimientos, al igual que otros “nuevos movimientos sociales” como, por ejemplo, el de la comunidad LGTTB (lesbiana, gay, transexual, transgénerica y bisexual), tuvieron que partir de una recuperación positiva de la diferencia que a nivel social se les ha atribuido y por la cual han sido objeto de exclusión, con el fin de reconstruir las imágenes negativas con que se había cargado su diferencia. Esta también fue la manera de encontrarse con otros y establecer redes, construir el “nosotras/os”, identificarse como perteneciente a un grupo con el que se comparte la opresión y la exclusión. Estas cuestiones permitieron la constitución y el desarrollo de estos movimientos: había cosas comunes que les unían. En el contexto español, además, les unía la lucha en y desde la izquierda contra el régimen franquista, de ahí que en la década de los setenta lesbianas, gays y transexuales aparecen juntos en frentes y en sintonía con la década, se autodefinían como revolucionarios y de liberación sexual: de esta manera el Movimiento Español de Liberación Homosexual (MEHL) que se había organizado a principios de los setenta en Barcelona, a finales de 1975 y en línea con la evolución ideológica de los movimientos sociales en esta década pasa a llamarse Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC),²⁴ en Bilbao se forma Euskal Herriko Gay Askapen Mugimendua (EHGAM) que forma parte de la Coordinadora de Marginados.²⁵ En 1977 se forma en Madrid el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), surge del ámbito libertario y pronto se le unen más grupos de tendencia radical y su actividad política comienza desarrollando diversas acciones contra la LPRS.

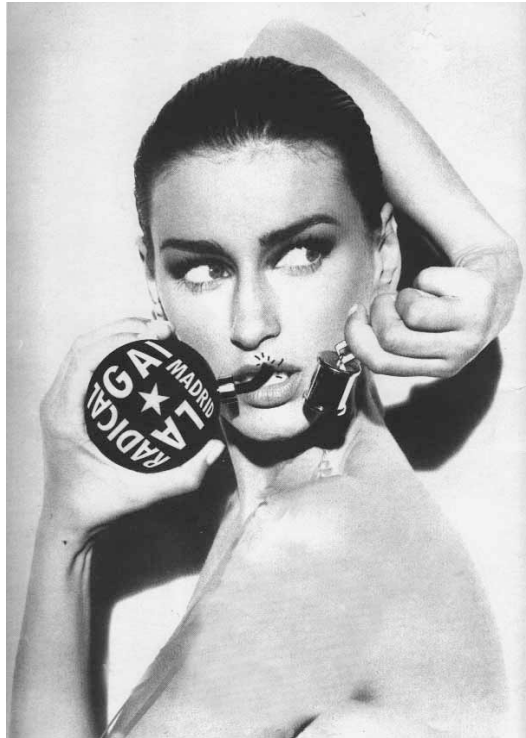
Ahora bien, el tema de la identidad es mucho más complejo. Por ello, la discusión acerca de la identidad y de lo que esta representa ha ido adquiriendo peso dentro de la teoría social y de la teoría feminista, y, más recientemente, juega un papel protagonista

en la teoría *queer* y en los discursos sobre la representación.

Hoy día, cuando nos topamos con posiciones que cuestionan las ideologías conocidas y sus lógicas tradicionales, nos encontramos también con una reconceptualización del sujeto. Para Foucault, la identidad no es más que el sistema de regulación y control de las subjetividades, de manera que los individuos respondan a los patrones de poder preestablecidos. Cuando yo digo: soy mujer, soy bollo, soy valenciana, soy artista... ¿a qué sistemas de representación de mí misma estoy apelando? ¿Qué mecanismos de inteligibilidad estoy poniendo en marcha?

El sistema de construcción binario hombre/mujer, homo/hetero, blanca/negra, etc. ha operado en detrimento de la posibilidad de opción de las personas, en detrimento de la necesidad de búsqueda y construcción de subjetividades distintas, múltiples. Ha sido una camisa de fuerza para la expresión mayúscula y el respeto a las múltiples existencias, en tanto que solo acepta y permite determinadas identidades, prefijadas por el sistema. Digámoslo así: las diferencias pugnan por salir en un sistema que no las acepta, ni siquiera reconoce su existencia. La socialización y el proceso idílico de constitución de las identidades de género, raza, etnia, etc. se convertirán en un verdadero ejercicio de represión, regulación y sujeción de los sujetos. Como señala Teresa de Lauretis "es sujeto en los dos sentidos del término: sujeto a las restricciones sociales y, no obstante, sujeto en el sentido activo de hacedor y usuario de la cultura, empeñado en la autodefinición y la autodeterminación. [...] La conciencia no es el resultado, sino la condición de un proceso. La conciencia de sí, tanto como la conciencia de clase, de raza (por ejemplo, mi conciencia de ser blanca), es una configuración particular de la subjetividad, o de los límites de la subjetividad, que se produce en el punto de intersección entre significado y experiencia".²⁶ Habría entonces que llegar a la conclusión de que la identidad nunca será el fin, sino el principio de la autoconciencia. Apelar a identidades prefiguradas, señalizadas, polarizadas, no haría nada más que contribuir a perpetuar la lógica de opresión y dominación imperante.

Ejercitando la memoria, y más aún si interpelamos la conciencia de experiencias propias, seguramente descubriríamos que la identidad de los grupos subordinados y excluidos nunca ha sido autodefinida, y mucho menos se asemeja a la idea que tiene "el poder" acerca de lo que son o dejan de ser tales grupos. En este sentido, una "mujer" no sería tanto lo que es en sí misma sino un arquetipo fijado por los hombres, al igual que los "LGTTB" no son tanto LGTTB como lo que los discursos normativos heterocentros y homófobos dicen sobre ellos, o los "negros" no son negros, sino sobre todo lo que los



La Radical Gai, *De un plumazo*, n.º 5, 1996.

blancos han dicho que son o deben ser las personas negras. Así, Françoise Collin nos recuerda:

El sujeto es presa de otro, está alterado y por eso mismo es por siempre inadecuado respecto de sí mismo. El procedimiento de dominación consiste en sustraerse a esta alteración, instituyendo al otro en lugar del objeto y sustituyendo al diálogo con el otro por un discurso sobre el otro. [...] Los hombres, en lugar de ponerse a la escucha de lo que dice y hace una mujer, han querido decir secularmente lo que es una mujer, lo que son las mujeres, asignándoles, a la vez una definición y un lugar, como si eternos destinadores de la palabra no pudieran volverse sus destinatarios. [...] Paradójicamente, esta incapacidad y este rechazo a oír lo que no está ya preoído puede afectar también a aquellas o aquellos que se erigen en portavoces de un grupo minorizado, ya que todo "representante" se hace una idea limitativa de lo que representa.²⁷

Con esto, sin embargo, no estamos descartando la posibilidad de construir identidades más allá de estos sistemas de opresión identitarios y binarios. Más bien queremos subrayar, coincidiendo con la teoría *queer*, que no sería posible la existencia de un sujeto que no sabe, al menos temporalmente, lo que

es o lo que no es (o quizá, mejor, en lo que está o en lo que anda). Lo que estamos tratando de afirmar desde una posición *queer* es la necesidad de evaluar la política de la identidad como restrictiva.

Hay un declive fruto de la crisis de un sujeto político monolítico: el sujeto mujer, que es el sujeto político del feminismo clásico. Y en estos tránsitos, ya a finales de los ochenta, surgen multiidentidades que ya no solo afectan a grupos; o sea, que una misma persona, de repente, se ve atravesada por muchos discursos... Eso es producto, por una parte, de nuevas lecturas, de nuevas teorías... pero también de nuestras propias realidades y nuestras propias vivencias.²⁹

En 1970 la poeta, militante y ensayista Monique Wittig participa en la creación del primer grupo de lesbianas en Francia, Les Gouines Rouges (*Las bolleras rojas*). En su ensayo más radical, *La pensée straight* (1980),²⁸ Wittig subvierte la tradición del feminismo heterosexista y acuña la expresión que pasará a la historia de la militancia bollera en el mundo entero: “las lesbianas no son mujeres.” Muestra que “la mujer” es una construcción o categoría política que surge en el marco de un discurso heterocentrado. El pensamiento de Wittig pasará años más tarde a ser uno de los pilares fundamentales de la teoría *queer*.

En Estados Unidos, país donde vivió y produjo sus principales trabajos, Wittig tuvo un enorme peso en la formación del lesbianismo radical. Sin embargo en Francia y en el Estado español su influencia fue más bien irrelevante, aunque sí dejó una huella importante en los primeros debates de los años ochenta, especialmente desde el Grupo de Amazonas de Barcelona, liderado por la activista Gretel, recientemente fallecida, al igual que Wittig. Su pensamiento también se dio a conocer a través de grupos de lesbianas más autónomos, como el Grupo de Lesbianas Feministas de Bizkaia, formado en 1982, que publicó traducciones parciales de su obra en *Sorginak*, la revista que editaron hasta bien entrada la década de los noventa. En cambio en *Nosotras que nos queremos tanto*, la revista del Colectivo de Feministas Lesbianas de Madrid, una plataforma desde donde se difundirán los principales debates en torno a las políticas sexuales lesbianas, apenas si hay una referencia a esta autora.

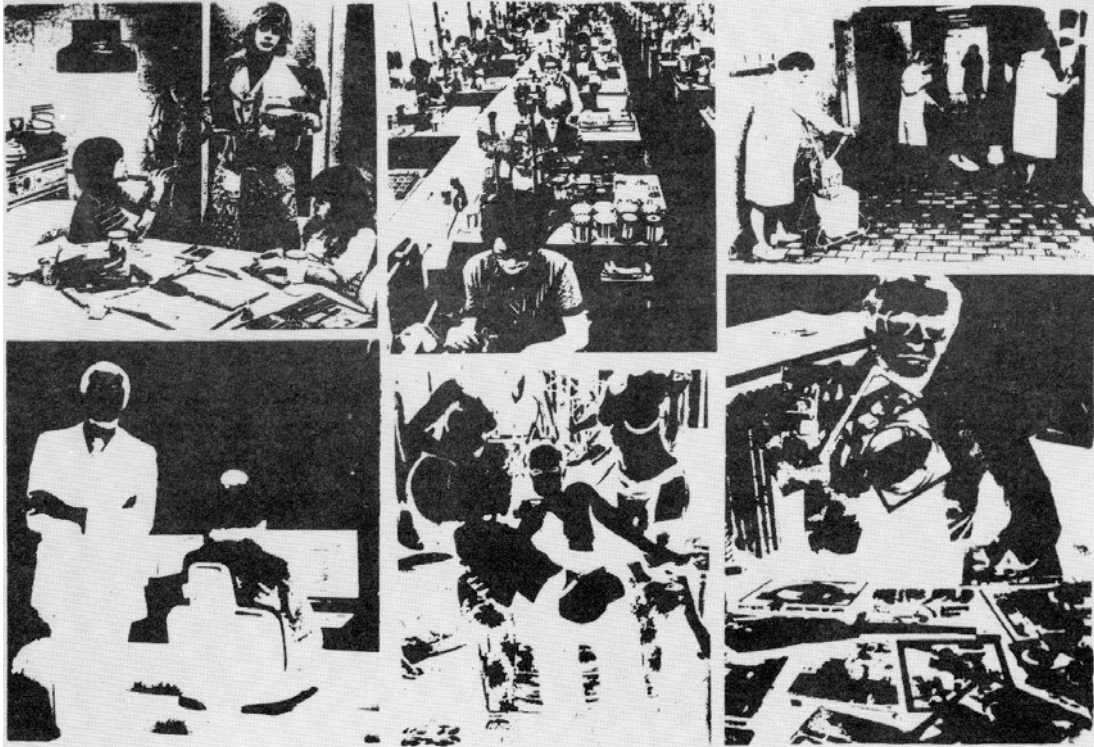
Tendremos que esperar hasta la década de los noventa, con la proliferación de grupos activistas *queer*, para que el pensamiento de esta autora pase a formar parte de los debates y los idearios políticos. En el Estado español serán el grupo LSD y La Radical Gai los que introduzcan por primera vez, en 1992-1993, un debate activista y teórico *queer*, no solo rescatando la máxima de Wittig “las lesbianas no son

mujeres”; sino acercando al contexto del activismo y el pensamiento español a autoras por entonces prácticamente desconocidas, como Judith Butler, Donna Haraway y Teresa de Lauretis, e iconografías como las de Barbara Kruger, Barbara Hammer, Grace Volcano, Nicole Eisenman y Sara Shulman. Es un nuevo activismo nutrido por una nueva generación que entabla redes más allá de las fronteras nacionales, desarrollando estrategias políticas, teóricas y de representación en conexión con Act Up, Queer Nation, Lesbian Avengers, Outrage, Guerrilla Girls, WAC (Women’s Art Coalition), etc. Esta nueva generación impulsará en el Estado español la primera producción propia de textos, que desde inicios de los noventa está contribuyendo a alimentar la comunicación y agitar el activismo con las prácticas teóricas feministas y *queer*. Algunos ejemplos, entre otros muchos: las tesis de Ricardo Llamas, Xosé M. Buxán y Elena Casado; los ensayos de Juan Vicente Aliaga, Javier Sáez, Ricardo Llamas, Paco Vidarte, Beatriz Preciado y Beatriz Suárez Briones; los artículos de Carmen Romero, Fefa Vila y David Córdoba.³⁰

Las artes de los feminismos. Los años setenta y las artistas conceptuales

Desde los años setenta hasta nuestros días, uno de los principales problemas del movimiento feminista (en el que queda diluida —lesbofóticamente— la lesbiana) es no ser tomado en serio. Aunque si se compara con la reacción conservadora que sufren en Estados Unidos en la década de los ochenta, cuyo objetivo era devolver a las mujeres a sus roles tradicionales de madres, esposas y amas de casa, así como dismantelar las políticas de igualdad y eliminar —aprovechando que la pandemia del sida pasaba por allí— al conjunto de minorías sexuales, podríamos decir que en nuestro caso, tras la transición —y con ella el pactismo y la desmovilización de la izquierda— el movimiento “homosexual” y, especialmente, el movimiento feminista, nutrido en buena parte de una importante militancia lesbiana, toma el relevo en la producción de discursos críticos y en el desarrollo de estrategias políticas opositoras, así como de ciertas expresiones culturales desde el compromiso político, como el arte conceptual, pasando por el Colectivo Cine de Clase (CCC) y, ya a comienzos de los ochenta, por las prácticas culturales despolitizadas, aunque revulsivas para otros, integradas en lo que se vino a llamar “la movida”.

En “Las lesbianas en el arte. Sobre la especificidad de las lesbianas en la historia del arte y de la cultura (algunas consideraciones metodológicas)”³¹ Laura Cottingham expresa sus intenciones iniciales y constata una serie de resultados especialmente útiles y pertinentes para nuestro caso:



Eulàlia Grau, *Discriminació de la dona*, 1977.

En este artículo me gustaría esbozar algunos de los supuestos teóricos que se deducen de las investigaciones que estoy llevando a cabo para un trabajo colectivo sobre la cultura lesbiana, *Lesbian Art: A Sourcebook*. Definidos por tres imperativos categóricos: lesbiano, siglo xx e internacional, los parámetros de este libro lo sitúan en un equilibrio precario entre la tendencia enciclopédica y el muestrario sin profundidad. Pero si el alcance a la vez amplio y vago de estos términos puede hacer creer (como incluso yo misma he creído) que el proyecto carece totalmente de metodología, trabajar en esta obra me ha hecho comprender que es indispensable proveerse de una rigurosa metodología en la medida en que la historia cultural lesbiana está falta de teorización, y que no existe ningún método preestablecido.

Cuando digo que no existe ningún método para estudiar "el hecho lesbiano" (y, por lo mismo, nuestra historia cultural), me refiero, en primer lugar, a que nadie sabría definir a una lesbiana: y, a continuación, a que los obstáculos que plantean las investigaciones convencionales y las escuelas dominantes hacen que sea prácticamente imposible localizar "el hecho lesbiano" en la historia del arte, incluso aunque sepamos reconocer a una lesbiana cuando la vemos.

Entre las numerosas epifanías intelectuales que he conocido a lo largo de mis investigaciones, me acuerdo de un breve encuentro con la historiadora Ilse Kokula. La historiadora de arte Gabriele Werne me había hablado de ella respondiendo a mi pregunta: "¿Conoces a alguien que pueda hablarme de las artistas lesbianas en Alemania antes de 1970?" Famosa por haber dado a conocer al mundo universitario el safismo de Jeanne Mammen, una artista que desarrolló su trabajo en el movimiento dadaísta en Berlín, Kokula era asimismo la traductora al alemán de los escritos de las lesbianas separatistas americanas de principios de los años setenta. Cuando la conocí en Berlín me sentía incómoda por el carácter superficial de mis investigaciones para *Lesbian Art*: se había demostrado imposible llevarlas a cabo en las bibliotecas convencionales, y tenía que contentarme con pequeños archivos incompletos, llamadas telefónicas, cartas y correo electrónico.

Dado su estatus de historiadora reconocida, quise llevar hasta el límite mi situación. Kokula me miró con un aire de superioridad y me dijo: "Todas las investigaciones sobre nuestra historia carecen de financiación y, como consecuencia, su alcance resulta limitado."

Después del estudio realizado, y haciendo un recorrido a través del período mencionado, podemos decir —no sin ciertas dudas— que no ha existido un trabajo sistemático, continuo y progresivo de mujeres artistas que se autodenominen feministas; es decir, un trabajo conscientemente político en este sentido desde los años sesenta hasta la actualidad. Sin embargo existen trabajos, personas y modos de hacer y negociar con la institución artística —pública o privada— que nos parece muy pertinente incluir en una historiografía del arte de mujeres en el Estado español. Algunos no se han podido rastrear por los propios límites de la investigación (en principio un abanico mayor de la industria cultural, música, literatura, cómics...); otros, como las artistas conceptuales de los setenta, sí los hemos considerado casos de estudio.

Pensamos que en los años setenta nos encontramos por primera vez en el contexto español con una generación de mujeres que no solo realizan un trabajo político en la esfera del arte, sino que también introducen modos de ver y hacer significativos, tanto en las formas como en los modos, incluso mucho más radicales que en los de sus compañeros de viaje. Por otra parte, la cantidad tanto de mujeres artistas como de trabajos confirma que se encontraban en activo al menos durante todo el decenio. Actualmente, muchas de ellas siguen trabajando, aunque con menor intensidad y, en ocasiones, con un cambio de registro.

La investigación ha sido compleja, hasta el punto de replantearnos el objeto y el sujeto de estudio por diversas razones. En primer lugar, por la dificultad de

documentarse ante la falta de publicaciones, sean libros, catálogos, revistas o periódicos, y lo inaccesible de lo poco que se publicó en su día. Esta casi inexistencia de artículos y publicaciones críticas nos lleva hacia un análisis sobre el sexismo del medio artístico, pero genera otras dificultades a la hora de valorar cuestiones centrales en nuestro estudio, como las contaminaciones y contribuciones del feminismo y la producción artística. Por ello optamos por el contacto directo con las artistas, pero también esta es una tarea compleja y que necesita de un tiempo y unos recursos que exceden el marco de esta investigación, que solo puede ser entendida como una primera aproximación al tema propuesto.

Sería necesario seguir adelante de una forma más rigurosa de la que hemos podido realizar para este trabajo. Estamos hablando no solo de recursos, sino también de la necesidad de producir discursos sobre el sujeto "arte y feminismo" que se ha dado muy tímidamente en nuestro país, sobre todo en lo que se refiere a los años setenta y ochenta, puesto que en la década de los noventa sí ha habido una conciencia, aunque tibia, que ha posibilitado replantear temas feministas. Después de treinta años o más, pensamos que ya es tiempo de interrogarse sobre cuáles han sido las aportaciones de las mujeres en el medio artístico y el porqué de su invisibilización y falta de reconocimiento. Por esto agradecemos a Assumpta Bassas que nos dejara consultar la documentación obtenida para su tesis doctoral; por el momento, uno de los pocos trabajos que se están realizando con profundi-



Fina Miralles, *Standard*, 1976.



Olga Pijoan, *Herba*, 1973.

dad sobre este período, con la excepción de algunos escritos como los de Pilar Muñoz³² o Juan Vicente Aliaga,³³ publicados recientemente, en los que se aprecia un interés por estas cuestiones. Pensamos que es ciertamente urgente impulsar desde diferentes centros de producción del saber, pero especialmente desde el medio universitario, investigaciones críticas y rigurosas como las que se abordan para otras disciplinas:

Las mujeres artistas tenían miedo de que el hecho de meterse en grupos feministas las marginara todavía más y que el mundo de las instituciones las dejara de lado. [...] Nos faltaba cultura histórica, nos faltaba conciencia y seguridad en nosotras mismas para poder trabajar las cuestiones feministas de una manera radical. [...] El verdadero problema para las mujeres artistas fue la falta de soporte teórico; el trabajo en profundidad que podría haberse hecho de un modo colectivo no se dio.³⁴

Aún así podemos constatar, a riesgo de contradecir la opinión de sus propias autoras, que existen trabajos con un fuerte contenido de género o feminista, como los de Paz Muro: *La mujer en la cultura actual*, *Mujeres Michelin*; Eulàlia Grau: *Discriminación contra la mujer*, *El coste de la vida, ¿por qué?*; Eugènia Balcells: *Boy Meets Girls*, *Ophelia*; algunas performances de Esther Ferrer, también la serie de los juguetes educativos y 45 preguntas sobre el arte de mujeres titulada *Etes-vous d'accord?*; Fina Miralles: *Standard*, *Emmascarats*; los trabajos corporales de Olga Pijoan y Àngels Ribé, y las performances de Dorethée Selz junto a Miralda.³⁵

Como nos comentaba Mathilde Ferrer, “existe una aversión a declararse feminista [¡cuánto más, lesbiana!]. Se debe tener en cuenta que el feminismo supone un compromiso, un acto político, no es simplemente hacer arte en el sentido de una profesión”. ¿Por qué ocurre esto? No se trata solo de una cuestión personal —que lo es—, sino de una compleja red de situaciones en la que intervienen historiadores, críticos, teóricos, profesores, coleccionistas, artistas y público que favorecen o estrangulan, de una manera nada interesada, ciertos planteamientos críticos, personales y colectivos.

En otros contextos la diferencia sexual, sus diversos contenidos —como la política de las identidades, la conciencia de la subjetividad y “el cuerpo como campo de batalla”— han producido planteamientos muy ricos que han interceptado e incluso provocado cambios importantes en las corrientes dominantes de la praxis y la teoría del arte. En el caso español esto no se ha dado, debido, fundamentalmente, a un medio poco permeable a los planteamientos políticos en general, y no digamos ya a los feministas. Esto debe-



Eugènia Balcells, *Boy Meets Girls*, 1978.

ría hacernos reflexionar acerca de por qué ocurre así en este país, al menos en los últimos treinta años.

Es una cuestión compleja. Quizá un camino fructífero sería analizar si ha habido un período de transición en las instituciones y en determinadas expresiones culturales o si, por el contrario, ha habido una “in-transición”, utilizando el término de Eduardo Subirats.³⁶ Esto podría explicar por qué, después de un década —los setenta— de fuertes contenidos políticos, aunque marcados, también en la esfera artística, por “las urgencias”, los desinhibidos años ochenta, con la movida como movimiento enseña, renunciaron al *look* y al ideario de la política activista. Este hecho, visto por algunos como de fuerte carácter conservador, desafía, para otros, los códigos más normativos, tanto en lo personal como en ciertas prácticas artísticas.

Para algunos, los ochenta supusieron años de entusiasmo y modernidad en una escena como la del arte en que ocurrían pocas cosas en el ámbito oficial, pero

significaron también un desencanto y una ruptura con otras formas más críticas.

La irrupción de los noventa: permanentes fugitivas

Somos tu mejor sueño y su peor pesadilla.
ESLOGAN DE LSD, 1995

Las mujeres nacidas entre mediados de los sesenta y principios de los setenta podríamos conformar el primer grupo de artistas y teóricas feministas dentro del Estado español, debido a una serie de factores (económicos, sociales, políticos, educacionales...) que confluyen en esta "generación de los noventa".

Ajenas (o casi) a la doble militancia de nuestras madres y hermanas mayores, llegadas tarde a las utopías del 1968 y desmotivadas por unas formas políticas que nos resultaban extrañas, pocas de nosotras, recién llegadas a la universidad y a las grandes ciudades, nos movíamos entre los últimos coletazos de la movida y la atomización y el declive del movimiento feminista heredado de los años setenta. Nuestra generación es la generación de una década contradictoria, la década de los ochenta, que había pasado rápidamente una frontera —atravesados por la discontinuidad— y que en último término redescubriría lo político a través de prácticas más cotidianas y dispersas que ignoraban esa transición sin ruptura.

Teníamos noticias de los primeros encuentros y asambleas de mujeres del Estado español, desde las revueltas universitarias hasta las Jornadas de Granada, pasando por la institucionalización del movimiento de mujeres y las primeras expresiones contraculturales promovidas por mujeres que reivindicaban ser putas o bolleras en escenarios urbanos.

Nosotras habíamos crecido ya conviviendo con organismos como el Instituto de la Mujer (creado en 1983), a los que considerábamos, sin embargo, extraños a nuestros intereses. Esta institucionalización, junto con el desencanto por las posibilidades de actuación dentro del precario marco de la democracia española, hicieron que nuestros análisis y actuaciones girasen en direcciones distintas a las prácticas artísticas y a las formas de reivindicación de la izquierda tradicional, de la que poco a poco nos íbamos alejando.

Un hecho fundamental para que esta primera generación feminista se conformase y agrupase en colectivos minúsculos de lesbianas, mujeres autónomas —como las del Colectivo Ligadura—, asambleas feministas en la universidad, mujeres internacionalistas... o surgieran los primeros grupos musicales liderados o formados estrictamente por mujeres (sin dejar de sonar las Vainica Doble, sobre los escenarios actuaban las Vulpes), fue la posibilidad de movilidad espacial y el encuentro y creación en espacios eminente-

mente urbanos, sobre todo en las grandes ciudades como Madrid, Barcelona, Vigo, Bilbao o Valencia. También influyó el acceso masivo a la educación universitaria por parte de mujeres de la clase media y de la clase trabajadora, y la radical transformación en los hábitos, tiempos y expectativas de las mujeres que, en buena medida, tenemos que agradecer a nuestras antecesoras. El hecho de que estudiar, dedicar tiempo a la profesión o a los proyectos personales, o tener capacidad de escoger ser madre o no, o vivir el lesbianismo abiertamente, o experimentar con prácticas sexuales diversas se hayan convertido en opciones posibles para las mujeres españolas es algo muy reciente (aunque no necesariamente asentado) y demuestra la profundidad de unos cambios sociales en cierta medida heredados de las vindicaciones anteriores, sin las cuales casi ninguna de estas opciones habría tenido posibilidades de desarrollo, ni siquiera en las condiciones actuales.

La información sobre las luchas, resistencias, avatares y logros de las mujeres que nos precedieron ha sido muy desarticulada y confusa. Nuestra experiencia está, además, marcada, por un educación extremadamente parcial que naturalizaba, y sigue naturalizando, los metarrelatos, y que ignoraba, e ignora, las variables de género, clase, nacionalidad, identidad sexual, etc. Apenas se ha hablado de Lucía Sánchez Saornil, de Maruja Mallo o María Blanchard; salvo en círculos muy restringidos, tampoco de las hermanas Ferrer, de las conceptuales catalanas o de las protagonistas que abanderaron los movimientos sindicales y las principales luchas feministas, o de las que impulsaron las primeras traducciones y difusiones de textos clave e iniciaron en la universidad, o fuera de ella, una puesta en común y una revisión crítica del pensamiento dominante. Tampoco ahora se habla lo suficientemente de estas mujeres, y mucho menos allí donde es urgente hacerlo.

Las mujeres de esta generación, de nuestra generación, empezamos a nutrir nuestro bagaje intelectual y político con discursos básicamente anglosajones y franceses, que, en gran medida, son los que siguen sosteniendo nuestras principales aportaciones al feminismo y al joven desarrollo de prácticas y teorías *queer*. Y si las continuas aproximaciones, cuando no desembarcos, para abordar críticamente los estudios de género desde diferentes campos en los últimos años en el Estado español no han producido los resultados esperados, probablemente sea debido no solo a la escasez de recursos económicos, políticos y sociales, sino, sobre todo, a que el reparto de estos recursos supondría, sin lugar a dudas, una alteración sustancial, cuando no revolucionaria, de los tradicionales equilibrios sobre los que se han establecido los poderes (y las personas) a través de una legitimidad que al menos hasta el momento es cuestionable. Desde

entonces, “los mismos” disfrutaban del botín conquistado. ¿Hasta cuándo? Podemos explicar estos hechos, simplemente, porque hemos sido las primeras en tener acceso a ellos de una forma más o menos generalizada, por tiempo, educación y oportunidad. Recordemos que los primeros textos de análisis político y de representación desde el feminismo empiezan a producirse en España en los años sesenta, y son herederos de un pensamiento que en buena parte está exiliado.³⁷ La labor de traducción se inicia en los años setenta. En este sentido cabe destacar *Hablan las Women's Lib*,³⁸ una selección de textos feministas norteamericanos con un epílogo de María José Ragué Arias, publicado en 1972. Las traducciones anteriores a esta fecha son casi excepcionales: *La mística de la feminidad*,³⁹ de Betty Friedan, y las de Simone de Beauvoir,⁴⁰ que empiezan a circular relativamente pronto en España.

Recordemos también el paupérrimo panorama de la crítica de la representación en España, donde la traducción de un texto fundamental como el de Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*,⁴¹ se produce en 1988 dentro de la importante colección Eutopías de la Universidad de Valencia.

Aunque no es nuestra intención extendernos en este texto sobre el tema de las editoriales y colecciones, nos gustaría indicar que, en este esfuerzo de traducción/contextualización, a la pionera Ediciones LaSal debemos añadir Talasa, Revolución, la mencionada colección Eutopías, de Episteme, y Feminismos, de Cátedra (donde se traduce a Donna Haraway, Iris M. Young y Judith Butler, entre otras), así como el esfuerzo más reciente de Icaria, Traficantes de Sueños, Anthropos y Paidós por sacar a la luz no solo traducciones: junto a la edición de textos autóctonos sobre la redefinición de las identidades y los cuerpos, recordemos la traducción del libro de Carol Vance *Placer y peligro*,⁴² así como las publicaciones en castellano de Jeffrey Weeks,⁴³ en Talasa, y, aunque ya entrando en el nuevo milenio, las recientes versiones de los dos libros fundamentales de Judith Butler,⁴⁴ *Cuerpos que importan* y *El género en disputa*.

Esta era nuestra hipótesis de partida: los noventa como primera —y tal vez última— generación de mujeres con acceso a la educación de forma masiva y con formación dentro de la tradición crítica feminista. Posibles causas de esta interrupción podrían ser los cambios generados en la última década por el creciente neoliberalismo y otras influencias conservadoras; la asimilación/invisibilización por parte de la academia y otras instituciones de consenso —el museo, por ejemplo— de las críticas articuladas desde el feminismo; la escasa capacidad, salvo esfuerzos muy individuales, del pensamiento y la representación del feminismo español para intervenir en debates internacionales, o la incorporación, a veces



Marisa Maza, <sprach_räume #1> (conversación_espacios), 2003-2004.

no bien contextualizada, de corrientes y fórmulas escasamente repensadas localmente.

Cuando a lo largo de esta investigación se ha preguntado en nuestras universidades por la oportunidad de establecer departamentos de estudios de género como posibilidad de intervención en diversos ámbitos de poder, ninguna tenía la certeza de que generar una mayor cantidad de textos teóricos más o menos brillantes llevara a la desnaturalización de un saber hegemónico profundamente arraigado, y señalaban, por otro lado, las dificultades de la sin duda brillante producción anglosajona para intervenir en las prácticas y en las acciones cotidianas.

Las prácticas artísticas y políticas en los noventa

Ejemplificadas en el impacto de la exposición *El arte y su doble*, “algunas fórmulas del proceso de posmodernización permiten a algunas mujeres artistas oponerse al giro hegemónico, basado en la alegorización y en un discurso despolitizado o antipolítico sobre la subjetividad y la subjetivación, mediante un giro genealógico”⁴⁵ y debido a la utilización de ciertas fórmulas y a la creciente incidencia en el análisis y generación de la representación, desde finales de los ochenta y principios de los noventa, el feminismo se convierte en un factor significativo para la generación de imágenes.

Temas y preocupaciones como la personalización de lo político, el (bio)cuerpo como campo de batalla y la vuelta a la performance, la crisis y reformulación de las identidades y el género/sexo, las nuevas tecnologías o la visibilidad en el espacio público y en torno a la redefinición del trabajo (producción/reproducción)... toman protagonismo para múltiples personas feministas, dentro de la escena del pensamiento y las imágenes, al tiempo que se asumen en las agendas institucionales.

Es difícil saber cuándo se convierte el cuerpo en un debate posmoderno interdisciplinar, pero no cabe

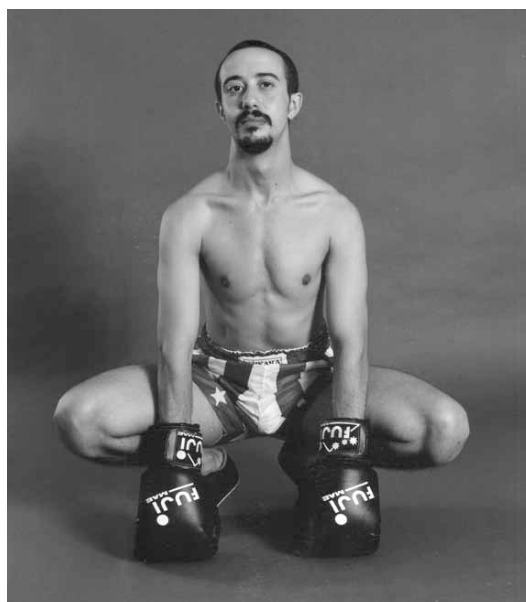
la menor duda de que la redefinición de la identidad a partir de autores del posestructuralismo francés, y muy especialmente la influencia de Michel Foucault, establecen algunas de las pautas fundamentales en la elaboración de textos e imágenes en torno a la corporeidad, donde el desarrollo del pensamiento y prácticas *queer* se erige como central en la capitalización de estos discursos. El eje principal de este debate fue, sin duda, la desnaturalización del sexo, después de la desnaturalización del género, que ya se había dado durante los años setenta y ochenta.

El cuerpo se había convertido, como decía Barbara Kruger, en un “campo de batalla”, territorio privilegiado del control y de lógicas disciplinares de primer orden, al tiempo que en el espacio de debate de las nuevas identidades procesuales.

Es difícil decir con certeza cuándo comienza a ser introducido este tema en el arte español, pero es cierto que grandes eventos internacionales como el ya mencionado *El arte y su doble*, o el megalómano proyecto de Dennis Hollier —aunque una década más tarde— *Fémininmasculin. Le sexe dans l'art*⁴⁶ fueron algunas de las influencias para la orientación hacia un espacio de reflexión, el cuerpo, privilegiado por el feminismo desde finales de los sesenta.

En gran medida, el renacimiento de la práctica performativa en artistas euroamericanas —recorremos los nombres de Coco Fusco, Hester Scheurwater, Terre Thaemlitz y Patty Chang entre las más conocidas desde principios de los noventa— está estrechamente vinculado a esta reivindicación feminista y a la adopción de una genealogía entonces considerada necesaria, aunque diríamos que en un tono más construccionista que el de los años sesenta y setenta, e incluso, en algunos casos, con fuertes influencias de la teoría y las políticas *queer* y de algunas variables introducidas por las tecnologías de última generación.

Es obvio que el cuerpo como eje temático y la reformulación de las identidades tuvieron en la práctica performativa uno de sus mejores instrumentos. Lo que no está tan claro es cómo llegaron estas influencias a las artistas de los noventa. Por una parte estaría la influencia norteamericana, tanto en el terreno del arte de acción y el activismo como por el bagaje en el campo de la videoacción, que se desarrolla en España en la década de los noventa. Esto explicaría la convivencia de autoras como Eulàlia Valladosera o Carmen Sigler —que recogen una línea muy concreta de la performance euronorteamericana, más esencialista y ritual—, junto a otras que deconstruyen mitologías de la feminidad tradicional —maternidad, cercanía a la naturaleza, victimismo, masoquismo etc.—, al tiempo que especulan sobre algunos constructos políticos y discursivos a partir de la experiencia, y por lo tanto del cuerpo. Nos estamos refiriendo,



El camino de Moisés, documental dirigido por Cecilia Barriga, 2003.

riendo, sobre todo, a autoras que emplean el vídeo como soporte, no como registro de sus trabajos. Entre ellas cabe destacar a Marta Martín, Lucía Onzain, Itziar Okariz, Pilar Albarracín, Estibaliz Sádaba y María Ruido.

Nos parece importante señalar “dos eslabones perdidos” de nuestra genealogía, de alguna forma recuperados, aunque fuese tardíamente. Nos estamos refiriendo al trabajo de Zaj, y más especialmente al de Esther Ferrer, al que ya hemos hecho referencia y que impartió un taller memorable dentro del proyecto *Sin número*, comisariado por Jaime Vallaura y Marta Pol i i Rigau en noviembre-diciembre de 1996 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, al cual asistieron algunas de las videoartistas hoy más relevantes.

La otra mujer que estaría en el comienzo del vídeo y la acción en el feminismo español sería la conceptual catalana Eugènia Balcells, autora recuperada para el gran público en los últimos años, y especialmente a raíz de un programa de *Metrópolis* (TV2) del año 2000, con guión de Susana Blas, donde se hace un repaso de algunos de los trabajos de Eugènia Balcells, Eulàlia Valladosera y Carmen Sigler.

Otras artistas, como Esther Mera y Manuela Sáez, fueron programadas dentro del ciclo de vídeo *Políticas de género*, comisariado por Carmen Navarrete y Marcelo Expósito para el Institut de la Dona/Filmoteca de Valencia en el año 1993, junto con autoras como Ana Mendieta y Martha Rosler, que, como se

explicaba más arriba, estarían en el centro del interés por la recuperación de la performance como instrumento de análisis de las categorías sexuales e identitarias, pero también como instrumento político.

No nos parece baladí subrayar que *Metrópolis*, un programa de la televisión pública que lleva emitiéndose desde hace más de veinte años con un interés sostenido por los temas de actualidad, dedicó durante ese mismo año 2000 otros dos programas a cuestiones relacionadas con la identidad, el género y el cuerpo y sus redefiniciones: *010001111: Femenino/masculino* y *Cyborgs* — también con guión de Susana Blas —, que forman, junto con *Mujeres y vídeo*, del que hablábamos más arriba, una suerte de trilogía-resumen de algunos de los temas fundamentales con los que daba comienzo el nuevo milenio en el ámbito de la representación.

En el Estado español, la gran diferencia entre la videoacción de los noventa y la de los setenta está en la propia idea de performatividad como herramienta política y su orientación construccionista, casi siempre reflexionada, frente a la reivindicación del cuerpo como sustrato esencial y significador que encontrábamos en los setenta.

Buena prueba del interés por la performance, por el feminismo y por sus relaciones con el vídeo en estos momentos sería el trabajo de Gabriel Villota *Bodybuilding* (1999), realizado para una de las ediciones del festival Junctions de Bruselas, pero este interés, sobre todo, estaría ejemplificado por el programa de proyecciones y por la publicación adjunta que con el título de *Lucas, cámara, acción (...) ¡Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*⁴⁷ fue comisariada por Gabriel Villota en 1997. Entre los textos publicados en ese catálogo figuran los nombres de Pat Califia y Kathy O'Dell, y entre las artistas programadas, autoras como Sadie Bennig y Suzie Silver, vinculadas a las políticas de representación y acción *queer* y a la contestación a ciertos planteamientos normativos sobre el placer visual que tuvieron, como abundaremos más adelante, relativo eco en España. Dentro de este programa figuraban también artistas españolas/es como las ya mencionadas Eulàlia Valladosera y Carmen Sigler, SEAC y Sergio Prego.

En una línea muy diferente, pero también destinada a confrontar el trabajo de artistas españolas con otras internacionales en el terreno de la performance y la reflexión sobre la identidad, estaría el reciente programa de Susana Blas para PhotoEspaña 2002 *Vídeos XX*, donde figuraban: Estíbaliz Sádaba, Itziar Okariz, Mapi Rivera, Mabi Revuelta, Dora García, Susana Vidal, así como trabajos de Pipilotti Rist, Sadie Benning, Coco Fusco y Sue de Beer.

Si bien la redefinición de las identidades sexuales y del propio cuerpo como elemento performativo, como "mascarada", está ya presente en Claude Cahun

en los años veinte, y es continuada por autores como Pierre Moliner y, más tarde, por algunos hombres como Vito Acconci y Paul McCarthy, que desarrollan su producción en paralelo a mujeres como Adrian Piper, Martha Rosler y Eleanor Antin, en el Estado español, esta reflexión construccionista solo se da desde finales de los ochenta. Aunque nos gustaría reivindicar aquí la figura de Ocaña, dibujada por Ventura Pons en su *Ocaña, retrato intermitente* (1978), algunas obras de Juan Hidalgo, el trabajo fotográfico de Carlos Pazos o ciertos aspectos de Xoán Anleo y de Miguel Ángel Gaüeca. La identidad masculina y sus representaciones está escasamente revisada en el Estado español, y muy especialmente la heterosexual; de modo que la mayor parte del legado y el repensamiento sobre el cuerpo y el sexo como construcción social y su asociación a la teoría de la performatividad se debe a un amplio movimiento de mujeres, lesbianas y heterosexuales, y a algunos gays. Como excepción, el caso reseñable de Publio Pérez Prieto, trabajando en colaboración con Marta de Gonzalo.

Solo nos gustaría señalar aquí el legado del grupo bollero LSD en sus *fanzines* — *Non grata* — y proyectos activistas, especialmente *Es-cultura lesbiana* y *Menstruosidades*, que junto con los de La Radical Gai — *De un plumazo* — hacen un lúcido y temprano análisis de los prejuicios y discursos en torno a la "homosexualidad" a través de la vertebración de un activismo radical que se erige en primera persona en un contexto marcado enormemente por la pandemia del sida. Las realidades bolleras y maricas se establecen desde espacios de contestación marginal, no negocian cotas de libertad, no dialogan con instancias de represión ni caen de lleno en la falaz visibilidad que empieza a mostrarse imparable a través del consumo, el llamado "capitalismo rosa". Este último aspecto está muy bien estudiado, por ejemplo, en el texto de la socióloga y actual activista en el Grupo de Trabajo Queer (GTQ) Carmen Romero titulado "De diferencias, jerarquizaciones excluyentes y materialidades de lo cultural. Una aproximación a la precariedad desde el feminismo y la teoría *queer*"⁴⁸

Nos parece también significativa cierta aclimatación la aparición de algunas artistas y cineastas que se identifican a sí mismas con estos presupuestos. Nos referimos a Helena Cabello y Ana Carceller, de las que hablaremos más adelante como comisarias de la exposición *Zona F*⁴⁹ y autoras de vídeos como *Un beso* (1996) — un claro homenaje a Linda Benglis —, Azucena Vieites y Itziar Okariz, en el terreno de las artes plásticas, y a Cecilia Barriga y Virginia Villaplana en el del vídeo y el cine. Ambas realizadoras han hecho trabajos significativos en relación a la redefinición de la identidad. Destaquemos aquí *Meeting of Two Queens* (1991), de Cecilia Barriga, una pieza de exquisito desmontaje, o los trabajos *Anonimous Film*



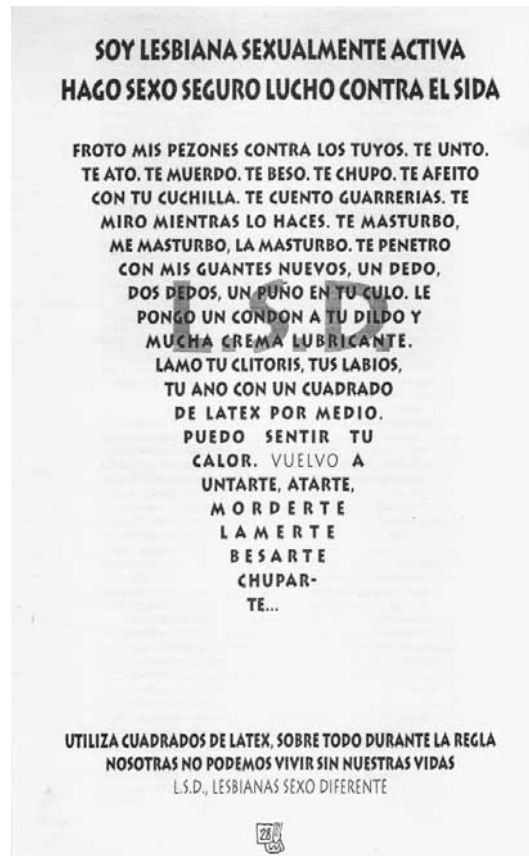
Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, *La force du biotavail*, 2001.

Portrait (2002) y *Nuit* (2003), de Virginia Villaplana, a través de la experiencia musical de creativas como drfloy, KO o Bongo. Además, también han llevado a cabo recientemente dos proyectos audiovisuales sobre la transexualidad en España desde dos perspectivas muy diferentes: nos referimos a *El camino de Moisés*, elaborado para TVE por Cecilia Barriga en el 2002, y *Escenario doble* (2004), proyecto de Virginia Villaplana y Angelika Levi donde documentan el proceso de reelaboración corporal y vital a través del testimonio de Marco, un transexual andaluz que trabaja en la costa levantina y al que suman como contraimagen, en un permanente diálogo, una *performance drag king*.

El último de los grandes temas en torno a la política corporal, la interrelación del cuerpo con la máquina, ha tenido, hay que decirlo, un éxito cuestionable en el Estado español.



La Radical Gai, *De un plumazo*, n.º 4, 1995.



LSD, revista *Non Grata*, n.º 1, 1995.

No será hasta 1995 cuando se traduzca a Donna Haraway⁵⁰ por primera vez en España, precisamente el año en el que Colaizzi publica, en inglés, *The Cyborguesque*,⁵¹ un interesante análisis de las posibilidades políticas del cuerpo grotesco de Bajtin en relación a las "monstruosidades de la hibridación tecnológica". La producción teórica del llamado ciberfeminismo en España es escasa, y si bien la web www.estudiosonline.net ha sido fundamental a la hora de difundir los discursos de autoras como Sandie Stone, Sadie Plant, Rosi Braidotti y activistas en la red como VNS Matrix, Old Boys (OBN), etc., se puede decir que el resultado de la aclimatación al espacio local ha sido pobre. Podríamos hablar, en todo caso, de algunos textos de Claudia Giannetti, del proyecto online yopiensocom.com, de ciertas acciones de Rosa Sánchez, como *Donna-Matrix*, y en un tono mucho más acomodado, de las últimas pinturas y fotografías de *cyborgs* de Marina Núñez.

Para terminar con este breve recorrido por la confluencia entre las prácticas artísticas y políticas de los noventa, cabe destacar la importancia que algunas teorías provenientes de diversos feminismos, o direc-



Azucena Vieites, fragmento del desplegable incluido en *Transgenéric@s*, 1998.

tamente de la teoría *queer*, tienen en la actual composición del pensamiento y las prácticas políticas: véase el caso de Nancy Fraser y Judith Butler, Iris Marion Young y Saskia Sassen, y las autoras que emergen dentro del cada vez más fructífero debate poscolonial.

Si bien no siempre visibilizadas, las acciones y estrategias que algunas mujeres han llevado al espacio público reivindican una forma de intervención desde la corporeidad que interroga al sujeto político universal, no solo desde la sexuación, sino desde una confluencia de diversidades.

En este sentido, hablar, dentro del Estado español, de algunos textos de mujeres como Cristina Vega, Marta Malo de Molina y Begoña Marugán, o de algunos colectivos como Sexo, Mentiras y Precariedad, GTQ y Precarias a la Deriva, todos ellos en Madrid, significa reflexionar sobre las formas de acción desde el feminismo y ciertas posiciones *queer* hoy, significa redefinir la "esfera pública", las fronteras del cuerpo y sus límites y controles, las formas de la producción y la reproducción, etc., de una manera decisiva para las prácticas políticas contemporáneas, y muchas veces, incluso al mismo tiempo, como sería el caso del vídeo de Precarias a la Deriva y la deconstrucción del DNI del GTQ, realizado colectivamente. *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*⁵² significa tam-

bién repensar el lugar de la representación como escenario de intervención política, o sin más, el alcance y la responsabilidad política de las imágenes.

Los conflictos y tensiones que algunas componentes de La Eskalera Karakola, existente desde 1997, exponían en su relato sobre la "okupación" a lo largo de los noventa en Madrid son muy indicativos de hasta qué punto ciertos sectores de la "nueva izquierda" siguen cuestionando algunas prácticas políticas, o las consideran "menores" por incorporar aspectos cotidianos, como la sexualidad, la reproducción o los cuidados, frente a los "grandes temas" de la política tradicional vinculada a un concepto completamente restrictivo de esfera pública:

[...] Me acuerdo de una vez que la Radical y LSD hicieron una fiesta en la okupa de mujeres de Minuesa y fuimos todas las que andábamos por aquí, por Lavapiés. Nos disfrazamos, nos vestimos y empezamos a hacer el canelo allí. Un espacio en el que había que guardar cierta compostura, cierta... Es decir, toda una estética y una disciplina corporal. [...] Para mí, justamente, la Karakola fue eso, poder aprender a vivirlo de otra forma, de repente era como tener la sensación de "esta es nuestra casa", y vamos a ver cómo queremos hacer política, o sea, sin todo ese peso encima de lo que hay que hacer, ¿qué significa que yo me tome en serio la política o que me apasione la política?⁵³

En esta misma línea de reflexión sobre los cuerpos en el espacio público y la producción de plusvalía económica y simbólica de los mismos dentro de los ya indistinguibles tiempos de ocio y de trabajo se situaba el proyecto *Cuerpos de producción*, coordinado por Uqui Permui y María Ruido entre marzo de 2002 y marzo de 2003, con intervenciones de diversas artistas: Carmen Nogueira, Xoán Anleo, intrépidas&sucias, Erreakzio-Reacción, Fefa Vila, Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, etc., en el espacio público de Santiago de Compostela y un seminario interdisciplinar.

La lucha por la visibilidad en el espacio público ha sido una de las grandes batallas del feminismo y de todas aquellas teorías críticas contemporáneas que han sido conscientes de la calidad de las imágenes como reflejo de los diversos ejercicios de poderes sociales: los espejos no reflejan sino aquello que es instituido, y nuestros ojos solo perciben lo que la luz de la mirada tradicional, una estructura de dominio, estrechamente alumbraba. [...]

Conscientes del dominio que subyace a toda representación — como su propio nombre indica, una presentación en lugar de— y conocedoras de la dinámica neutralizadora de aquello que se hace visible, pero

también sabiendo que la permanencia en la negatividad absoluta, en el rechazo insistente, puede ser una acción defectiva inutilizada, nos planteamos: ¿es la visibilidad una meta política primordial?, y si lo es, ¿qué visibilidad?⁵⁴

La crítica de la representación y la práctica teórico-historiográfica

A partir de la línea de Griselda Pollock y Rosalyn Deutsche, que en cierta forma recorre la última década del pasado siglo, nos gustaría desgranar algunas aportaciones en torno a la redefinición y la crítica misma de la disciplina y el relato historiográfico desde la confluencia del género con otras teorías críticas.

Puede que esta línea haya tenido un impacto menor que algunas de las cuestiones anteriores sobre prácticas artísticas concretas, pero, por ejemplo, la introducción de la teoría filmica, la difusión de los textos de Teresa de Lauretis, Griselda Pollock y Kate Linker⁵⁵ o el conocimiento de artistas como Martha Rosler,⁵⁶ que han tenido una doble labor en la construcción de un discurso desde la imagen y la palabra, son fundamentales para explicar cierta eclosión de escritos y trabajos plásticos, así como el desarrollo del vídeo de mujeres en España —y la reformulación de su producción, distribución y difusión—, o la aparición de festivales de cine específicos de mujeres y de gays y lesbianas.

Las escasas exposiciones feministas del Estado español son un buen índice para reflexionar sobre el feminismo en la historiografía y la crítica, y para ver qué hay de verdad en la “herencia anglosajona” y su desarrollo contextual.

Compartimos con Juan Vicente Aliaga el diagnóstico de extrema pobreza que en su texto “La memoria corta”⁵⁷ hace de la historiografía feminista en España. Como él mismo subraya, la memoria crítica del feminismo español y sus relaciones con la representación está aún por hacer.

Nuestro conocimiento de los ejes temáticos fundamentales y de los debates académicos es tardío y minoritario, debido, fundamentalmente, a la barrera idiomática. La mayor parte de los discursos homologados del feminismo están realizados —y son legitimados como tales— por las universidades anglosajonas, salvando algunos casos que proceden del ámbito francés e italiano.

De hecho, además de los escasos volúmenes en inglés que podíamos adquirir en estancias o viajes a Londres o Nueva York —recordemos que Internet ha entrado en nuestras vidas hace solo un puñado de años—, el acceso que durante años se tuvo a autoras feministas fue a través de traducciones francesas. Mencionemos aquí la impresionante labor de Mathilde Ferrer al frente de la École Supérieure des Beaux-Arts de París. Nos referimos, desde luego, a libros

como el editado por la propia Mathilde Ferrer e Yves Michaud *Espaces de l'art. Féminisme, art et histoire de l'art*,⁵⁸ donde se puede encontrar a Kate Linker y a Griselda Pollock; a uno de los mejores compendios de textos sobre vídeo: el editado por Nathalie Magnan *La vidéo, entre art et communication*,⁵⁹ donde se podía leer el artículo de Martha Gever sobre las relaciones entre el vídeo y el feminismo, y el conocido texto de Martha Rosler “La disipación del momento utópico”.

Después de un primer período a finales de los ochenta y principios de los noventa en el que las únicas historiadoras cercanas al feminismo eran Erika Bornay, que edita en 1990 *Las hijas de Lilith*,⁶⁰ y Estrella de Diego — recordemos la publicación de su tesis doctoral sobre las pintoras españolas del XIX, pero sobre todo el muy influyente *El andrógino sexuado*⁶¹ la historiografía feminista española empieza a enriquecerse con algunas traducciones. El libro —muy básico— de Whitney Chadwick *Mujer, arte y sociedad*⁶² aparece también en 1992, coincidiendo con un giro en la producción de Estrella de Diego que la lleva a alejarse casi definitivamente de la conceptualización del género como una variable o sistema de análisis.

Si bien en los últimos años se han publicado algunos textos que podríamos llamar de revisión historiográfica desde el feminismo, prácticamente todos ellos se mantienen al margen del contexto español, limitándose a recoger y/o traducir una serie de polémicas que, insistimos, no se crean ni se destruyen aquí, sino que solo se reproducen.

Este sería el caso de la tesis doctoral de María Ruido, realizada entre 1996 y 1999 y publicada en 2003 con el título de “Plural-líquida. Sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación posmoderna”,⁶³ donde aparecen apenas un puñado de artistas, politólogas y realizadoras españolas; el caso, asimismo, del reciente libro de Patricia Mayayo *Historias de mujeres, historias del arte*,⁶⁴ resumen bien articulado desde la más estricta historiografía del arte de una serie de teorías anglosajonas, o el artículo “Comer o ser comida”,⁶⁵ donde se nos habla metafórica y realmente de contextos que dificultan articular una historiografía del arte propia. Existen, no obstante, algunos ejemplos tempranos como el trabajo de investigación universitaria de Carmen Navarrete *Tu cuerpo es un campo de batalla. Las imágenes de la mujer en el arte posfeminista*, que data de 1992.⁶⁶

Completamente centrado en el contexto español estaría, como apuntábamos atrás, *Mujeres españolas en las artes plásticas*,⁶⁷ de Pilar Muñoz, producto también de su tesis doctoral, pero carente de un bagaje feminista sólido. Su interés a la hora de analizar el contexto contemporáneo es, además, muy escaso, porque el recorrido cronológico empieza en

el final de la Edad Media para detenerse, precisamente, en los años de la posguerra. La propia autora confiesa que esta detención es completamente voluntaria, y que teme meterse en reflexiones o críticas de artistas contemporáneas debido a sus posibles reacciones adversas; lamentable situación repetida —y no es producto de la casualidad— por Patricia Mayayo. Este temor o incomodidad es índice, desde luego, de la escasa solidez de la crítica de arte en el Estado español, que no solo en el ámbito feminista o relacionado con las mujeres, sino en general, adolece de rigor y tiende a interpretarse casi siempre como un ataque personal; tal vez porque en algunos casos se ha empleado con tal fin, tal vez porque se sigan confundiendo las discrepancias teóricas o políticas con intrusismo personal; en cualquier caso son aspectos que relevan tanto la fragilidad actual como el camino personal y colectivo que queda por delante.

Si el panorama historiográfico es exiguo, si no tenemos departamentos de estudios de género donde investigar, ni debate académico o social del cual nutrirnos y en el cual participar, los diferentes ámbitos de la crítica tampoco están mucho mejor, como se desprende ya de lo anteriormente apuntado.

No vamos a detenernos mucho en este aspecto. Simplemente recordar el lamentable uso que, en general, la crítica española ha hecho del feminismo —y más de los aspectos *queer* o lesbianos— desde el desconocimiento y/o los prejuicios, convirtiéndolo en tópicos, estetizándolo, o simplemente ninguneándolo. Bien es cierto que actualmente hay una nueva generación de curadoras y críticas que sostienen, al menos, una posición de respeto y entendimiento del feminismo y de las críticas *queer* o poscolonialistas como críticas de la representación inexcusable. Aunque, por supuesto, la crítica más tradicional sigue siendo bastante obtusa; y el comisariado, incluso de mujeres, utiliza normalmente este término como una parte de la “cuota políticamente correcta” del mercado contemporáneo. Este sería el caso, por poner un solo ejemplo, de la exposición *FuturoPresente* de Alicia Murriá.

Entre las críticas/os de arte están las que mantienen una absoluta ignorancia, y hasta las que pregonan una “normalidad cuantitativa” (¿heredera del posfeminismo de Dan Cameron?) “de mujeres y gays” altamente preocupante. Nos referimos, por ejemplo, al artículo de Rosa Olivares “Mujeres, al fin” (1998), publicado en la revista *Lápiz*, de la que entonces era directora.

Como ya apuntábamos, la inauguración en Madrid y Barcelona en 1987 de algunos ejemplos de trabajos de mujeres reconocidos por la historiografía y la crítica internacional —Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sherrie Levine— con *El arte y su doble*, y el desa-

rollo, por otra parte, de discursos que colapsaban las posibilidades críticas (y políticas) de los feminismos a favor de una estetización poco molesta y de su instalación en el *mainstream* (nos referimos, sobre todo a Dan Cameron y su “Post-Feminism”,⁶⁸ publicado en 1987 a coincide con la aparición de los primeros debates en torno a las aportaciones del feminismo como crítica de la representación en nuestro Estado.

Alimentados prácticamente por aportaciones extranjeras en su versión original o en sus primeras traducciones, las revisiones del psicoanálisis, el dismantelamiento de los mecanismos legitimadores de la historia del arte y los primeros textos sobre teoría fílmica feminista —Laura Mulvey es traducida en 1988 por Santos Zunzunegui— empiezan a calar en el discurso de algunas artistas, unidas por entender del feminismo como teoría política y vinculadas, en algunos casos, al activismo y a sus prolongaciones en las teorías y políticas *queer*.

Nos referimos a trabajos —de los que nombraremos solo algunos a modo de ejemplo— como la serie de Ana Navarrete *Indispensable para las mujeres*, desde 1994; Carmen Navarrete, *Decalogue* (1991), *Le cabinet des estampes* (1994); Estíbaliz Sádaba, *La colonización del planeta P* (1996); los dibujos de Azucena Vieites, desde 1994; las fotos y acciones de LSD, desde 1993; Carmen Nogueira, el trabajo desarrollado para el proyecto *Ecosofías*, en el año 2000, en la Sala Amadís de Madrid; Begoña Hernández; Itziar Okariz, en concreto la serie *Meadas*; Virginia Villaplana, *Retroalimentación* (1997) realizado en colaboración con LSD, y María Ruido, *La voz humana*.

En un Estado como el español, donde las gentes que practican el arte no se caracterizan por la profundidad y extensión de sus lecturas ni por su capacidad para construir discurso —así lo reconoce, como carencia, la propia Mar Villaespasa en la elaboración de *100 %*,⁶⁹ la primera exposición feminista, en 1993—, las artistas vinculadas a la teoría y las que generan escritos críticos propios no son muchas, y casi todas tienen influencias similares; aunque pueden divergir las posiciones y los resultados.

El influjo de Griselda Pollock es una constante, por su decisivo desmontaje de la historiografía tradicional y por su contestación a los marcos habituales del liberalismo, donde la confluencia de género y clase se naturalizan de la forma más falaz. Junto a ella aparecen clásicas del pensamiento de la representación desde el feminismo como Lucy Lippard, Linda Nochlin y Catherine de Zegher y, más tardíamente, Andrea Fraser y Rosalyn Deutsche, conocida internacionalmente por su libro *Evictions* (1996), pero no traducida al castellano hasta 2001. El texto escogido para su traducción en *Modos de hacer*, “Agorafobia”, resume desde nuestro punto de vista la lucha por la visibili-



Carmen Navarrete, *Cabinet des estampes*, 1994.



dad de las aportaciones de los feminismos, y explora con gran certeza las críticas a la mirada tradicional y a los dispositivos de legitimación de las industrias culturales, al tiempo que pone de relieve el sexismo, el clasismo, el racismo y la homofobia que recorren la institución del arte, incluso entre aquellos sectores considerados de la izquierda radical; véase el debate entre las autoras y el historiador del arte Thomas Crow:

El masculinismo como posición de autoridad social también tiene que ver, por último, con la autoridad que se arrogan los intelectuales de la izquierda tradicional para explicar la condición política del mundo en su totalidad. [...] Los fundamentos de la sociedad, lo público y el sujeto político —el ciudadano— deben considerarse certezas. Los cuestionamientos que desde el feminismo y otras posiciones se hacen de las exclusiones que constituyen tales certezas, deben ser responsabilizados de la pérdida de la política y excluidos de la esfera pública.⁷⁰

Si bien la atención de las artistas españolas de los noventa a la teoría de la representación o a la confluencia de la representación como espacio político se transparenta en algunos nombres —Erreakzioa-Reacción, Ana y Carmen Navarrete, Virginia Villaplana y Carmen Nogueira— o se expresa en confluencias con otras disciplinas —como es el caso de LSD, de Beatriz Preciado, de Cristina Vega y de Precarias a la Deriva—, en gran parte de la producción textual y

videográfica es mucho más patente la influencia de la teoría fílmica.

Ahí habría que contar también con algunos hombres, como el ya mencionado Gabriel Villota, quien comenta la influencia de algunos textos y vídeos de mujeres. Explica en la entrevista realizada la impresión que le causó el trabajo de Sadie Benning, así como la importancia que tuvieron para él algunos escritos, algunos publicados en la revista *Off Video*, trabajo que realizó en colaboración mayormente con Marcelo Expósito, con quien, además, llevó a cabo algunos programas durante los noventa.

Introducida en España de la mano de Giulia Colaizzi, recién llegada, como ella misma explicó, de la Universidad de Minnesotta, la deconstrucción de la mirada tradicional desde la confluencia del género como factor político, y la aplicación de las lecturas pospsicoanalíticas al cine y el vídeo, tienen en España unos cuantos hitos fundamentales. Entre ellos podríamos destacar el citado *Placer visual y cine narrativo* de Mulvey; la aparición en castellano del texto de Marita Sturken “La elaboración de una historia: paradojas en la evolución del vídeo”,⁷¹ la traducción en 1993 de “Estética y teoría feminista. Reconsiderando el cine femenino” de Teresa de Lauretis, en *100 %*, donde la autora habla del concepto de “desestética”; la aparición del libro *Feminismo y teoría fílmica*⁷² en 1995, publicación que recogía la intervención de Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, Yvonne Rainer, Ann Kaplan, Rey Chow, Paula Rabinowitz y otras en el seminario del mismo título que tuvo lugar dos años antes en



Ana Navarrete, *Indispensable para mujeres*, 1994.

Valencia, coordinado por Giulia Colaizzi. Textos pioneros a los que se suman algunos volúmenes editados a lo largo de los noventa en Cátedra: *El cine de mujeres* de Annette Kuhn, *Alicia ya no* de Teresa de Lauretis (en la colección Feminismos) y *Las mujeres y el cine* de Ann Kaplan.⁷³

Junto a estas publicaciones empezaron a desarrollarse en el Estado español festivales de cine y vídeo específicos de mujeres, en consonancia con los ya existentes en otros países, como el Festival de Cine de Montreal, el Festival de Creteil y la Feminale.

Pionero de estos festivales en la península fue el de Madrid, que comenzó a mediados de los ochenta y se interrumpe, por problemas políticos con la administración del PP, a mediados de los noventa. Pero ha dejado huella en la memoria de varias generaciones de mujeres, que pudieron ver y discutir unas películas a las que, de otro modo, no hubieran podido acceder fácilmente. Especial mención, en este sentido, merece la presencia en Madrid de la realizadora lesbiana Barbara Hammer, que recibió el premio del festival en una de sus últimas ediciones. Para seguir los pasos del certamen, marcado progresivamente por una mayor calidad, que desafortunadamente no tuvieron en cuenta los gestores del PP, se puede recurrir al material que se publicaba anualmente para cada edición. La defunción de este Festival de Cine de Mujeres daría paso, años más tarde, al actual Festival de Cine de Gays y Lesbianas, promovido desde hace nueve años con mayor o menor calidad y esfuerzo por la Fundación Triángulo.

Mucho más sencillo es reconstruir la memoria del festival barcelonés que, desde 1992 y hasta ahora mismo, se viene desarrollando en paralelo a una serie de actividades educativas en el seno de la institución/archivo Drac Màgic.

Marta Selva y Anna Solà, actualmente directora y gestora del Institut Català de la Dona, hablan de anteriores jornadas de cine de mujeres durante finales de



Estíbaliz Sábada, *La colonización del planeta P*, 1996.

los setenta y principios de los ochenta —vinculadas en casi todos los casos a la Filmoteca—, de la convivencia con el festival madrileño durante la primera parte de los noventa, y del desarrollo de la ya asentada Mostra de Films de Dones, por medio de la cual llegan a España películas de Ulrike Ottinger, Chantal Akerman, Marguerite Duras, Agnès Varda, etc. que tanta influencia tendrían en algunas mujeres de nuestra generación:

[...] Mi aproximación al feminismo se produce a través de las ideas y no tanto por militancia. Los primeros vínculos los establezco en la universidad y poco tiempo después a través de la experiencia de trabajo con Marta en Drac Màgic y de la colaboración con otras mujeres de la ciudad que, finalmente, nos concentramos en el núcleo de Ca la Dona. Lo que me interesaba eran las ideas, el análisis artístico, el estudio de la historia del arte y de la teoría del arte; de hecho, en la universidad me especialicé en historia del arte. En seguida se me abrió un nuevo terreno de exploración que consistía en aplicar el punto de vista feminista al análisis de los lenguajes poéticos, al arte y a la interpretación del mundo. Uno de los momentos importantes en este proceso formativo, en este trayecto, fue el viaje a Montreal para asistir al Festival de Cine. También fueron importantes las lecturas de las italianas y los textos anglosajones que ellas habían traducido: textos fundacionales como los de Claire Johnston, Laura Mulvey y Teresa de Lauretis. Esta fue mi verdadera escuela, porque en la escuela oficial tenía la puerta cerrada a todas estas influencias. Una de las tareas en Drac Màgic, que disponía de muy pocos referentes, fue tomar como referencia a estas mujeres que conocimos en Montreal y que posteriormente pudimos volver a ver en Creteil. Pero entre Montreal y Creteil hubo un lapso durante el cual nuestras únicas fuentes de alimentación fueron las visitas a Italia y la compra de libros.



María Ruido, *La voz humana*, 1997.

Hasta aquel momento la única vía de información eran los viajes a Creteil cada año... A Montreal fuimos en el 1987 y a Creteil en el 1988 o 1989... Por otro lado, todos los textos que acabo de citar eran extranjeros porque no había traducciones, salvo las que hacían las mujeres de LaSal, centradas en teoría fílmica. Era estética feminista y nada más lo que conformaba las bibliografías que elaborábamos para nuestros cursos, no podíamos poner nada más porque en aquel momento los textos extranjeros eran inasequibles. Construimos la biblioteca en Drac Màgic con el fin de tener acceso a esa bibliografía extranjera. A través de los contactos con Montreal, París e Italia se empezó a formar una red de intercambio informal entre las mujeres que estábamos trabajando en la misma línea y entre centros de producción y distribución como Women Make Movies, CineNova, centros de París, de Alemania, la Feminale, Blik Pilotin, etc.⁷⁴

Al influjo de la teoría fílmica habría que añadir la proyección de vídeo en forma de programas o ciclos más o menos habitual en ciudades como Madrid y Barcelona. Esta nueva información visual de artistas extranjeras, junto con la evolución y contestación de algunos de los artículos clásicos de los setenta (nos referimos, por ejemplo, a la contestación de Laura Kipnis a Laura Mulvey que Erreakzioa- Reacción publica en 1999 con el título de "Transgresión de mujer"⁷⁵) explican cierta ebullición del vídeo de mujeres en España durante los noventa.

No solo la performance, también otros géneros como el llamado vídeo experimental o el videoensayo y, posteriormente, el vídeo documental, reflejarán de forma más o menos fiel los debates teóricos a los que antes nos referíamos, adquiriendo entidad propia en los trabajos de Cecilia Barriga (véase el ya comentado *El camino de Moisés* (2002) y todos los proyectos que hizo en colaboración con el Instituto de la Mujer en los ochenta y primeros noventa) y en los de Nuria



Virginia Villaplana y Angelika Levi, *Escenario doble*, 2004.

Canal [*Muchas veces mucho* (1998)], Begoña Hernández, Virginia Villaplana [*Tras las fronteras del sueño de la inmigración. Sin papeles* (1999)], Marta Volga [*Mi tía* (1994)], Sally Gutiérrez [la serie *Tell, City Game TV* (2002)], Marisa Maza [*Conversaciones, diálogos, espacios* (2003-2004)], María Ruido [*La memoria interior* (2002) y *Tiempo real* (2003)], y otras.

Casi ninguna de las artistas citadas, por edad o por falta de afinidad, había tenido relación con la primera generación del vídeo español. Nuestros presupuestos, bagaje y preocupaciones eran muy diferentes, y el cuerpo, la identidad, la memoria y la subjetividad aparecían en formas narrativas y vinculaciones muy diferentes al formalismo de los años ochenta.

Bien diferente también, pero estrechamente vinculado a la desnaturalización de la mirada que aporta la teoría fílmica, se desarrolla en España, poco después que en Norteamérica y otros países europeos, el debate sobre el placer visual y la consabida pregunta "¿eres porno o antiporno?", que parecía dividir a ciertos sectores del feminismo internacionalmente, y que en nuestro pasado más reciente tiene reflejos desde finales de los setenta y durante la década de los ochenta a través de una de las polémicas feministas más acaloradas y prolongadas en el tiempo.

Muy bien recogido por el libro de Raquel Osborne *La construcción sexual de la realidad*,⁷⁶ el debate llega al mundo de la representación a mediados de los noventa, cuando Teresa de Lauretis y Annie Sprinkle, desde una óptica *queer*, introducen el término "post-pornografía".

Queremos recordar aquí la significativa aportación que para una lectura de las imágenes sexualmente explícitas tiene el texto de Linda Williams "Fetichismo y Hard Core: Marx, Freud y el 'money shot'"; traducido en el fanzine n.º 9 de *Erreakzioa-Reacción* en 1999, así como los artículos que sobre el tema escriben Carmen Navarrete, "Mujeres y práctica artística: algunas



Sally Gutiérrez, *Tell*, 2000.

notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación⁷⁷ y María Ruido, "El ojo saturado de placer: sobre fragmentación, pornoevidencia y bricotecno-logía"⁷⁸ este último marco además de un trabajo videográfico realizado para la exposición *Lost in Sound* sobre las relaciones de las culturas de club y el cuerpo, titulado *Ethics of Care*.

Para terminar con este breve recorrido por la historiografía y la crítica de la representación desde el feminismo en los años noventa, nos gustaría hacer un escueto paseo por las escasas exposiciones feministas que se producen en el Estado español, que arranca en 1993 con *100 %*, comisariada por Mar Villaespesa.

Titulado de esta guisa para contestar a la cuota del 25 %, el proyecto se presenta como una exposición de artistas andaluzas —Victoria Gil, Pilar Albarracín y Carmen Sigler, entre otras más o menos al uso—, cuyo eje central, entonces en boga, era el cuerpo. La peculiaridad que le confiere un valor extraordinario, sin embargo, es que en su catálogo, hoy casi desaparecido, se traducían algunos de los textos más significativos para la historia del feminismo y su relación con la mirada. En él figuraban autoras como Elaine Showalter, Amelia Jones, Teresa de Lauretis, Kate Linker y Abigail Solomon-Godeau, algunas de las cuales encontramos por vez primera en castellano.

Si bien podríamos hablar de una gran cantidad de exposiciones de mujeres, la mayor parte de ellas no se definen a sí mismas como feministas. Sin llegar al extremo de reificación esencialista que presentan algunas como la comisariada en el año 2000 en Madrid por José Manuel Álvarez Enjuto, expresivamente titulada *Mujeres. Manifiestos de una naturaleza muy sutil*, o la también insistente (en los arquetipos, nos referimos) *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, generada por Victò-

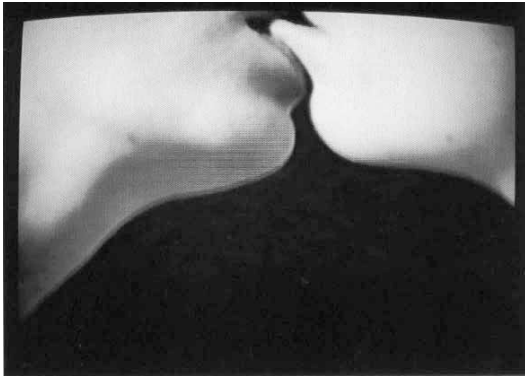
ria Combalia para el Centro Cultural Tecla Sala de L'Hospitalet en 1998, existe una importante variedad en la que el eje central de la propuesta es, simplemente, reunir trabajos realizados por mujeres, sin pararse a reflexionar sobre el propio constructo "mujer" o sobre la enorme diversidad de posiciones y necesidades que se desprenden de la, en todo caso, contingente identidad femenina.

Desde *Territorios indefinidos*, organizada por Isabel Tejada en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche en 1995, que cuenta con Paloma Navares, Itziar Okariz, Marina Núñez y Carmen Navarrete, una de las pocas exposiciones que aportan textos de elaboración propios —en este caso de Estrella de Diego, M^a del Carmen África Vidal y Helena Cabello/Ana Carceller—, hasta *El bello género*, proyecto de Margarita Aizpuru para la Sala de la Comunidad de Madrid en 2002, existe un amplio abanico de posibilidades. Aparecen *Estación de tránsito*, realizada por Nuria Enguita en Valencia en 1995, *Ricas y famosas* (Santander, 1996), y un largo etcétera en el que no vamos a insistir.

De entre todas ellas, y por su especial interés en, al menos, algunos aspectos, destacaríamos tras *100 %* el proyecto *Transgenéric@s*, comisariado en 1998 por la misma Mar Villaespesa y Juan Vicente Aliaga, y la exposición *Zona F*, realizada en 2000 para el Espai d'Art Contemporani de Castellón por Helena Cabello y Ana Carceller.

Transgenéric@s,⁷⁹ proyecto en el que participan Txaro Fontalba, Eulàlia Valldosera, Alex Francés, Joan Morey, LSD, Estibaliz Sádaba, Azucena Vieites, Carmen Navarrete y Jesús Martínez Oliva, entre otros, parte del bagaje de *100 %* y explora lo que algunos años después ocurriría en el mundo de la representación en relación a la corporeidad: no solo la transexualidad y la mutabilidad de los cuerpos a partir de las nuevas tecnologías y de Internet, sino las aportaciones conceptuales con la performatividad y la teoría y prácticas *queer*, y como su propio nombre indica, la transgeneridad e intersexualidad como cuestionamiento de la polaridad sexual en un sentido cercano al propuesto por el construccionismo sexual foucaultiano.

Apoyan teóricamente este proyecto algunos artículos del catálogo de *In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice* (1995), en cuya estela se inscribía *Transgenéric@s*. Absolutamente centrada, sin embargo, en el Estado español, la exposición tenía su mayor talón de Aquiles, desde nuestro punto de vista, en la selección de artistas, una "convivencia forzada" que alojaba trabajos de muy difícil explicación dentro de un ámbito eminentemente construccionista como el que se proponía. Nos referimos, por ejemplo, al caso de Eulàlia Valldosera, y a otros completamente oportunistas, como por ejemplo Joan Morey.



Helena Cabello y Ana Carceller, *Un beso*, 1996.

Por su parte, *Zona F* presenta un cariz diferente. Argumentada como una exposición que pretende reflejar las aportaciones del último feminismo en relación a la representación posmoderna, tiene una buena introducción de las comisarias (Cabello/Carceller) y una valiosa aportación de textos propios, a pesar de la inoportunidad de dos de ellos. Nos referimos al recalcitrante argumento de Dan Cameron, que abunda en su línea "posfeminista" reaccionaria-posmoderna, y a la visión superficial y distópica de Ana Martínez-Collado sobre el ciberfeminismo más insustancial. La selección de artistas podría ser también discutible, especialmente los casos de Sarah Lucas y Alicia Framis.

Un caso completamente atípico dentro del marco del Estado español y una de las más interesantes reflexiones recientes sobre el feminismo y la representación sería el taller-seminario organizado por el colectivo Erreakzioa-Reacción *Sólo para tus ojos*. *El factor feminista en relación a las artes visuales*, desarrollado en Arteleku en el verano de 1997.⁸⁰

Existente desde 1994, Erreakzioa-Reacción, formado por Estibaliz Sádaba y Azucena Vieites, es un colectivo constituido para visibilizar el arte producido por mujeres. Llevan a cabo esta labor a través de una serie de publicaciones y charlas en colaboración con comisarias y artistas extranjeras: las Guerrilla Girls, Bildwechsel y Ute Meta Bauer, entre otras. De alguna forma, sus esfuerzos se consolidan en el proyecto citado, donde exploran las relaciones concretas entre las imágenes y el contexto político local. Además de contar con las intervenciones (y los textos) de Fefa Vila, Giulia Colaizzi, Claudia Giannetti, Bildwechsel, Ute Meta Bauer y Guadalupe Echevarría, la publicación posterior se enriqueció con la aportación de las participantes en el taller, algunas de ellas artistas de cierto recorrido ya en ese momento, como Virginia Villaplana, Carmen Nogueira, Silvia García y Lucía Onzain.

Lo que distingue a este proyecto y lo convierte en un ejemplo diferente dentro del feminismo español sería, en primer lugar, el hecho de no ser un proyecto expositivo, sino reflexivo y procesual, en cuanto no se exponen resultados, sino que se elaboran trabajos. Por consiguiente, abastece a las participantes de un marco reflexivo ausente en muchos casos, o presente de manera muy superficial en el dispositivo de la exposición.

Otro de los elementos fundamentales de este proyecto es la mezcla de teóricas y artistas, y de mujeres y hombres de diversos contextos estatales, sin establecer límites en la confluencia de sus discursos. El resultado es uno de los ensayos más enriquecedores dentro del ámbito del feminismo español, aunque con escasa continuidad.

No nos atrevemos a hacer un diagnóstico profundo sobre la influencia y el futuro del feminismo español o de la más reciente aportación *queer* en relación a la representación, y tampoco creemos que sea la intención de este proyecto sacar conclusiones, sino más bien establecer algunos elementos de análisis y potenciar genealogías diversas.

En este sentido, nos gustaría hacer dos observaciones. La primera de ellas es la preocupantemente escasa repercusión que en el mundo académico han tenido y siguen teniendo los feminismos a la hora de



Cartel de *Sólo para tus ojos*. *El factor feminista en relación a las artes visuales*, Arteleku, 1997.

Fanzine *Erreakzioa-Reacción*, n.º 4.

elaborar un discurso hegemónico. Tras empresas tan interesantes como las realizadas por Giulia Colaizzi a través de los seminarios coordinados para la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y la Universidad de Valencia a lo largo de gran parte de los noventa y la labor emprendida por otras profesoras y profesores, los esfuerzos parecen haber dado escasos frutos en el ámbito académico, y continúan siendo, casi siempre, individuales, coyunturales y con un coste personal muy fuerte para sus protagonistas. Estas palabras, de una u otra forma, están en boca de Juan Vicente Aliaga, de Ana Navarrete, de Patricia Mayayo y de la propia Giulia Colaizzi, personas todas ellas entrevistadas en el desarrollo de esta investigación colectiva.

El feminismo como teoría del discurso o como teoría crítica de los géneros/sexos sigue siendo prácticamente ignorado institucionalmente, al tiempo que manipulado y cosificado en gran parte de los casos en que se utiliza; aunque, nos parece justo decirlo, haya sido una fuente imprescindible de herramientas de crítica para una parte de las artistas, escritoras, activistas y teóricas de nuestra generación que, tal vez, no somos aún capaces de valorar.

Junto con la utilización neutralizadora de la academia y la cosificación del feminismo como una teoría muerta, aparecen otras utilidades no menos preocupantes tanto en el Estado español como en

otros. Nos referimos al ya mencionado uso/invisibilización por parte de ciertos sectores de la izquierda — recordemos el análisis de Rosalyn Deutsche en “Agorafobia” y las palabras de las mujeres de La Eskalera Karakola— y, sobre todo, a la asimilación del mercado y la institución del arte (el museo, la galería, la crítica), responsable de una banalización temática del feminismo — a la par le siguen recientes expresiones llamadas *queer*— que explica la aparición y el éxito comercial de autoras como Susi Gómez, Ana Laura Aláez o el reciente proyecto musical de la bilbaina Begoña, carentes completamente de una posición política articulada en torno al género, pero consideradas “feministas” o *queer*, en una muy interesada confusión entre los tópicos de la feminidad, la identidad sexual y el feminismo o las expresiones políticas *queer* como teoría crítica e instrumento de análisis de la realidad. Esperamos que Desacuerdos no redunde en este sentido.

Agradecimientos

Este texto es producto de una investigación no terminada sobre las relaciones entre el arte, la política y los diversos feminismos en el arte español durante los últimos treinta años. No es una producción cerrada ni pensada como una conclusión, sino un breve esbozo de una investigación que esperamos se mantenga, más allá del ámbito de *Desacuerdos*. Damos las gracias a las mujeres y los hombres que han colaborado en este inicio, necesariamente incompleto.

Grupo de discusión sobre los años setenta

Paloma González, ex militante de ORT; Empar Pineda, ex militante de MC; Justa Montero, ex militante de LCR; Cristina Garaizábal, ex militante de MC; Begoña San José, ex militante de PCE; Raquel Osborne, socióloga y profesora de la UNED, y Luisa Posadas, filósofa y profesora de la Universidad Complutense de Madrid.

Grupo de discusión sobre los años ochenta y noventa

Begoña Marugán, socióloga y activista feminista; Silvia Dauder, profesora de psicología y miembro actual de GTQ; Juana Ramos, militante desde sus inicios del colectivo Transexualia; Susana Piedad, activista anarcofeminista durante los ochenta y noventa en Ligadura, y Raquel Platero, activista y promotora del colectivo gay y lesbiano de la UCM "rtqr".

Grupo de discusión queer

Javier Sáez, sociólogo, escritor *queer* y activista del movimiento de insumisión en los años ochenta y noventa, actualmente codirector del seminario Olisbos; Beatriz Preciado, escritora *queer*; M^a José Belbel, militante de MC en los años setenta; Azucena Vieites, artista y miembro del Colectivo de Arte Feminista Erreakzioa; Sejo Carrascosa, activista marica desde los setenta y miembro de La Radical Gai en los noventa; Paco Vidarte, miembro de La Radical Gai, profesor de Filosofía en la UNED y codirector de Olisbos; David Córdoba, activista y teórico *queer*, y Desiré Rodríguez, activista y socióloga *queer*.

Entrevistas realizadas

Mireia Bofill, en la actualidad directora de la Francesca Bonnemaison; Judith Astelarra, catedrática de sociología en la UAB; Montse Galcerán, catedrática de filosofía en la UCM; Marta Selva y Anna Solà, fundadoras de Drac Màgic, en la actualidad directora y gestora del Institut Català de la Dona; Cecilia Barriga, realizadora de vídeo y cine; Giulia Colaizzi, profesora titular en la UV de Valencia; Erreakzioak, Colectivo de Artistas Feministas: Estibaliz Sádaba y Azucena Vietes; Bollus Vivendi: Gracia Trujillo; GTQ: Carmen Romero; Ana Navarrete, profesora en la facultad de Bellas Artes de UCLM de Cuenca; Virginia Villaplana, realizadora de vídeos y profesora de Teoría de la comunicación en el UCH de Valencia; LSD: Fefa Vila; Esther Ferrer, artista-performer; Mathide Ferrer, teórica feminista; Gabriel Villota, realizador de vídeos y profesor en la Universidad del País Vasco de Bilbao; Susana Blas, comisaria y promotora cultural; Juan Vicente Aliaga, profesor de la facultad de Bellas Artes de la UPV de Valencia; Carmen Navarrete, artista y profesora de la facultad de Bellas Artes de la UPV de Valencia; Patricia Mayayo; Pilar Muñoz; La Eskalera Karakola, colectivo feminista en Madrid. Patricia Mayayo, profesora de Historia del Arte de la Universidad Europea de Madrid (CEES); Pilar Muñoz, historiadora del arte y profesora de enseñanza secundaria; La Eskalera Karakola, colectivo feminista autónomo de Madrid.

1. Jesús Ibáñez. "Cambios sociales en España en los años setenta: la realidad perdida y recobrada", *El Viejo Topo*, 1980.

2. Celia Amorós. "Del feminismo al feminismo", *Debats* n.º 27, 1987.

3. Entrevista a Esther Ferrer, en *Desacuerdos 1*. Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA, 2004.

4. Publicado en Xosé M. Buxán (ed.). *Conciencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en el Estado español*. Barcelona: Laertes, 1997.

5. En esta dirección es especialmente relevante la tesis doctoral de Elena Casado, *La construcción sociocognitiva de las identidades de género de las mujeres españolas 1975-1995*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

6. Así se expresaba una de las integrantes del grupo de discusión sobre los años setenta.

7. Entrevista a Montse Galcerán, autora, entre otros, de *La invención del marxismo*. Madrid: Iepala, 1997.

8. Lidia Falcón. *Los derechos laborales de la mujer*. Madrid: Montecorvo, 1962, y Mireia Bofill et al. *La mujer en España*. Barcelona: Cultura Popular, 1967.

9. Para adentrarnos en los principales debates de la época y las líneas ideológicas que los atravesaban resultan reveladores los debates, las ponencias y las comunicaciones que se presentaron en las *Jornadas de debate sobre la corriente de feminismo socialista* que tuvieron lugar en Madrid en enero de 1983. A estas jornadas asistieron unas quinientas mujeres de todo el Estado español. Se encuentran publicadas en *Jornadas de feminismo socialista*. Madrid, 1984.

10. De esta manera hablaba una de las personas que participó en el grupo de discusión sobre los años setenta.

11. Entrevista a Mireia Bofill.

12. Así lo expresa una de las personas que conforma el grupo de discusión sobre los años ochenta.

13. Sheila Rowbotham. *Feminismo y revolución*. Madrid: Debate, 1978, y Shulamit Firestone. *La dialéctica de los sexos*. Barcelona: Kairos, 1976. Destacamos estas dos publicaciones de entre otros textos de las mismas autoras que también nutrieron el debate y las posiciones a las cuales aludimos.

14. *El Viejo Topo*, n.º 10, 1980.

15. Celia Amorós. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos, 1985, y Amelia Valcárcel. *Sexo y filosofía* (1991); *Del miedo a la igualdad* (1993, finalista del Premio Nacional de Ensayo 1994), entre otras publicaciones de dos de las autoras más activas e influyentes en el marco académico español.

16. Amparo Moreno. *La otra política de Aristóteles. Cultura de masas y divulgación del arquetipo viril*. Barcelona: Icaria, 1988.

17. Amparo Moreno. *Mujeres en lucha: el movimiento feminista en España*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1977.

18. Aunque el Instituto de Investigaciones Feministas se remonta al año 1983 en torno a disciplinas de Ciencias Sociales y Humanidades, impulsado por la profesora de Historia Contemporánea M^a Carmen García Nieto, la creación propiamente dicha data del curso 1988-1989. Comienza su andadura bajo la dirección de Celia Amorós, catedrática de Filosofía, y lo continúan posteriormente y hasta la actualidad: Concha Fagoaga, Cristina Segura, Ana Sabaté y Rosa García Rayego. Destacamos, entre otras posibles, las siguientes referencias: Cristina Molina Petit. "Dialéctica Feminista de la Ilustración", en *Anthropos*, 1994. Alicia Puleo. "Filosofía, género y pensamiento crítico" Universidad de Valladolid, 2000. Luisa Posada. *Sexo y esencia*. Horas y horas, 1998.

19. Victoria Sendón. *Sobre diosas, Amazonas y vestales*. Madrid: ZYX, 1981, y *Más allá de Itaca*. Barcelona: Icaria, 1988.

20. El Seminario de Estudios sobre la Producción Filosófica de las Mujeres, *Filosofía y género*, creado en noviembre de 1990 en la Universitat de Barcelona, en el marco de los departamentos de Historia de Filosofía, Estética y Filosofía de la cultura (Facultat de Filosofia) y Filología griega (Facultat de Filologia). La coordinación de este seminario está en manos de Fina Birulés, de la Facultat de Filosofia, y Montserrat Jufresa, de la Facultat de Filologia.

21. Carmen Elejabeitia. *Quizá hay que ser mujer*. Madrid: ZYX, 1980, y *Liberalismo, marxismo y feminismo*. Barcelona: Anthropos, 1987.

22. Victoria Sendón. "La quiebra del feminismo", en *Debats*, n.º 76, 2002. Estrella de Diego. *El andrógino sexuado*. Madrid: Antonio Machado

Libros, 1992. Rosa María Rodríguez Magda. "¿Feminización de la cultura?", en *Debats*, n.º 76, primavera de 2002. Todas ellas son autoras de diversos libros y artículos, además de los citados.

23. La palabra *queer* significa "a través". Procede de la raíz indoeuropea *twerkw*, que dio lugar también a la palabra alemana *Quer* ("transversal"), a la latina *torquere* ("torcer") y a la inglesa *anthwart* ("a través"). Véase Eve Kosofsky Sedgwick. *Epistemología del armario*. Barcelona: Tempesta, 1998, p. 37. Para una reflexión crítica sobre el uso del término inglés *queer*, sus ventajas e inconvenientes teóricos y políticos al ser desplazado a otro contexto lingüístico, histórico, etc., véase Ricardo Llamas. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*. Madrid: Siglo XXI, 1998, así como el artículo de David Córdoba "Teoría *queer*. Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad", en *Introducción a la teoría queer*. Madrid: Departamento de Filosofía de la UNED, 2003, pp. 3-65.

24. El FAGC, conjuntamente con otros grupos surgidos en el País Valenciano y en Baleares, presenta públicamente un primer manifiesto político: *El Manifiesto* de 1977.

25. En noviembre de 1977 la Coordinadora de Marginados convoca una manifestación tras la muerte de una prostituta en Basauri, detenida en aplicación de la Ley de Peligrosidad Social (LPRS).

26. Teresa de Lauretis. "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities", en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3. Indiana: Indiana University Press, 1991, pp. III-XVIII. De la misma autora, véase también *Diferencias*. Madrid: Horas y Horas, 2000; *Alicia ya no*. Madrid: Cátedra, 1992; y *The Practice of Love*. Indiana: Indiana University Press, 1994.

27. Françoise Collin. "Praxis de la diferencia. Notas sobre lo trágico del sujeto", en *Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, n.º 1, agosto de 1995, p. 12.

28. Monique Wittig. *La pensée straight*. París: Balland, 2001. El texto se publicó con anterioridad, en 1980, en *Questions Feministes*. Existe versión inglesa en *The Straight Mind and other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992, a la espera de la próxima y primera traducción en castellano en la editorial madrileña Traficantes de Sueños. De la misma autora véase también *El cuerpo lesbiano*. Valencia: Pre-Textos, 1977.

29. Así lo expresa una de las personas que participa en el grupo de discusión sobre los años ochenta.

30. Destacamos de estos autores las siguientes aportaciones: Xosé M. Buxán. *Homoerotismo en la iconografía de San Sebastián Mártir. Una visión desde el presente*. Universidad del País Vasco, 1996 (tesis doctoral); Ricardo Llamas. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*. Madrid: Siglo XXI, 1998; Javier Sáez. *Teoría queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis, 2004; Beatriz Preciado. *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Ópera Prima, 2002; Ricardo Llamas y Paco Vidarte. *Extravíos*. Madrid: Espasa Calpe, 2001; Elena Casado. *La construcción sociocognitiva de las identidades de género de las mujeres españolas 1975-1995*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002 (tesis doctoral); Carmen Romero. "De diferencias, jerarquías excluyentes y materialidades de lo cultural. Una aproximación a la precariedad desde el feminismo y la teoría *queer*", en *Cuadernos de relaciones laborales*, vol. 1, 2003; Beatriz Suárez Briones. "Desleal a la civilización. La teoría (literaria) feminista lesbiana", en Xosé Buxán. *Conciencia de un singular deseo*. Barcelona: Alertes, 1997; Fefa Vila. "Contactar: Beyond Politics. Women's Actions and Artistic Politics", en Baumann, Goehler, Loreck (eds.). *Remote Sensing: Laboratories of Art and Science*. Berlín: Vice Versa Verlag, 2002; y "Genealogías feministas. Contribuciones de la perspectiva radical a los estudios de mujeres", en *Política y sociedad* n.º 32, Madrid: Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid, 1999; David Córdoba. "Identidad sexual y performatividad", en *Athenea digital*, n.º 4, <http://antalya.uab.es/athenea/num4/cordoba.pdf>

31. Laura Cottingham. *Sobre la especificidad de las lesbianas en la historia del arte y de la cultura (algunas consideraciones metodológicas)*.

32. Pilar Muñoz. *Mujeres españolas en las artes plásticas*. Madrid: Síntesis, 2004.

33. Juan Vicente Aliaga. "La memoria corta: arte y género", en *Revista de Occidente*, n.º 273, febrero de 2004.

34. Entrevista a Mathilde Ferrer para este proyecto.

35. Véase Esther Ferrer. *De la acción al objeto y viceversa*. San

Sebastián: Koldo Mitxelena, 1997 (cat. exp.); *Fina Miralles. De las ideas a la vida*. Sabadell: MAS, 2001 (cat. exp.); *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya 1964-1980*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1992 (cat. exp.), entre otros.

36. Eduardo Subirats (ed.). *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

37. Cabe destacar la reaparición en el exilio, en 1964, de la publicación *Mujeres libres*.

38. Naomi Weissten [et al.]. *Hablan las Women's Lib*. Barcelona: Kairós, 1972.

39. El libro apareció en Estados Unidos en el año 1963 con el título *The Feminine Mystique* y en seguida se difundió por todo el mundo occidental. Primera edición española: Betty Friedan. *La mística de la feminidad*. Barcelona: Sagitario, 1965, con prólogo de Lily Álvarez. Su presencia en Madrid en 1977, en los momentos en que se iniciaba la transición política, dio lugar a una de las primeras manifestaciones públicas de grupos de feministas después de la Guerra Civil.

40. Simone de Beauvoir. *El segundo sexo*. Madrid: Aguilar, 1981.

41. Laura Mulvey. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, 1988.

42. Carol S. Vance. *Placer y peligro*. Madrid: Talasa, 1989.

43. Jeffrey Weeks. *El malestar de la sexualidad*. Madrid: Talasa, 1992.

44. Judith Butler. *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós, 2000. Y *El género en disputa*. México: UNAM, 2001.

45. *El arte y su doble*. Barcelona y Madrid: Fundació "La Caixa", 1987.

46. *Fémininmasculin. Le sexe dans l'art*. París: Centre Georges Pompidou, 1995 (cat. exp.).

47. *Luces, cámara, acción (...) ¡Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*. Valencia y Madrid: IVAM y MNCARS, 1997 (cat. exp.).

48. Carmen Romero. "De diferencias, jerarquías excluyentes y materialidades de lo cultural. Una aproximación a la precariedad desde el feminismo y la teoría *queer*", *op. cit.*

49. Zona F Castellón: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2000.

50. Donna J. Haraway. "Manifiesto para cyborgs", en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.

51. Giulia Colaizzi. *The Cyborguesque: Subjectivity in the Electronic Age*. Valencia: Episteme, 1995. Editado por la misma autora véase también *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra, 1990.

52. Colectivo Precarias a la Deriva. *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

53. Entrevista con mujeres de la Eskalea Karkola, en Madrid, para este proyecto.

54. Uqui Permui y María Ruido. "Cuerpos de producción. Algunas notas sobre cuerpos, miradas, palabras y acciones en tiempos de (ins)urgencia y precariedad", en Uqui Permui y María Ruido (eds.). *Cuerpos de producción. Miradas críticas y relatos feministas en torno a los suxeitos sexuados nos espacios públicos*. Santiago de Compostela: Concellería da Muller, CGAC y Galaxia, 2003.

55. Teresa de Lauretis, *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra, 1992; y *Diferencias*. Madrid: Horas y Horas, 2000. Otros artículos: Griselda Pollock. "Mujeres ausentes (un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer)", en Estrella de Diego (ed.) *Revista de Occidente* n.º 127, 1991; Kate Linker. "Representación y sexualidad", en 100 %. Sevilla: Junta de Andalucía y Ministerio de Cultura, 1993.

56. *Martha Rosler: Posiciones en el mundo real*. Barcelona: MACBA y Actar, 1999 (cat. exp.). También se visionaron sus trabajos en el ciclo *Políticas de género*. Valencia: Filmoteca e Institut de la Dona, 1993.

57. Juan Vicente Aliaga. "La memoria corta: arte y género", *op. cit.*

58. Mathilde Ferrer e Yves Michaud (eds.). *Espaces de l'art. Féminisme, art et histoire de l'art*. París: École Supérieure des Beaux-Arts, 1995.

59. Nathalie Magnan. *La vidéo, entre art et communicatio*. París: École Supérieure des Beaux-Arts.

60. Erika Bornay. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.

61. Estrella de Diego. *El andrógino sexuado*. Madrid: Visor, 1992.

62. Whitney Chadwick. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1992.

63. María Ruido. "Plural-líquida. Sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación postmoderna", en Sagrario Aznar (ed.). *La memoria pública*. Madrid: UNED, 2003.

64. Patricia Mayayo. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

65. Begoña Pernas y Fefa Vila. "Comer o ser comida", en Darío Corbeira [et. al.]. *Comer o no comer*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002 (cat. exp.).

66. Inédito, publicado parcialmente en diversos artículos.

67. Pilar Muñoz, *Mujeres españolas en las artes plásticas, op. cit.*

68. Dan Cameron. "Post-Feminism", *Flash Art*, nº 132, 1987.

69. 100 %. Sevilla: Junta de Andalucía y Ministerio de Cultura, 1993.

70. Rosalyn Deutsche. "Agorafobia", en Blanco [et al.] (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

71. Marita Sturken. "La elaboración de una historia: paradojas en la evolución del video", en *El Paseante*, nº 12, 1989.

72. Giulia Colaizzi (ed.). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995.

73. Annette Kuhn. *El cine de mujeres*. Madrid: Cátedra, 1991; E. Ann Kaplan. *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra, 1998.

74. Entrevista con Marta Selva y Anna Solà. Véase también Marta Selva y Anna Solà (eds.). *La empresa de sus talentos. Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*. Barcelona: Paidós, 2002.

75. Laura Kipnis. "Transgresión de mujer", en *Erreakzioa/Reacción*, nº 9, 1999.

76. Raquel Osborne. *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra, 1993.

77. Carmen Navarrete. "Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación y resistencia", en *FuturoPresente*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1999 (cat. exp.).

78. María Ruido. "El ojo saturado de placer: sobre fragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología", en *Lost in Sound*. Santiago de Compostela: CGAC, 2000 (cat. exp.).

79. *Transgénico@s. Representaciones y experiencias sobre los géneros, la sociedad y la sexualidad en el arte español contemporáneo*. Donostia: Koldo Mitxelena, 1998.

80. Erreakzioak, *Solo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales*. Donostia: Arteleku, 1998.

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

MACBA 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 taller se asentó en un lugar de intercambio y discusión, en un espacio de trabajo. Para fundamentar, en pequeños grupos de trabajo que desarrollan proyectos y campañas a medio plazo. De esta manera, esperamos que todas las discusiones y presentaciones venidas tengan una relación inmediata con la construcción de los proyectos.

José Claramonte (Flowers Chances), contribución del taller

PROGRAMA

Lunes 23: Breves charlas de acción directa: Sergio Rosales, Esther Bernal y el (L)A.G. Gruppe; Jairo Jarama; de Harcourt The Artists, y Gerardo Torres.

Martes 24: Identificación: Mariana I. Aguado, Teresa Rivera, José Carlos Fontana Ojeda y la Colección de Obras del CAC, Acta.

Miércoles 25: Historia: Fátima Ochotoregui, Aritz Roca y Rick Antonowicz, de la Landart; María Bernal; de Inge (traste en inglés); y Fátima de Tabor.

Jueves 26: Seminario: David Pardo Otero y Juan Salazar, de No Pas Pas; Concepción López y Asociación por la Tierra Blanca.

Viernes 27: Una noche - media improvisación: Raymond Thomas y Fátima Cuervo, de Roma; Jairo Jairo y Fátima Bernal; de Inge (traste en inglés); y la colección de obras del Ministerio de Investigación Social.

Todos los talleres tendrán lugar a las 20:00 h.

Precio de la entrada: 12.000 pes., estudiantes y parados 10.000 pes., niños del MACBA 8.000 pes.
Participación del 14 de septiembre al 6 de octubre.
Inscripciones: 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
Acreditado: 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 Pasándosele 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.

Ingredientes de una onda global¹

AMADOR FERNÁNDEZ-SAVATER, MARTA MALO DE MOLINA, MARISA PÉREZ COLINA,
RAÚL SÁNCHEZ CEDILLO

Los autores de este escrito sentimos una absoluta incomodidad al hablar, así sin más, de “movimiento global” (no digamos ya de “movimiento antiglobalización”, término absolutamente inapropiado acuñado por los medios de comunicación de masas): ¡han sido tantas las burocracias que han hablado de este nuevo fenómeno convirtiéndolo en un objeto de análisis o en un sujeto de representación y operando así una terrible mistificación! ¡Han sido tantos los intentos de aferrar (medir, acotar, pesar) lo inaferrable (¿acaso para gobernarlo?)! Sin embargo, lo cierto es que “algo ha cambiado” desde los años de la “utopía felicista” del capital.² Una serie de actos intempestivos acaecidos en el escenario global han inaugurado un “nuevo principio de realidad”³ rompiendo definitivamente con la ilusión de un supuesto fin de la historia que anunciaría que habíamos llegado al mejor (y al único) de los mundos posibles. No se trata de un sujeto ni de un objeto (orgánico, de límites y contornos definidos), sino más bien de una onda discontinua pero persistente que ha cambiado el contexto. Podemos llamar a esa onda “movimiento global” o “movimiento de la globalización desde abajo” solo a condición de hacerlo con intenciones performativas/prospectivas y no descriptivas/representativas. Es decir: no para acotarlo, o hablar en su nombre, sino para decir e impulsar sus potencialidades.

¿De qué está hecha esta onda de dimensiones globales? ¿Qué materialidades la componen? En primer lugar, una secuencia de acontecimientos de irrupción en la esfera pública de una corporeidad múltiple, determinada y rebelde que, a través de su aparición en un mismo espacio-tiempo, ha instaurado un nuevo (y frágil) “nosotros” y ha hablado al mundo globalizado de “otro mundo posible”: contracumbres, foros sociales, insurrecciones... Chiapas 1994, Seattle 1999, Buenos Aires 2001, Madrid 2004... En segundo lugar, una serie de experiencias de autoorganización y contrapoder explícita e inmediatamente políticas, articuladas en territorios concretos, pero conectadas en redes en la mayoría de los casos de alcance transnacional (donde elementos más territorializados y masivos —el EZLN mexicano, el MST brasileño, el movimiento chipko indio o los intermitentes franceses— se componen con otros elementos más pequeños y desterritorializados —equipos de Indymedia en todo el mundo, enlaces civiles, revistas o radios libres, colectivos de investigación militante...—, formando intrincados archipiélagos). En tercer y último lugar, un “mar de fuego subterráneo” (Anselmo Lorenzo) hecho de malestares e insubordinaciones cotidianas

que funciona como magma en el que se cultiva y fermenta la rebeldía.

Estos tres planos tienen formas complejas y no unívocas de retroalimentación y concatenación mutua (de hecho, lejos de interpretaciones espontaneístas, es esta retroalimentación y concatenación compleja la que hizo posibles tanto los grandes acontecimientos de revuelta como su extraordinaria resonancia mundial). Todos ellos son, además, globales: en sus efectos y en el alcance del mensaje que lanzan (en el primer caso), en la escala de sus redes y en la dimensión de los problemas sobre los que trabajan (en el segundo caso) y en la movilidad y circulación de sus comportamientos rebeldes (en el tercer caso). Todos ellos son expresión de un trabajo vivo que anticipa y empuja de distintas maneras la globalización (entre las figuras más paradigmáticas de este trabajo vivo están los migrantes, los hackers y todo tipo de trabajadores inmateriales) y sienta así las bases materiales de una acción política global más allá de las ambigüedades del “internacionalismo”. Por ello cabe



Allan Sekula, *Waiting for Tear Gas*, Seattle 1999.

considerar esta onda multifacética como el verdadero motor de una "globalización desde abajo", que va socavando, como un nuevo topo, el orden global.

Esta nueva onda de rebeldía es en parte heredera de los movimientos de liberación de las décadas de 1960 y 1970: lo es en la medida que una misma exigencia de justicia la recorre, pero, sobre todo, porque lleva inscritas en su seno tres inclinaciones colectivas que marcaron las dinámicas más rupturistas de los sesenta y setenta —el rechazo del trabajo rutinario, repetitivo y jerárquico (rechazo grabado a fuego en el imaginario colectivo, como separación total entre actividad laboral y disponibilidad de dinero), la vindicación de la singularidad y de la creatividad (y, por lo tanto, irreductibilidad de lo múltiple a lo uno y crisis de la representación) y el rechazo de los aparatos estatales y de las instituciones disciplinarias. Inclinaciones colectivas que, como bien señala el filósofo italiano Paolo Virno,⁴ el capitalismo ha sabido transformar en requisitos profesionales, ingredientes de la producción de plusvalía y fermento de su nuevo ciclo de desarrollo, pero que, no obstante (o precisamente por ello), continúan representando "la otra cara de la moneda posfordista, la cara rebelde." Esta línea de continuidad entre el "espíritu del 68" y la onda de insubordinación global obliga a leer con ojos nuevos las pasadas décadas de capitalismo triunfante; obliga, fundamentalmente, a atender con especial interés las iniciativas que anticiparon esa continuidad, en su peculiar combinación de elementos sesentayochistas con elementos de total novedad.

Este artículo no pretende abordar en toda su complejidad la onda de la "globalización desde abajo", tarea que nos parece, ahora y siempre, titánica, y que, a nuestro juicio, de hacerse, debería construirse como gran proceso colectivo de coinvestigación global, impulsado por agentes protagonistas de los distintos planos de la rebeldía actual. Nuestro propósito es mucho más modesto: situarnos en el segundo de los planos de la onda, aquel de las redes y grupos de autoorganización explícita, e indagar, a partir de un trabajo de entrevistas y conversaciones con algunos, muy pocos, de ellos (todos del ámbito del Estado español, por simples motivos de producción, que no analíticos o políticos), lo que, provisional e hipotéticamente, consideraremos los ingredientes más interesantes de una nueva politicidad que acompañaría lo que llamamos "movimiento global": una nueva geometría de la hostilidad, unas formas de socialidad inmediatamente políticas, unos modos de hacer que alían intelecto y acción y un uso creativo y mitopoiético de la comunicación.

Poder y política en el escenario global

Pero antes de meternos de lleno en el análisis de cada uno de estos ingredientes, démonos tiempo

para ciertos prolegómenos que ayuden a enmarcar la cuestión. Preguntémosnos: ¿quién manda hoy en la historia? A principios de la década de 1990 esta interrogación podría haber suscitado al menos dos tipos de respuestas en el ámbito del *conventional wisdom* de los grandes centros metropolitanos globales: la primera, que irónica y tal vez excesivamente podríamos llamar *fukuyamiana*, diría que manda el inextricable impulso de dos instancias que, para una introspección filosófica, no serían sino una: mandan la universalidad de los mercados y la mundialización de los derechos humanos; la segunda, cuya sólida hegemonía hoy cuesta recordar, y que con otra tanta ironía llamaremos *baudrillardiana*, nos respondería que, de haber historia, en ella no encontramos sino el dominio de un capitalismo que se ha convertido en signo e imagen, y cuya circularidad reversible alimenta el dinamismo de un *socius* completamente pacificado, fundamento superficial de un cinismo previo a toda disposición subjetiva y alimento de un *agon* puramente estético (goce y distanciamiento de lo inauténtico).

En aquellos años, ahora lejanos, el predominio de estas concepciones, cuya brillantez no debe ser exagerada, podía explicarse por la desaparición del horizonte de lo visible y lo enunciable de numerosas instancias de determinación histórica: derrota de los movimientos antisistémicos del período posterior a 1968; fin del mundo de Yalta; eclipse de los sujetos poscoloniales y del espacio geopolítico del Tercer Mundo; desaparición del objeto "trabajo" en las ciencias sociales y del sujeto "movimiento obrero" en el derecho y la filosofía política; mutaciones tecnológicas y destitución del paradigma industrial. Demasiado apresuradamente se adjudicaron tales logros a la potencia de un capitalismo que parecía confundirse con la realidad a secas. El fin de cierta modernidad se correspondía rigurosamente con el fin de lo político entendido como ámbito (artificial) de los asuntos comunes y como terreno de inscripción de un sujeto (colectivo) capaz de decidir (en contra o a favor de la "historia"). De ahí que, en esta nueva esfera cerrada de lo decible y lo visible posmoderno, a los ojos de este *conventional wisdom*, toda decisión política *sensu stricto* fuera considerada sin más *totalitaria*, prevaricante y, sobre todo, un índice de *animalidad* puramente biológica, carente de razón (entendiendo por esta la convención posmoderna).

Entendemos así que la irrupción de lo que denominamos "movimiento global" no haya conseguido aún, años después de formar parte de la actualidad, inscribir su espesor y su potencial de innovación en el discurso político y en los saberes, de pretensiones más o menos filosóficas, acerca de la actualidad histórica. Hoy, cuando el horizonte de la guerra civil pla-

netaria ha borrado de un plumazo una década de apresurado “optimismo global”, el vacío reina en el ámbito de las síntesis del presente, cuando no se intenta rellenar ese hueco con descripciones inconcluyentes de orden geopolítico o lamentaciones morales ante los desmanes “unilateralistas” de la gran potencia estadounidense. El caso es que la convención “globalización” parece haber terminado y la unión de este *horror vacui* discursivo con la fisicidad de la guerra ha sustituido, por defecto, al optimismo algo eufórico de los años de la *new economy* y de la universalización armada de los derechos humanos.

Se entiende que, en este tránsito que describimos, el espesor de las singularidades del movimiento global corre el riesgo de manifestarse en el terreno de la pura aparición intransitiva, fugaz y fenoménica (en el caso de los acontecimientos de irrupción en la esfera pública), o bien en el de la subalternidad y la heteronomía (en el caso de las realidades, redes y archipiélagos de autoorganización y contrapoder). Esto es, la violencia sistémica en cuyo medio irrumpe el movimiento contribuye enormemente a recluir a este en la casilla de la sola protesta moral, del privilegio de la contestación de unos pocos jóvenes bienintencionados que acompaña a una época de bienestar en el “Norte”, o bien —sería este el argumento de una vieja crítica “marxista” a la que, al parecer, la actual violencia desrregulada de las élites mundiales parecería dar una razón casi póstuma—, le adjudica la condición de mero “ciclo de protesta” que al fin y al cabo vendría a coincidir con la “falsa prosperidad” de una época de especulación desahorada, causa última de la “politización moral” de sectores inéditos de población en el Norte del sistema-mundo; con arreglo a esta concepción, la realidad de la guerra y la parálisis del proceso de mundialización valdría como confirmación de la continuidad subyacente de la lógica del “imperialismo” y, por lo tanto, destituiría las pretensiones del movimiento global en tanto que índice de una transformación mayor de los modos de la política. Ante esta opacidad, producto de la cerrilidad de modelos de análisis que, en el presente vacío, suplen al menos su escasa exhaustividad con la garantía de explicarlo todo de algún modo, el *creacionismo político* de las irrupciones singulares del movimiento global debe refrendarse paso a paso, en cada situación, sin garantías de universalidad ni “mutaciones de paradigma” inmediatamente universales e irreversibles.

En este sentido hemos de distinguir, a la hora de considerar el hacer de los movimientos críticos de la década (y en cada uno de los planos que antes discerníamos: acontecimientos de irrupción masiva en la esfera pública, espacios y redes de autoorganización, magma de rebeldías e insubordinaciones difusas y generalizadas), entre a) la pura *facticidad* de su

inscripción, b) la gama de *posibles* históricos que inauguran, y c) las *virtualidades* que generan y hacen reconocibles. A lo cual cabe añadir que, si el movimiento global innova, debe en consecuencia resultar invisible para todas las rejillas de interpretación que detentan la consistencia del objeto “política”.

Nueva geometría de la hostilidad

Debemos a Paolo Virno⁵ la acuñación de la expresión que da título a este párrafo; con ella se entiende la modificación de los términos, las dimensiones y las direcciones del conflicto político acaecidas, en la práctica real, en las últimas décadas o, convencionalmente, a partir de 1968. Nuestra hipótesis es que el movimiento global se asienta firmemente en un nuevo terreno o, dicho de otra manera, que la *consistencia* misma del movimiento implica necesariamente este nuevo terreno.

Dejando a un lado las concepciones “débiles” de lo político, esto es, aquellas que tienden a identificar a este con la forma-Estado parlamentaria o, en términos generales, con la “gestión del Estado”, el espesor del hacer del movimiento global no resulta reconocible con arreglo a dos de las principales “geometrías de la hostilidad” que la historia de los movimientos emancipatorios nos ha entregado: *antagonismo dialéctico* y *relación amigo-enemigo*. No podemos adjudicar ninguno de estos dispositivos a ninguna componente específica dentro de la historia de los movimientos antisistémicos, en la medida en que, sobre todo en el siglo xx, ambos tipos de dispositivo informan alternadamente los modos de hacer y pensar de un mismo tejido histórico y subjetivo de movimientos. En el antagonismo dialéctico reconocemos el impulso de “superación” (entendiendo por esta una forma de la *Aufhebung* hegeliana) del capitalismo y de su forma-Estado, una superación recuperante de lo bueno de la historia del capital y de la eficacia histórica del Estado, inseparable de una teleología histórica subyacente. El movimiento obrero de raíz socialdemócrata y comunista encarna, en buena parte de su existencia, este tipo de dispositivo. No obstante, numerosas formas de *terrorismo* de extrema izquierda representan una exacerbación distorsionada de este mismo dispositivo, toda vez que, en el terreno de la producción de miedo y del condicionamiento forzado de la vida pública, el terrorismo actúa siempre, en última instancia, a imagen y semejanza del Estado.

Por otra parte, la historia de los llamados “movimientos sociales” de la década de 1980 representa, ciertamente de forma distorsionada, un ejemplo frío de la relación amigo-enemigo, en tanto que la separación y el extrañamiento fundamentales en la práctica de aquellos movimientos estaba subtendida por una polaridad amigo-enemigo, esto es, una concepción de exclusión mutua entre dos contendien-

tes (el movimiento de objeción e insumisión en el Estado español, activo en la década de 1980 y principios de la de 1990, representa en cierto modo un ejemplo de este dispositivo: el carácter pacifista y en buena medida no violento de esta experiencia no impide el reconocimiento de estos rasgos. La relación amigo-enemigo no implica necesariamente el *imperium* de la violencia, sino la imposible codificación jurídica o normativa de la relación. En otro plano completamente distinto, algunas experiencias guerrilleras —Sendero Luminoso en Perú, algunas componentes del movimiento nacionalista palestino— son ejemplos de la versión caliente de este tipo de dispositivo. Y no nos olvidemos de la breve y fulgurante experiencia de los Industrial Workers of the World, ilustrativa y casi diríamos paradigmática de este tipo de dispositivo, aunque no solo de este, ciertamente).

En contraposición a estos dos dispositivos, reconocemos en no pocas experiencias del movimiento global los primeros rasgos de otra geometría de la hostilidad. Que no carece de antecedentes: sirvan de ejemplo las experiencias del *movement* californiano de finales de la década de 1960 y, sobre todo, las del *movimento del '77* italiano. Experiencias ambas breves, intensísimas y, en ambos casos, canceladas de la memoria o entregadas al recordatorio banal y al cliché extravagante. Alusiones, más allá de todo mimetismo y en algunos casos todavía no equiparadas, a una profunda dislocación histórica del significado y la práctica de lo político.

Si lugar a dudas, el principal ejemplo actual de una nueva geometría de la hostilidad política es el EZLN chiapaneco. Todo, desde la forma de su irrupción en el escenario global a la intermitencia de su actividad, pasando por el uso de la paradoja, la desidentificación y el secreto, nos remite fuertemente a un tejido de innovación que, con independencia de la suerte del movimiento chiapaneco, forma ya parte del repertorio de un nuevo hacer político. Más en concreto, comprobamos cómo el EZLN combina mecanismos tradicionales de tipo *voice* (que encontramos en sus declaraciones, así como en su declarada voluntad de pertenencia a la nación mexicana) con la estructura dominante de un *exit* (del destino homogeneizador y racista intrínsecamente unido a la modernización del Estado mexicano; de la inserción global unidimensional y obligatoria que les condena a la desaparición física y al laminado de su singularidad).⁶ El EZLN es a su vez una concreción elocuente del modo en que la invención política de los movimientos nunca se presenta de forma nítida, pura y acabada, sino que responde siempre a problemas reales, vitales e insoslayables, que los modelos disponibles no pueden solucionar o, más aún, ni siquiera permiten reconocer.

Mucho se ha insistido⁷ en la originalidad del uso de Internet por parte de los zapatistas, como herramienta de *autonomía* de la comunicación y de *organización política* reticular y horizontal. Sin negar este aspecto (que por otra parte debe ser relativizado si tenemos en cuenta que el EZLN es un ejército formado por comunidades indígenas que en su mayor parte no utilizan ordenadores —en primer lugar porque no disponen ni de instalaciones eléctricas ni de la tecnología de comunicaciones necesaria para conectarse a la red de redes—), aquello que para siempre señala la singularidad y la potencia de invención del EZLN es la modalidad del *éxodo constituyente* que inaugura. Démonos cuenta de que esta figura del éxodo no se corresponde con ninguno de los dispositivos antes citados. En primer lugar, es imprevisto y no instrumental, habiendo comenzado, como decisión, mucho antes de su aparición pública; es incondicional, esto es, se declara como acto performativo y pragmáticamente eficaz de una ruptura con respecto a toda dialéctica integradora con el mercado mundial y con la vicisitud racista poscolonial del Estado mexicano; en segundo lugar, es paradójico, puesto que, a la par que se declara, inventa un “tercer excluido” de la contienda, al que se invita a formar una alianza en el camino del éxodo: en el caso de los zapatistas, será lo que ellos llaman la “sociedad civil mundial”; en tercer lugar, la consistencia de la decisión del éxodo se ve reforzada por la *intermitencia de la “voice”* o de la forma de la desobediencia como irrupción pública. Se ha hablado y escrito en numerosas ocasiones del uso del silencio por parte del EZLN; esta práctica, a la par que aquella del espejo (desidentificación y universalización singular), contribuyen a impedir que la redundancia del contacto con el adversario se consolide como un efecto de *presencia* y *pertenencia*, esto es, con una forma de *previsibilidad* e *integración sistémica* de la irrupción. La forma del éxodo constituyente del EZLN nos dice mucho de la importancia que, en esta nueva geometría de la hostilidad tal y como se determina en los zapatistas, tiene la salvaguarda de la *singularidad conquistada*, del *tiempo (imprevisible) del acontecimiento* y de la *universalidad* (incondicional) del gesto: los zapatistas no solo dan (nuevo) nombre a su adversario, sino que inventan, a la vez, a su pueblo, esto es, a aquellos que han de acompañarles en el largo éxodo.

Saturación (intensiva y extensiva) del ámbito de lo “político” y nuevos espacios de socialidad

Con la política de buena parte de lo que denominamos movimiento global sucede como con el concepto de “trabajo”; cuya desventura en las ciencias sociales y el discurso político señalábamos más arriba. Sin que ello nos lleve a identificar, mediante un atajo

injustificado, “política” y “trabajo”, bien es cierto que la invención política del movimiento global resulta inseparable de las mutaciones del referente “trabajo” en los últimos treinta años: mutaciones no solo de orden discursivo, sino de la “cosa misma”, esto es, de lo que con Marx podemos denominar “trabajo vivo” [*lebendige Arbeit*] (Karl Marx, *Grundrisse*, 1857-1959) o, desde otro punto de vista, de la composición (política, cultural, antropológica) de las fuerzas sociales productivas. De esta suerte, mientras que la desaparición del trabajo en las décadas de 1980 y 1990 —cuya correspondencia con una derrota histórica de los movimientos antisistémicos (y fundamentalmente ligados a la convención llamada “clase obrera”) sería injustificado soslayar— coincide, paradójicamente, con su extensión a todas las actividades humanas, en el caso de la “política” sucede otro tanto. Paolo Virno⁸ ha señalado que el profundo espesor, esto es, el carácter antropológico de las nuevas formas de contestación del movimiento global, atañe particularmente a su carácter a) de trabajo, esto es, de actividad productiva sometida a un poder de mando y b) a su carácter lingüístico (y, al mismo tiempo y de forma inseparable, afectivo). Ello explicaría, a juicio de Virno, el carácter fundamentalmente ético de la práctica política del movimiento. Por “ético” hemos de entender un pensamiento práctico de las posibilidades en juego de una forma de vida, y no tanto vagas generalidades inspiradas en el credo de los derechos humanos. Esta ética de los movimientos tiene que ver con la instancia de la autoconstitución de la vida pública, entendida como especialización, determinada y decisiva, de la naturaleza común (lingüística y afectiva) de las singularidades. La primacía de la instancia ética atañe, pues, a la dimensión ontológica de las nuevas formas de enemistad y conflicto político expresadas por el movimiento global. En este carácter ético, es decir, el de un discurso y una práctica que hablan de la autoconstitución de sí de las singularidades (lingüísticas), reside, según Virno, la radicalidad y al mismo tiempo la debilidad del movimiento global. Esta debilidad tiene que ver con la radical *separación* que la existencia y la consistencia misma del operador “movimiento global” imponen con respecto a las lógicas, los tiempos y las finalidades del poder de mando. La comprensión de esta separación se hace más fácil si la consideramos a la luz de la *nueva composición* del trabajo vivo a raíz de las mutaciones productivas, culturales y maquinicas de los últimos cuarenta años. El devenir lingüístico y afectivo, no tanto de *todas* las actividades laborales, como de aquellas que explican y estructuran *a priori* la cooperación social productora de valor (de valor de cambio, se entiende), esto es, los procesos de *lingüístización e inmaterialización* del trabajo, resulta inseparable de la inviabilidad de la reproducción del

sistema del trabajo industrial y de la sociedad-fábrica fordista a escala global.⁹ De esta suerte, el carácter “ético” del movimiento global es un índice de su espesor ontológico —paralelo a la universalización genérica de la capacidad de trabajo.¹⁰ La *ontologización de la política* es el problema cuya presentación como cuestión universal corresponde sin duda al movimiento global, pero que, como veremos en los próximos parágrafos, solo es formulable gracias a la inscripción irreversible del hacer discontinuo de una constelación de experiencias políticas metropolitanas de la década de 1990 (en el Estado español, fundamentalmente, los Centros Sociales Okupados o, por utilizar la jerga periodística, el *movimiento okupa*).

Desde otro enfoque, podríamos considerar que las experiencias de movimiento en la década de 1990 han conseguido poner de manifiesto, dándoles nombre y localización, los efectos “vitales” del poder y por ende de la resistencia. En efecto, las luchas de los campesinos contra la apropiación privada del patrimonio genético, aquellas de grupos y agencias cívicas contra el poder de las corporaciones farmacéuticas, la irrupción de las comunidades del *free software* o las múltiples experiencias del *mediactivismo* convergen en un mismo terreno de inscripción *biopolítica* de los efectos del poder y de las resistencias. Entramos aquí en un terreno extremadamente concreto, al que las temáticas de “lo personal es político” de la década de 1970 tan solo aludían (con la excepción, absolutamente precursora, de las prácticas del movimiento feminista). El carácter de *biopoder* del capitalismo es un objeto múltiple de análisis y contestación de instancias múltiples y singulares del movimiento global, ligadas necesariamente a la *situación* en la que se experimentan los efectos de ese biopoder y al esclarecimiento de su carácter global y proliferante. La eficacia y la intensidad de las irrupciones del movimiento, innegable en el período comprendido entre 1994 y 2001, resulta inexplicable si no se atiende a los *efectos de subjetivación* biopolítica que se desprenden de una extraordinaria y diversa *capacidad cartográfica* de estas agregaciones de movimiento.

En este terreno, el papel crucial de las formas de *especialización* de la agregación y su carácter *inmediatamente político* se conectan de manera directa con lo que podemos llamar *crisis de la representación* (esto es, crisis de la idea de un sujeto revolucionario único y crisis de la concepción de una forma única de la política, materializada en el partido-iglesia). Las causas de esta crisis: no tanto el triunfo final del capital como la afirmación de la irreductibilidad de la singularidad que acompañó al espíritu del 1968 —y que quedó inscrita irreversiblemente en nuestros cuerpos, como algo irrenunciable—, pero también la forma en que el capitalismo se reapropió de este

deseo de singularización, absorbiéndolo y distorsionándolo en la diversificación de los mercados, así como la desterritorialización, flexibilización y movilidad que la reestructuración capitalista introdujo en la experiencia cotidiana de todos nosotros.

En este contexto de crisis emergen, en las regiones del Norte de la economía-mundo —en algunos países, desde los años ochenta, pero en el Estado español a partir de la década de 1990—, formas de socialidad que hacen suya la política sin mediaciones, rechazando toda delegación con respecto a la decisión sobre los asuntos comunes. Con esta operación, la política adquiere un carácter nuevo, que podríamos calificar de “situacional”:¹¹ ya no hay un centro único (y exterior) organizador de sentido (como podía ser la utopía obrera), sino que el sentido de la propia experiencia se construye sobre una exigencia interna a la experiencia que es motora de radicalidad, en la medida en que determina una ruptura con respecto al estado de cosas presente. Bajando al terreno del Estado español, podemos citar algunos ejemplos paradigmáticos en este sentido: en primer lugar, de manera prematura, los Centros Sociales Okupados y, luego, más recientemente, las redes vecinales de nueva composición, las comunidades hackers organizadas en torno a lo que se ha dado en llamar hacklabs y las comunidades migrantes en lucha por papeles para todos a través de la ocupación de iglesias (los llamados “encierros”).

¿Qué elementos organizan la ruptura en estos espacios, dotándolos de radicalidad? Elementos siempre singulares pero que atañen a los fundamentos mismos del moderno sistema del capital: en los centros sociales, la exigencia de tiempo de vida, ligada a una crítica radical al trabajo asalariado y al régimen neoliberal del *workfare*; en los encierros, una exigencia de justicia lanzada desde la invisibilidad, con la que los inmigrantes rompen el propio papel de *sombra* al que Occidente les condena para convertirse en protagonistas de una batalla contra las políticas de extranjería y por una redefinición de las bases de la ciudadanía; en las redes vecinales, una exigencia de construcción del territorio *desde abajo* frente a una globalidad inaferrable (y devastadora) impuesta desde arriba; en los espacios hackers, una exigencia de universalización del conocimiento, libre circulación de las ideas y uso social de la tecnología.

¿Qué dificultades los atenazan? En el caso de los centros sociales, la fuerte presión de un marco político marcado por la ilegalidad y el peligro de la automarginación política y de las derivas familiaristas e identitarias dentro de un movimiento (el de las okupaciones) hijo aún de los años de invierno de congelación de la contestación y caída en el resistencialismo. En el caso de los encierros de inmigrantes, la política del miedo que los marca como enemigos,

la confluencia de intereses políticos partidistas y grupculares que minan la autonomía de estos espacios, las urgencias de la supervivencia ante la falta de recursos, que colocan las experiencias entre la experimentación política y la mera gestión de necesidades primarias a través de mecanismos asistenciales y las dificultades de construcción de un espacio multiétnico y multilingüístico a la par sometido a la temporalidad acelerada del conflicto. En el caso de los hacklabs, la dura batalla contra las políticas de patentes, el riesgo de tecnificación y disolución de la perspectiva política y los problemas de composición con espacios y gentes no monocromos. Por último, en el caso de las redes vecinales, la importancia ante la rápida marcha de la apisonadora urbanístico-especulativa y la caída en una idea icónica de vecino que bloquea otras composiciones más ricas.

Con todo, en un momento de fragmentación y dispersión social extremas, donde la soledad es mal de tantos y donde la agregación ya no es un dato del que se parte, sino todo un desafío, no resulta aventurado afirmar que estas formas de socialidad, que en algunos casos constituyen fuertes alusiones a “esferas públicas no estatales”, constituyen el verdadero soporte y máquina de construcción de la globalización desde abajo, a la par que auténticas cuencas de innovación social. No obstante, sería aventurado pretender que estas experiencias hayan sido capaces de superar el marco constitutivo de la *ambivalencia*¹² de sus manifestaciones; la pura fenomenología de sus irrupciones no nos proporciona paradigmas consistentes de un nuevo hacer político, prototipos reproducibles en el espacio y en el tiempo. Tampoco las figuras subjetivas que estudiamos son separables de su propio *self-making* procesual: su persistencia depende tanto de la felicidad del resultado de los nuevos conflictos que inauguran como de la fortuna de sus tácticas e iniciativas de *producción de subjetividad*,¹³ esto es, de la buena composición de las dimensiones afirmativas e inventivas de su hacer, en el terreno de las nuevas relaciones entre las palabras y las cosas, de las constelaciones éticas cotidianas, de las mutaciones perceptivas, etc. Este carácter inacabado (y, por así decirlo, desfundamentado) de los procesos de construcción del movimiento global, solicita con fuerza *suplementos* analíticos, nuevas organizaciones de la producción de los saberes, que sean capaces de superar los límites de la situación singular. Las experiencias de coinvestigación, como ensamblaje de dispositivos y reapropiación de las técnicas de conocimiento sociológico, son una de las líneas más consistentes de esta problematización de la ambivalencia y de tematización explícita de la producción de subjetividad por parte de distintas agregaciones políticas de nuevo tipo.

Devenir militantes investigadores

A los procesos de inmaterialización y lingüistización del trabajo referidos, auténtica interfaz de una economía flexible, deslocalizada y en red, va asociada la figura del *virtuoso*: ese trabajador hasta ahora considerado improductivo, que no deja tras de sí un producto, sino cuyo trabajo se basa en una ejecución o performance: en favorecer y gestionar el flujo de informaciones, en tejer y armonizar relaciones, en producir ideas innovadoras, etc.¹⁴ La figura del virtuoso desafía en su quehacer las tradicionales divisiones entre trabajo, acción e intelecto (Hannah Arendt): el intelecto, puesto al servicio del trabajo, se vuelve público, mundano, pasando a primer plano su naturaleza de bien común; al mismo tiempo el trabajo, imbuido de intelecto, se vuelve actividad-sin-obra, *virtuosismo* puro que se ejecuta en relación con el *otro*, con los *otros* que componen las redes productivas; por último, en la unión de intelecto y trabajo la acción queda eclipsada, una vez borrada su especificidad.

En relación con estas transformaciones (en ningún caso como consecuencia unívoca, directa, pero sí en compleja y paradójica relación con ellas), se registra dentro de aquellas redes que han decidido hacer de la actividad pública una vía de crítica y de transformación del estado de cosas existente (y dentro de una composición social que ya es, de por sí, *virtuosa*, que está obligada a serlo para sobrevivir en el alambre) una peculiar proliferación de experimentaciones y búsquedas de otros agenciamientos entre pensamiento, acción y enunciación, que alíen intelecto y acción (en lugar de intelecto y trabajo). Designaremos esta proliferación, temeraria y provisionalmente, “devenir militantes investigadores”, y consideraremos este devenir, junto con los *saberes menores* que promueve y el papel que estos desempeñan en la determinación de los procesos de subjetivación política, unos de los ingredientes de la nueva politicidad que acompaña las dinámicas más ricas de eso que hemos llamado movimiento global.

Hablemos, pues, de este devenir, siempre de esta manera temeraria y provisional. En primer lugar, diremos que supone una triple ruptura, efectuada en pos de una experimentación abierta. Por un lado, ruptura con respecto a las figuras de la militancia que ocuparon el firmamento de la acción política del siglo xx, brillantemente descritas por Antonio Conti en su artículo “Milidanza. Partitura incompiuta per orchestra postfordista”:¹⁵ el revolucionario de profesión (Lenin), el agitador obrero (Rosa Luxemburgo) y el intelectual orgánico (Antonio Gramsci). Por otro lado (y tal vez de manera más importante), ruptura con respecto a la congelación de las formas de militancia producidas durante la década de los ochenta y principios de los noventa, con la derrota de los movimientos de las

décadas precedentes, el estancamiento de los conflictos sociales abiertos y la tendencia generalizada a refugiarse en identidades estáticas para protegerse ante un mundo demasiado sólido y demasiado hostil (el del capitalismo triunfante). Por último tendríamos una tercera ruptura, que ya no se produciría en el plano de la militancia y sus formas, sino en el del proceso de producción de conocimiento, y se realizaría con respecto a la tradicional escisión entre teoría y práctica: el “devenir militantes investigadores” pretendería aliar ambos planos a través de una valorización de las prácticas y del pensamiento *desde* las prácticas.

Estas tres rupturas vendrían a su vez acompañadas de tres tipos de crítica práctica (esto es, no tanto teorizada como desarrollada experimentalmente): por un lado, una crítica a la práctica ideológica, esto es, al uso de la ideología por parte de los movimientos de transformación como mecanismo de agregación; por otro, una crítica a la teoría neutra y descarnada, es decir, a la idea de que es posible producir un conocimiento no condicionado por la realidad social en la que este se inscribe (una posibilidad que estaría garantizada por los sistemas expertos) —una crítica que no lleva, sin embargo, a una exaltación del relativismo, sino a un cuestionamiento de la tradicional separación sujeto/objeto del conocimiento (especialmente en las ciencias sociales, pero no solo) y a la certeza de que solo es posible producir conocimiento verdadero a partir de una localización determinada y que este conocimiento, si pretende ser útil para el cambio social, debe partir de la praxis y verificarse en la praxis. Por último, una crítica a la circulación “codificada” de conocimiento, esto es, a la idea de una comunicación que procedería como transmisión de código puro de conciencia a conciencia. Frente a la noción de que “lo importante es comunicar”, convertida en consigna por Telefónica, este devenir pondría más bien el énfasis en la pregunta de cómo se comunica, entre quiénes y qué tipo de afectaciones genera esa comunicación entre los cuerpos (individuales o colectivos) que participan en ella. La comunicación pasaría así a ser un proceso de producción de subjetividad y de territorialidades lingüístico-afectivas

Este conjunto de rupturas y críticas entroncan lo que hemos dado en llamar “devenir militantes investigadores” con tres experiencias producidas en décadas anteriores: en primer lugar, con la encuesta obrera y barrial, que supuso una inversión de los usos de la encuesta sociológica, para ponerla en manos del movimiento obrero y de las luchas en los barrios durante la década de 1960 y 1970 con objeto de rastrear las formas de malestar y resistencia, poner en circulación las experiencias de lucha, desarrollar desde dentro una crítica al modo de producción fordista y

producir organización obrera. La encuesta obrera fue utilizada por los equipos de revistas como *Quaderni rossi* y *Quaderni dei territori* (Italia) o grupos como *Socialisme ou barbarie* (Francia), pero también hubo experiencias impulsadas desde los propios espacios obreros, sin la intervención de teóricos o “expertos” exteriores a los propios procesos de autoorganización, de manera más o menos intuitiva.¹⁶ En el Estado español, las revistas *Teoría y práctica* y *Lucha y teoría* desarrollarían sus propias formas de investigación obrera, en ocasiones, a través de la técnica recién creada de los grupos de discusión. En varios lugares, en una profundización de las herramientas de análisis y de los puntos de partida epistemológicos, que incluía una crítica de la separación sujeto/objeto de la investigación social, la encuesta y la investigación obrera registraron una evolución hacia la *coinvestigación* (véase los desarrollos a este respecto de Romano Alquati y los debates mantenidos dentro de los propios *Quaderni rossi*).

La segunda experiencia con la que existen conexiones y resonancias es la práctica de los grupos de autoconciencia de mujeres, eje articulador del movimiento feminista de las décadas de 1960 y 1970, que colocaban en el centro el “partir de sí” como vía privilegiada de acceso a un pensamiento y una acción política radical y transformadora del orden patriarcal, y que constituirían el punto de partida de desarrollos posteriores en la epistemología feminista (décadas de 1980 y 1990): en especial, la teoría del punto de vista feminista, heredera de las formulaciones marxistas lukácsianas (véase Nancy Hartsock, Hilary Rose, Patricia Hill Collins, Dorothy Smith...) y la noción de conocimientos situados, utilizada tanto por cierto feminismo posmoderno (Donna Haraway) como por el feminismo empiricista (Helen Longino, Elizabeth Anderson).

Por último, podemos encontrar una tercera filiación subterránea con la Investigación Acción Participante (IAP) que, inspirada en la *pedagogía del oprimido* de Paulo Freire y contrapuesta al productivismo y al tecnicismo de la I+D, buscaba articular la intervención social con los conocimientos, el saber-hacer y las necesidades de las comunidades locales. Es cierto que, en demasiadas ocasiones, la IAP se convertiría en herramienta de producción de consenso y de canalización y apaciguamiento del malestar social, en un contexto (la década de 1980) en el que las “mayorías silenciosas” empezaban a resultar inquietantes, y se hacía preciso hacerlas hablar para su mejor gobierno, pero también es cierto que sus planteamientos iniciales, algunas de sus herramientas y ciertas experiencias de articulación de modos de acción colectivos a partir del análisis de las propias situaciones y de la combinación de saberes técnicos, teóricos y otros saberes menores (sobre todo aquellas en las que la participación no se daba por invita-

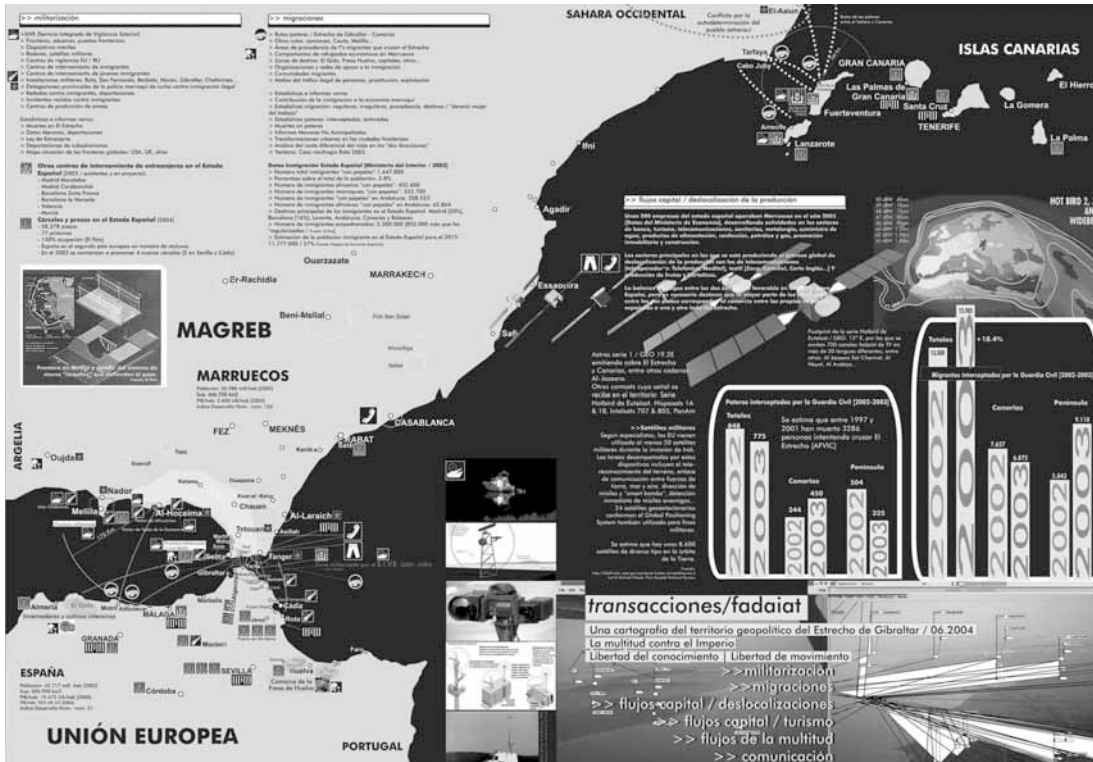
ción desde las instituciones de gobierno, sino por irrupción de las comunidades locales —la distinción es de Jesús Ibáñez), constituyen una fuente de inspiración para todo intento de hacer de la investigación una herramienta de transformación.

En todo caso, más allá de las rupturas, las críticas y las filiaciones, lo que encontramos en el centro del “devenir militantes investigadores” es una práctica experimental entre el hacer, el pensar y el expresar de personas con formaciones y un saber-hacer heterogéneos y muy ricos que no reconocen antepasados, herencias ni certezas, pero osan aventurarse en el vendaval metropolitano, alentados por la apertura de lo posible operada por los acontecimientos de Chiapas (1994), Seattle (1999) y Buenos Aires (2001). Hay, pues, un núcleo duro dentro de este devenir, hecho de osadía y no saber, que impulsa a lanzarse a un viaje de resultados inciertos y que probablemente es mucho más importante que las herramientas y los procedimientos concretos puestos en marcha en el proceso de experimentación.

No obstante, este *phylum* común no debe hacer-nos pensar en un proceso monolítico o en un único sentido: más bien se trata de un devenir declinado de diferentes maneras o en diferentes planos, que podríamos ordenar/resumir como sigue:

1) Por un lado estarían las experiencias de producción de conocimiento sobre/contra los mecanismos de dominación, que combinarían la crítica del sistema de expertos, con la potenciación de saberes menores y la puesta en marcha de procesos colectivos de conocimiento frente a la tendencia dominante de individualización y privatización de los mismos (a través de mecanismos como la legislación de patentes y *copyright*, pero también la necesidad de construirse una trayectoria curricular en nombre propio). En este marco se inscribiría la construcción colectiva de cartografías a caballo de procesos de movilización, a través de talleres de trabajo,¹⁷ pero también la combinación de saberes expertos y saberes menores que se produce en experiencias como la de Act-Up¹⁸ y las iniciativas, más clásicas, pero no por ello menos importantes, de investigación para la denuncia que se producen desde grupos de activistas que intervienen en terrenos sometidos a una especial violencia estructural.¹⁹

2) Por otro lado se encontrarían las experiencias que persiguen producir pensamiento desde las propias prácticas de transformación, desde su interioridad, para potenciar e impulsar esas mismas prácticas en un procedimiento virtuoso de la práctica a la teoría a la práctica, en ocasiones impulsado por el encuentro singular entre dos realidades no semejantes²⁰ y en otras ocasiones puesto en marcha a partir de la iniciativa de gentes que participan de la misma práctica que se pretende pensar.²¹



Transacciones Fadaiat. Una cartografía del estrecho de Gibraltar, junio de 2004. <http://www.fadaiat.org>.

3) Por último podríamos hablar de aquellas iniciativas que toman la investigación como palanca de interpelación, subjetivación y recomposición política, que utilizan los mecanismos de encuesta, entrevista y grupo de discusión como excusa para hablar con otros y hablarse entre sí, para desafiar las distancias de un espacio social hiperfragmentado y probar a decir la propia realidad, en busca de nombres comunes que la describan y formas de resistencia, cooperación y fuga que la agujereen, dando así materialidad metropolitana al “caminar preguntando” zapatista.²²

Todas estas experiencias, de las que apenas hemos esbozado un mapa (provisional y fragmentario), comparten toda una serie de dilemas o problemas abiertos, si bien en intensidad variable, que los propósitos de este artículo no nos permiten más que enumerar. A saber: cómo producir conocimientos que se coloquen de parte del “nosotros” de los explotados y oprimidos, cuando ese “nosotros” está absolutamente fragmentado y hace imposibles y no deseables narraciones monolíticas (el problema del punto de partida); cómo producir un “desenganche” efectivo de los mecanismos hegemónicos de producción y circulación del conocimiento y evitar que los resultados de la

experiencia sean deglutidos/vaciados a través de su incorporación al circuito inflacionario del saber institucional e instituido (el problema de la cooptación o autonomía); cómo asegurar la operatividad real del conocimiento producido, su retroalimentación permanente con las prácticas y las formas de vida de las que nace, su inserción/circulación en las realidades de las que forma parte, para no reinstaurar una nueva división entre teóricos/ y no teóricos o construir formas de exterioridad, pero también para que los resultados de la investigación no se conviertan en una nueva “lengua de palo” que sustituya a la antigua (el problema de la eficacia y de la relación teoría-práctica); cómo poner a circular lo pensado e investigado en busca de resonancias y alianzas con otros cualesquiera, sin separar la comunicación del proceso real de producción de pensamiento (el problema de la comunicación desencarnada); cómo orientar el viaje, sin clausurarlo, a partir de la potencia de las prácticas, cómo determinar el “por aquí” (caminar y preguntar) para viajar sin que la incertidumbre del viaje acabe por disolverlo por completo (el problema de los criterios de orientación); y, por último, cómo dotar de consistencia este tipo de experimentaciones colecti-

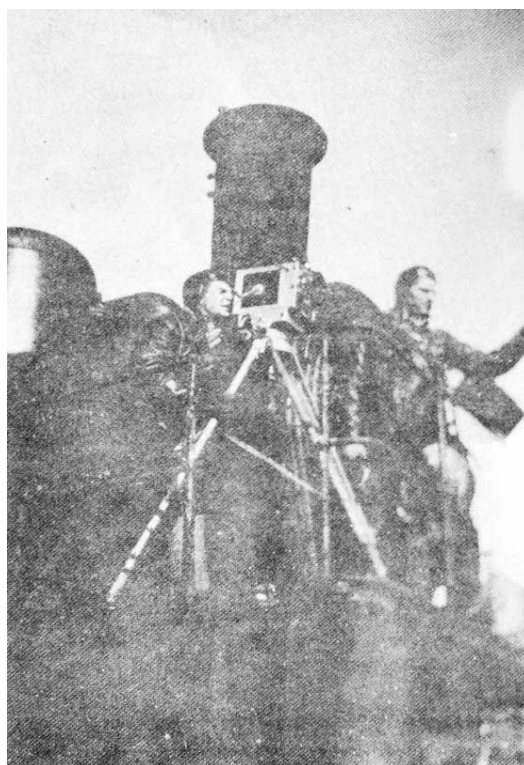
vas en las condiciones de dispersión de la contemporaneidad (el problema de la consistencia).

Sin duda, ninguno de estos problemas puede resolverse de una vez por todas. Se presentan una y otra vez, y una y otra vez deben ser arrojados, a través de operaciones reales, en la práctica. Ninguna teoría de la pureza nos salvará de ellos. Esta certeza inerva sin duda el "devenir investigadores militantes" que atraviesa y tensiona las experiencias que hemos enumerado. No obstante, el que aparezcan y se enuncien desde los distintos puntos, como problemas abiertos, es señal de que algo "se mueve". Y eso ya es mucho, sobre todo en un terreno tan crucial como el de los saberes teórico-prácticos, en especial si tenemos en cuenta que la inteligencia colectiva que se consigue crear desde los grupos y redes, con independencia de su mayor o menor eficacia material frente al adversario político, forma parte inextricable de la constitución de las aglomeraciones subjetivas que dan forma a esa onda que llamamos movimiento global.

La comunicación como materia prima de la política

El 25 de enero de 1932, en la Unión Soviética, un cineasta, treinta y tantos montadores, técnicos, actores, etc. convierten un tren en un laboratorio revolucionario de experimentación política y comunicativa: una auténtica unidad móvil de filmación, montaje, proyección, deliberación pública. El tren parte de Moscú y atraviesa el país durante casi 300 días, llevando a cabo más de cincuenta películas y mostrando casi en tiempo real a la población filmada (campesinos, obreros, ferroviarios, mineros) sus éxitos y sus fracasos en la construcción *efectiva* del socialismo. Lo que se filma un día en una fábrica sirve al día siguiente para encender los debates públicos en una granja: cine-sumerán que va y viene entre los que se colocan detrás y delante de la cámara y que da la vuelta como a un calcetín a todas las separaciones tradicionales entre actores/público/obra. Efectivamente, "el cine-tren es una vanguardia, pero cierra la marcha". El cineasta soviético se llama Alexander Medvedkin. ¿El objetivo del cine-tren? "Construir el socialismo por la imagen más que una imagen del socialismo".²³

El 25 de febrero de 1967 comienza una gran huelga en una fábrica de fibras sintéticas de Lyon, Rhodiaceta. En "la Rhodia" 14.000 trabajadores interrumpen la cadena de montaje durante veintitrés días. La dirección había despedido a noventa y dos militantes a finales de año y tenía pensado hacer más despidos. Muchos realizadores y técnicos de cine viajan desde París a Lyon: Antoine Bonfanti, Michèle Boudier y Chris Marker, que narra a los obreros lioneses en huelga las aventuras de Medvedkin y su "cine-tren". Es la experiencia fundacional de los "grupos Medvedkin de cine-acción". Durante años, decenas de obreros de las



Plataforma de filmación del cine-tren organizado por Alexander Medvedkin, 1932.

fábricas Rhodiaceta, Besançon y Peugeot, junto a un puñado de cineastas, realizadores y técnicos consagran tiempo, reflexión y energías a hacer películas juntos: toda una experiencia de liberación de la palabra, de autoformación y cooperación entre heterogéneos (técnicos y teóricos, profesionales y *amateurs*), de autorrepresentación de las luchas y los deseos por parte de los propios sujetos que sostienen el conflicto.²⁴

En 1977, coincidiendo con la campaña electoral de las primeras elecciones democráticas, un autobús insólito recorre Barcelona y algunas poblaciones de los alrededores. Se trata de uno de los dispositivos del colectivo Vídeo-Nou, que ensaya, en el contexto de las movilizaciones obreras, vecinales y ciudadanas de la transición que sostiene la experiencia, formas de reapropiación de los medios de producción de imágenes en estrecho vínculo con comunidades locales de Barcelona (barrios, ateneos): "Se trata de trabajar en la gestión y creación de situaciones de comunicación viva que impliquen a los participantes en la circularidad del proceso comunicativo". El espacio de intervención, en consecuencia, son los propios ámbitos comunitarios, y la materia que se desea enfocar, las condiciones de existencia y la vida cotidiana de las clases populares.²⁵



Videobús de Video-Nou/Servei de Video Comunitari, 1997.

En junio de 2001 la policía carga brutalmente en la Plaça de Catalunya al término de una manifestación contra el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial: la gente se repliega por toda Barcelona, muchos acuden a la parte trasera del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), donde la red de grupos Las Agencias ha montado provisionalmente un bar. La policía vigila atentamente los alrededores, acorralando a los manifestantes cerca del museo. De pronto aparece un autobús con *sound-system* que, cual flautista de Hamelín subversivo, guía una toma masiva de las calles: es el "*show-bus*: acción directa sobre ruedas"; escenario, plataforma, herramienta, altavoz y vehículo de Las Agencias.²⁶

¿Hay alguna relación entre todas estas experiencias comunicativas y políticas? No, desde luego, una relación de continuidad como las que suele establecer la historiografía positivista en todos los ámbitos del saber humano: sucesión lineal, acumulación, continuidad, determinación, progreso. Pero existe otro hilo, ni siquiera "rastros de carmín" sobre una superficie compacta, sino más bien evocaciones y reevocaciones, analogías, inspiraciones, traducciones traidoras, reelaboraciones bastardas, arquetipos que van y vienen, etc. La historia política del siglo xx tiene mucho más que ver con esa sucesión de *catástrofes* de la que nos habla René Thom (espacios de discontinuidad, excéntricos, tachonados de crisis, sobresaltos, agujeros negros, desviaciones de la norma, etc.) que con el pacífico desarrollo de fuerzas acumulativas, progresivas. La memoria no se ordena como un espacio y un tiempo claro y distinto, sino como un auténtico laberinto de remisiones y reenvíos.²⁷ Como explica Paolo Virno, después de Benjamin y Borges, "un momento presente se liga, en constelación, con un momento muy lejano pero con el que hay una especie de semejanza preciosa."²⁸ Pen-

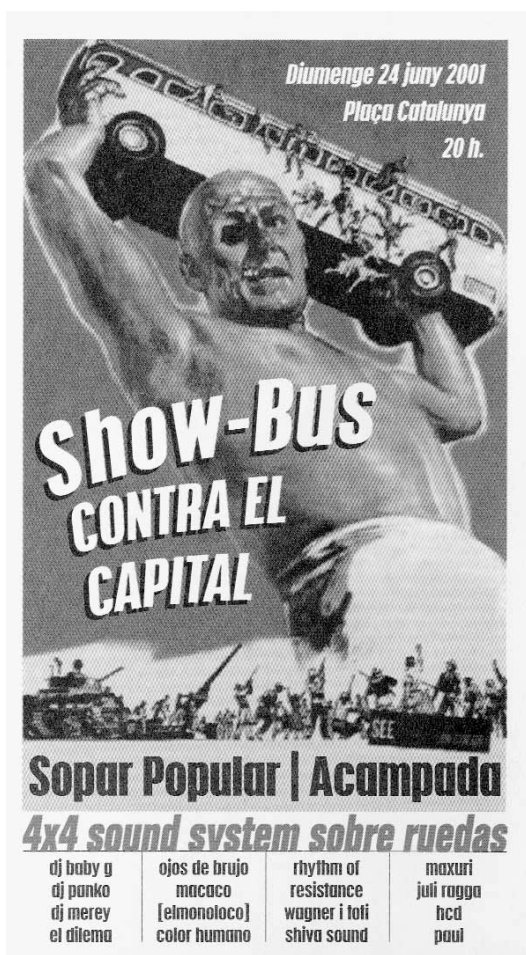


Show-bus de Las Agencias, participando en la campaña acciones contra el Banco Mundial, Barcelona 2001.

sando en situación, sobre el terreno de la multiplicidad y la fragmentación, lo concreto no es de ninguna manera lo inmediatamente anterior en el tiempo, o lo más cercano en el espacio. La "tradición" puede ser algo completamente virtual cuando no se la interroga y actualiza desde las exigencias del presente. Lo "local" puede ser una entidad completamente abstracta cuando no existen comunidades de sentido, de intereses, de lucha. Lo único "real" es el lazo vivo entre esas comunidades, que pueden atravesar "océanos de tiempo" para encontrarse.

Entonces, ¿qué resonancias podemos encontrar entre el cine-tren de Medvedkin, los coros obreros de Eisler, los fotomontajes de Heartfield, el teatro de Brecht, el cine-acción de Marker y compañía, la experiencia de Radio Alice, la práctica virtuosa con símbolos de Nunca Más, la guerrilla de la comunicación de Las Agencias, la realidad de los indymedias, etc.? ¿De qué manera se *preceden* unas a otras? En este contexto, ¿son lo mismo las prácticas *comunicativas* y las prácticas *artísticas*?

A continuación nos centraremos en las experiencias comunicativas que, en el marco de lo que hemos descrito como movimiento global, van más allá de la "contrainformación" entendida como mero "añadido" a las luchas, como "altavoz" de los movimientos sociales, como "órgano de expresión de una línea política" o como "superestructura ideológica". Esto es, en un contexto de progresiva privatización de los espacios comunicativos que conlleva una colonización paralela del imaginario, nos centraremos en las prácticas comunicativas "productivas": las que intervienen en la esfera pública, las que conectan desde abajo distintas realidades e iniciativas, las que abren espacios públicos autónomos, las que producen subjetividad alternativa, las que desvían los signos que bombardean cotidianamente nuestro imaginario, etc. No solo



Las Agencias, octavilla de las Acciones contra el Banco Mundial, 2001.

desde el punto de vista de los contenidos, sino también de la gestión, el control, la propiedad, la organización, la supervivencia económica, el acceso y la misma hechura (tecnologías abiertas, cooperación) de los medios alternativos.

Nos interesa la comunicación que *produce cosas*: proyecta imágenes en lo real, sacude los cuerpos, conmueve hasta el entusiasmo, tienta a la acción, estimula el pensamiento, inflama la imaginación. Nos interesan las prácticas comunicativas que *no pasan solo por la conciencia*: discursos, ideología, propaganda, etc. De hecho, solo la comunicación que no se organiza en el plano único de la conciencia puede producir cosas: nos lo decían los compañeros de Burla Negra, "los símbolos de Nunca Más funcionaron porque no eran consignas"²⁹ Eran algo distinto, más acá o más allá de las puras consignas: amuletos, ex votos,

chistes, visiones, historias, mitos, mensajes en una botella para otra gente en busca, etc.

Si tienen razón Benjamin y Virno, y todo verdadero autor elige a sus predecesores, que no siempre son los inmediatamente anteriores en el tiempo, entonces tal vez podríamos decir, sin duda de manera algo arriesgada e imprudente, que uno de los precedentes más importantes de las prácticas comunicativas *productivas* contemporáneas son precisamente las experiencias que la historiografía ha inscrito en la casilla del *arte*, como las de Medvedkin, Heartfield, Eisler o Brecht. Es ahí, y quizá no tanto en los panfletos y los medios de comunicación "revolucionarios" de la época (muchas veces, simples reflejos invertidos de los medios burgueses), donde encontramos la inclinación a encarar de forma activa los desafíos de las transformaciones tecnológicas (el fotomontaje, el cine, el vídeo, la radio, etc.), el énfasis en la participación activa del público, la multiplicación de posibles, la interrogación sería de toda "línea correcta", la movilidad y la conexión de sujetos y experiencias heterogéneas, la creación de espacios públicos de deliberación y discusión, una "moral de la incomodidad" que definiría la apertura de la militancia política, la crítica de la mirada psicológica, sentimental, intimista, de toda metafísica del artista, la "ejecución bella", etc. Son todos dispositivos que no se caracterizan solo por la suma bondad de la verdad que pregonan a los cuatro vientos, sino fundamentalmente porque *construyen otro tipo de público*: el cine-tren exige procesar las imágenes, pensar, contrastar, discutir; el cine-acción exige relatar, hablar, montar, cooperar, pensar colectivamente ("¿qué es el trabajo, qué es la vida? ¿cómo filmar la cadena y la fatiga?"), etc. Todos ellos resuenan también en la medida en que se inscriben en esos momentos excepcionales de movilización y conflicto que la Historia pacificada del positivismo quisiera erradicar de la memoria de hombres y mujeres: en la brecha de la revolución rusa, el tren de Medvedkine; en la brecha del Berlín convulso de los años veinte, los fotomontajes de Heartfield, los coros obreros de Eisler, el teatro de Brecht; en la brecha del 68, los grupos de cine-acción; en la brecha del 1977 italiano, la voz de Radio Alice...

En todo caso, no solo podemos encontrar rasgos positivos comunes, sino problemas e interrogantes similares, relacionados con el impacto público de la actividad, la circulación de los contenidos, la distribución, etc. Heartfield experimentó la ambivalencia de los fotomontajes entre la propaganda política (en absoluto realista o edificante) y la publicidad apolítica.³⁰ ¿No guarda algún parecido con lo que pudiera sentir un guerrillero de la comunicación que contempla sus dispositivos críticos reducidos a chistes y bromas inofensivas exhibidas en una exposición

sobre “(ciber)activismo, la última moda”? ¿Qué pensaban y sentían los obreros y campesinos que filmaba y entrevistaba Medvedkin sobre la propia mediación del “cine-tren”? ¿No tiene nada que ver con la reflexión sobre el problema de la exterioridad que Carles Ameller, uno de los principales animadores de la experiencia de Vídeo-Nou, relataba así: “Toda intervención de un foráneo en una comunidad es recibida con muchas prevenciones o incluso con rechazo. (...) [Es importante] explicitar el lugar desde el que hablas o actúas. Es entonces cuando la gente empieza a saber de qué vas y queda abierta la posibilidad de una comunicación dialógica. De lo contrario, pasa lo que en las encuestas: la gente calla, miente o dice medias verdades.”³¹ ¿Cómo se coproducen imágenes y lenguajes que partan de los que manejan las propias experiencias de producción y autoafirmación para denominarse y narrarse a sí mismas? Nos reímos cuando leemos que en el Berlín de los años veinte se afirmaba la “necesidad de una concienciación política basada en los principios del materialismo histórico”,³² pero, ¿no tiene esa discusión nada que ver con la recurrencia entre nosotros de las “lenguas de palo” que nos alejan de la experiencia? Las piezas didácticas de Brecht o los conciertos de Eisler asumían en ocasiones (deliberadamente, muchas veces) formas más clásicas de agitación y propaganda, sostenidas a menudo por la creencia en una “línea correcta” marxista-leninista. Parece que los grandes relatos se han derrumbado y ya no puede ser así por más tiempo. Sin embargo, ¿no se desliza demasiado a menudo la experiencia cotidiana de indymedia hacia una *comunicación desencarnada*, autorreferencial, hiperideologizada? ¿Es un espacio verdaderamente público en el que *pasan cosas*, u otro chiringuito donde los de siempre se dicen una y otra vez lo que ya saben? La misma constitución de todas estas experiencias como “comunidad estable de productores de medios independientes” es un problema fundamental (de renta, de trabajo): ¿de dónde hurtaban el tiempo?, ¿qué relación profesional tenían con la producción *mainstream*?, ¿cómo se financiaban? Las respuestas son dispares e interesantes de comparar y analizar: desde la cooperativa SLON de los “grupos Medvedkin de cine-acción” hasta la relación de Las Agencias con el Museu d’Art Contemporani de Barcelona.

Por supuesto, el contexto ha variado enormemente. La dimensión económica y la dimensión psíquica coinciden cada vez de manera más plena y el capitalismo nos vende ideas y valores más que productos — como demuestra Naomi Klein —, pone a trabajar nuestras capacidades comunicativas e inyecta diariamente en la mente social imágenes de consumo y de autorrealización. ¿A qué viene entonces separar “infraestructura” de “superestructura” y emplazar a

los medios alternativos a una lucha puramente “ideológica”? ¿No se volverán de pronto más bien *medios de producción* (en tanto que producen imaginario, deseo, afectos, esperanzas, imágenes de sí y del mundo, etc.)? ¿Cómo se ha transformado en ese contexto la comunicación política? ¿Sigue siendo la comunicación política un “aparato ideológico” que “baja línea”? ¿Qué desafíos afrontan los experimentos comunicativos alternativos cuando la producción de subjetividad y los moldes donde se da forma a nuestra memoria, nuestra percepción, nuestros valores y nuestra imaginación son la materia prima de la política? Como discutían los compañeros del Global Project, ya no se puede hablar sobre comunicación como algo superestructural, supeditado a otra cosa, que sería lo verdaderamente importante (organización, programa, línea política), sino que hay que tomar la comunicación como un *dato productivo concreto*. Cuando el capitalismo explota sobre todo la comunicación y la cooperación social, el trabajo político sobre la comunicación se vuelve algo central. Trabajamos comunicando, comunicamos trabajando. ¿Cómo se pueden sustraer nuestras capacidades comunicativas de la explotación capitalista y ponerse a funcionar de otra manera?³³

¿Qué experimentaciones recogen al menos estos interrogantes y desafíos como cuestiones políticas importantes en su quehacer cotidiano (no siempre, desde luego, como preguntas explícitas, sino como un contexto práctico asumido)? Apuntamos cuatro, analizadas a la luz de ejemplos prácticos concretos: 1) creación de una esfera pública en la red, a través de la experiencia de indymedia; 2) creación política y colectiva de imágenes, historias y mitos, a través de la experiencia de Nunca Más; 3) prácticas de guerrilla de la comunicación en estrecho vínculo con momentos de efervescencia pública y masiva del movimiento global, a través de la experiencia de Las Agencias; 4) *perversión* de los medios dominantes, a través de la experiencia de “culebrón alternativo” desarrollada en Córdoba.

1) Varias décadas de una crítica social que giraba en torno a la idea de que los medios de comunicación habían colonizado enteramente nuestro imaginario estallaron el 13 de marzo de 2004 por los aires ante un extraño renacer de los espacios públicos. Frente a la manipulación informativa de la muerte de casi doscientas personas por parte del gobierno, miles de personas usaron las tecnologías de la comunicación como instrumentos para crear lugares comunes donde fuera posible discutir, pensar y sentir libremente. Ya no se trataba solo de la calle, los encuentros en el trabajo, la sospecha sistemática frente al gobierno en conversaciones extemporáneas de tú a tú y, en definitiva, lo que siempre se destaca en los momentos de contestación social y los períodos revo-

lucionarios. También había otra cosa, nada esporádica, que viene gestándose desde hace al menos una década: la construcción, a través de las nuevas tecnologías de la comunicación, especialmente Internet, de una nueva esfera pública, que puede llegar a operar con autonomía y efectividad frente a los monopolios mediáticos que dominan los flujos comunicativos de la sociedad. No existe esa determinación lineal y unívoca entre la comunicación dominante y la mente colectiva con que deliran los poderosos. En marzo se intentó asediar todos los instantes de nuestra atención, llenar cada milímetro del espacio visual con imágenes que bloqueaban el pensamiento, infiltrar nuestro cerebro colectivo de consignas. No fue posible. La saturación informativa produjo efectos paradójicos que se revolviéron contra sus administradores.³⁴

La red indymedia apareció como una superación práctica (y no meramente discursiva) de la concepción tradicional de la comunicación como mera "superestructura". Se presentaba como un espacio público, abierto, en construcción permanente, horizontal. Una forma experimental de comunicación *productiva*. No solo daba importancia a la *naturaleza* de los mensajes, sino a su misma factura, al uso emancipador de tecnologías abiertas, a la emisión y distribución sobre la base de plataformas cooperativas. El nacimiento y desarrollo de la red indymedia está estrechamente ligado al ciclo de grandes citas y movilizaciones globales: sus problemas, por lo tanto, también son simi-

lares. Hay contextos en los que la red indymedia se vuelve inmediatamente un espacio público y un arma política de indudable eficacia: las contracumbres como Seattle, Praga o Génova, las movilizaciones contra la guerra, los procesos vivos de conflicto prolongado como Argentina o Palestina, etc. En ese momento las discusiones, los debates, las convocatorias adquieren una significación verdaderamente intensa: indymedia no solo vuelve entonces visibles las luchas y las iniciativas políticas, sino que también contagia a muchos la potencia de lo vivido, espolea nuevas insurgencias, produce imágenes, pensamientos, relatos, tomas de palabra masivas. Pero, ¿de qué sirve indymedia cuando no lo asalta un acontecimiento excepcional que tiñe todo de sentido? ¿No podría decirse que la red indymedia experimenta la misma *crisis* (no en el sentido de "final" o "agotamiento", sino de momento *crítico*) que el ciclo de contestación global de las contracumbres, es decir, la dificultad para *afectar* y cambiar nuestra vida cotidiana, nuestros territorios existenciales concretos, materiales?

Según Deleuze, las palabras han tomado la forma del dinero. Se han abstraído y circulan sin implicaciones.³⁵ La charla, ese discurso sin fundamento que prolifera y prolifera sin ninguna densidad y sin portar mutación subjetiva alguna, es un *mal* de nuestra época. La infoesfera está completamente saturada de mensajes. La mente colectiva experimenta graves trastornos de la atención que dificultan la capacidad de juzgar, de discernir, de mirar. ¿Cómo se piensa



Manifestación de protesta por la catástrofe del Prestige, A Coruña, 2002.

y actúa indymedia en este contexto? Hay multitud de debates sobre filtros, escalabilidad, sistemas variados de moderación colectiva y de extracción del sentido del ruido. Son importantes, pero quizá secundarios. Muy pocas veces se afrontan problemas más hondos: ¿qué narra indymedia? ¿Cómo se coproducen imágenes y lenguajes de las luchas, los conflictos y las experiencias alternativas? ¿Qué mismo proceso colectivo sostiene la experiencia indymedia? ¿La experiencia de construcción de indymedia produce otros valores, otras relaciones, otras formas de hacer, de ver?³⁶

2) George Sorel fue el primero que mencionó y subrayó la importancia política de los mitos entendidos como “sistemas de imágenes” que dirigen nuestras emociones, suscitan lealtad, devuelven la confianza en las propias capacidades, movilizan nuestra voluntad y dan sentido a la actividad que desarrollamos.³⁷ Sorel respondía con su reflexión sobre los mitos a desafíos esenciales que atraviesan cualquier modalidad de acción política revolucionaria: ¿qué prácticas biopolíticas concretas producen cohesión, confianza en las propias posibilidades, amistad política, fidelidad a un proyecto común? Sorel pensaba que no bastaba en manera alguna el adoctrinamiento racionalista para lograr esos resultados de manera firme, sino que “había que apelar a conjuntos de imágenes capaces de evocar, *en conjunto y por mera intuición*, antes de cualquier análisis reflexivo, la masa de los sentimientos que corresponden a las diversas manifestaciones de la guerra entablada por el socialismo contra la sociedad moderna”;³⁸ los mitos. Por supuesto, la reflexión de Sorel se situaba muchas veces en el filo de la navaja, pero eso no quita para afirmar con él la existencia de un “fuego metafísico”, simbólico, imaginario, fermento activo de la confianza, la cohesión, la cooperación.

Por ejemplo, mucha gente de Nunca Más piensa que en las movilizaciones que sacudieron Galicia tras la catástrofe del Prestige fue determinante “una revuelta de la ficción contra sus administradores”. Durante mucho tiempo, Manuel Fraga ha tratado de fundirse con el paisaje gallego, incorporando elementos nacionalistas, apropiándose de la *ficción* (esencia, alma) gallega, administrando sus mitos, reducidos a simples herramientas de sometimiento. “La revolución es imposible: Manuel Fraga es inmortal” — así reza la creencia popular. Pero cuando el Prestige se hundió en Costa da Morte, la gente descubrió súbitamente que todos esos elementos decorativos no protegían verdaderamente del mal. Los mitos que administraban los poderosos se les fueron de las manos y se produjo el colapso: “violaron el código, atentando contra el mar”. Entonces, se liberó un proceso de *mitopoiesis* inverso: una creación espontánea e ininterrumpida de imágenes desde

abajo. Nunca Más inhaló todos los estereotipos sobre la mentalidad de los gallegos (resignación, conformismo, fatalismo) y exhaló a continuación símbolos que expresaban rebeldía, dignidad, afirmación. Lo hizo resignificando elementos propios de la cultura gallega (la maleta, la caracola, el paraguas, ¡incluso los gaiteros!) y haciéndolos decir otra cosa. ¿Por qué funcionaron tan bien los símbolos de Nunca Más? Primero, como decíamos arriba, porque *no eran consignas*, contenían demasiado humor e ironía para ello: como saben los zapatistas, en el descrédito de las formas de representación tradicionales, el humor y la ironía permiten hablar en serio sin sacrificar las verdades concretas del discurso a la abstracción ideológica. El humor y la ironía permiten expresar una potencia activa, no rabiosa y subalterna. Y así fue en todas y cada una de las manifestaciones de Nunca Más: el enemigo no es el referente principal de la propia acción política, sino que lo es más bien el “amigo” (los procesos de cooperación y autoorganización). Segundo, porque eran comunes y abiertos, como *logos copyleft*: todos los disfrutaban y nadie los posee. Tercero, porque eran materiales y concretos, físicos, palpables, inmediatos, cotidianos (marineros haciendo redes, etc.). ¿Cómo hacer creer que no había más que unos cuantos hilillos a alguien que solo tenía que abrir la ventana para percibir el hedor? “¡¿Estáis locos, lo olemos?!”

“Sí se puede”: esa sensación de “poder hacer” fue uno de los hallazgos más importantes del movimiento Nunca Más, subrayado por todos aquellos con los que hemos hablado.³⁹ Confianza en las propias posibilidades, facultad de nombrar al adversario. Se puede romper el aislamiento, la desconfianza, el sectarismo, la separación que instituyen esquemas tradicionales (alta/baja cultura, minoritario/mayoritario), “la estructura psíquica del minifundio”.⁴⁰ Se puede recuperar la capacidad expresiva, la cooperación con otros distintos, las relaciones humanas que son el contenido vital de cualquier esperanza. Esperanza, que no utopía. “Las utopías son planetas inalcanzables o acabados en sí mismos. La fuerza, aquí, estaba en la presencia del lugar, la casa, el mar. No se trataba de ir a otro espacio: la esperanza está contenida en la potencia de las cosas y los lugares. No es un destino, sino un *aquí y ahora*. Las utopías siempre hablan de una Gran Noche, del Amanecer: la esperanza anima más bien un viaje, una travesía insólita que tiene un solo puerto, una sola convicción: es mucho mejor lo que hay, lo que el mundo ya contiene como un arca”.⁴¹ Todo eso se expresaba excepcionalmente en las manifestaciones, que según todo el mundo “no eran tanto reivindicativas como afirmativas”. No eran actos instrumentales que tuvieran su centro de gravedad fuera de sí, por ejemplo en la visibilidad que les dieran los medios de comu-

nicación, sino rituales, ceremonias colectivas, exorcismos que expulsaban el "mal del aire" que ahogaba a todos, representación de un caminar juntos, de la aspiración por "recuperar lo común".

3) Es fácil entender qué quiere decir activismo mediático, dice Franco Berardi, *Bifo*, fundador de Radio Alice y uno de los animadores principales de la experiencia de las *telestreet*. Sobre todo si lo explica el mismo Bifo, del que nos permitimos citar un largo (y esclarecedor) párrafo:

Se trata de romper la pasividad mediática que ha sido instaurada en el comportamiento de la mayoría de la gente por el bombardeo televisivo que domina los días y las noches de una población cada vez más privada de cualquier espacio público de expresión. El activismo mediático ha elaborado una función crítica, cuyo carácter no es de oposición frontal a los *media* dominantes, sino más bien intersticial. La acción mediática puede caracterizarse como interferencia. En ocasiones se trata de una interferencia técnica, de un sabotaje directo del flujo de informaciones procedentes del poder o de los instrumentos técnicos de transmisión de las grandes empresas: el *hacking*, el boicot de canales, la ocupación de espacios de la infósfera. Pero el aspecto más interesante es el de la interferencia semántica. Es el terreno del *subvertising*, de la subversión de la comunicación publicitaria. El *subvertising*, o *culture jamming*, es el arte de la resistencia cultural. Escribir en las paredes o modificar el mensaje de un anuncio del metro son prácticas extendidas y elementales de esta resistencia. En los primeros decenios del siglo xx, los dadaístas empezaron a experimentar con formas de tergiversación de textos, de signos y de situaciones. Más adelante, el situacionismo desarrolló la técnica de la tergiversación modificando los textos de cómics y de anuncios publicitarios. La tergiversación semántica de los mensajes procedentes del poder puede ser decisiva para un proceso de liberación del espacio mental. Pero el *subvertising* debe convertirse en una ciencia, en un ejercicio medido de desvío del trayecto interpretativo de los mensajes que proceden de la infósfera.⁴²

La red de grupos Las Agencias ha experimentado en este sentido, al calor de las movilizaciones que iban dando visibilidad al movimiento global, a través de diferentes proyectos: *Prêt a Revolter*, *Show-Bus*, *New Kids on the Black Block*, *Yomango*, etc. En el 2001, la irrupción del movimiento global en la escena pública hace crujir Barcelona y las formas congeladas de acción política que imperaban. Todo un modelo de pureza militante deja de pesar sobre el ambiente de manera omnimoda y se remueven fuentes de creatividad hasta entonces inhibidas. De alguna manera, después de Praga, Las Agencias es uno de los vecto-

res de esa sacudida de un viento nuevo, que empieza a hacer notar sus efectos en el taller "La acción directa como una de las bellas artes". Ahí encontramos ya algunos elementos que luego fueron determinantes para la campaña contra el Banco Mundial en Barcelona (*Reclaim the Streets*, *Indymedias*, *Kein Mensch ist Illegal*, etc.), que tuvo un impacto fuerte sobre las formas instituidas de hacer política en la ciudad, y también más allá de la ciudad de Barcelona, en un ciclo que va prácticamente hasta Génova.

Las Agencias monta en el mismo Museu d'Art Contemporani un "centro de convergencia" como aquellos que canalizaban las mil iniciativas que se daban en toda contracumbre (desde Seattle hasta Praga), pero, en este caso, la mezcla y la experimentación no dura solo unos cuantos días, sino varios meses. Los talleres de Las Agencias generaron siempre situaciones abiertas, participativas, seguramente por el ambiente, por la situación, por el "cuartelillo", por el propio carácter un poco experimental, fresco, de las propuestas.

En todos esos talleres se afirman una serie de ideas-fuerza que son, trituradas y recombinadas, las mismas que proponen *sobre el terreno* las iniciativas más radicales, audaces y creativas del movimiento global: maquinar otras modalidades de toma de las calles (*Reclaim the Streets*), afirmar otros valores y afectos en el conflicto alejados de la rabia y la tristeza que sigue haciendo a los militantes dependientes del enemigo al que combaten, lanzar una puja en el mismo terreno del espectáculo sobre la representación del movimiento, etc. Con todo eso, no se trata de participar ingenuamente en el espectáculo con contenidos positivos (reivindicaciones, exposición de puntos de vista alternativos, producciones "críticas"). Eso sería, en efecto, tomar al espectáculo por lo que dice ser: un reflejo objetivo de la realidad, un marco neutral donde se despliega el sentido como síntesis de los lenguajes que pugnan por hacerse comunes, por *comunicarse*. Más bien se trata de una intervención vírica en un territorio hostil, que busca grietas por donde filtrar mensajes alternativos y el colapso de las representaciones dominantes por empacho.⁴³

Primero Génova y después el 11 de septiembre de 2001 marcan un momento de crisis e *impasse* no solo para Las Agencias, sino para tantos otros grupos que habían ajustado los ritmos de su actividad en torno a las citas globales de movilización, encuentro y contestación.⁴⁴ ¿Cómo avanzar en la "guerra de metáforas" cuando no hay imagen más poderosa que la de las Torres Gemelas desplomándose frente a las cámaras del mundo entero?⁴⁵ ¿Cómo producir y habitar otro ritmo político que no obligue a interiorizar permanentemente la incandescencia de los grandes eventos? Los miembros de Las Agencias continúan experimentado y participando en nuevas modalidades de

intervención radical en la fábrica del imaginario y lo sensible en unas condiciones que han mutado irreversiblemente: campaña durante el semestre europeo, movilizaciones contra la guerra, *mayday*, etc.

4) ¿Tiene razón Mateo Pasquinelli cuando afirma que “hoy finalmente se puede jugar con la televisión contra la televisión, concebir una segunda generación de televisión que produzca sobre la sociedad efectos exactamente contrarios a los de la primera generación, una televisión que abra los bloques-dormitorios que en los años setenta había cerrado en la soledad y en la alienación, una televisión que haga saltar por los aires la parrilla nacional-popular del consenso político y del conformismo”?⁴⁶ En efecto, sabemos que la televisión ha ayudado a robarnos el espacio y la palabra, colonizando toda la esfera de la comunicación social, secuestrando nuestra experiencia y nuestro presente, anulando la distancia necesaria para ejercer el pensamiento crítico, despojándonos de nuestras imágenes esenciales, construyendo una mirada y un comportamiento pasivos, resignados, sometidos. Pero un buen puñado de experiencias enseñan que ese no es un mal inscrito en el medio como tal, sino que depende más bien del contexto general en el que está inserto. Podría ser de otro modo. Como explica Bifo, “los propietarios del mundo que han puesto las manos sobre la mente colectiva son ultrapotentes y sus mentiras pueden manipular y someter los sentimientos y la opinión de millones de cerebros humanos. Pero puede suceder algo, una imagen, una palabra, una canción... y se incendia la pradera.” En efecto, la potencia de las imágenes produce efectos que pueden ayudar a subvertir procesos históricos profundos. Las imágenes de las torturas de Abu Ghraib, por ejemplo, quedarán en la retina colectiva instituida como expresión privilegiada del horror de la guerra en Irak. Quienes producen hoy en día imágenes en el interior de los movimientos sociales se enfrentan en ese sentido a enormes desafíos.

En 1992, las mujeres de Córdoba estaban hechizadas frente al televisor por obra y gracia de los *culebrones*, de reciente creación. Desde el ayuntamiento de Córdoba, se lanza la propuesta a distintas asociaciones de mujeres de hacer un “culebrón alternativo”. La experiencia resulta una verdadera línea de fuga para muchas mujeres de condiciones de vida insostenibles: pegadas a los electrodomésticos en casa, sometidas a formas de patriarcado grotescas, etc. La factura de los guiones es colectiva, cooperativa. Se promueven otros modelos de identificación distintos a los habituales (la protagonista ya no es Ángela Channing, ni los problemas son los de “Los ricos también lloran”). Se emplean toda la creatividad y el ingenio inhibidos durante tantísimo tiempo. El proceso de autoformación y autovalorización es tan intenso que transforma efectivamente las vidas de todas las muje-



Las mujeres del barrio del Zaidín (Granada) toman el centro de especialidades de su barrio contra las listas de espera en la sanidad pública. Su lema: “la salud no espera”.

res que participaron en aquella experiencia hasta el mismo día de hoy.⁴⁷

La roca de Génova

Sin duda, el “acontecimiento Génova” estuvo coloreado de gran parte de los ingredientes de una nueva politicidad, desafíos y problemas que hemos descrito hasta ahora como propios de la onda global: irrupción en la esfera pública de una corporeidad múltiple, determinada y rebelde, tentativas experimentales de fuga de los callejones sin salida formateados por la lógica identitaria (local/global, violencia/no violencia, amigo/enemigo, etc.), uso creativo y mitopoiético de la comunicación, etc. La emergencia inesperada del movimiento global había disuelto los nubarrones opresivos impuestos por la atmósfera del pensamiento único y de nuevo era posible pensar, imaginar, practicar “otro mundo posible”. El mando neoliberal de la globalización capitalista no lo iba a permitir por mucho tiempo. Dos tiros abaten a Carlo Giuliani en Piazza Alimonda, mientras decenas de manifestantes son masacrados y torturados en centros especiales de detención. La policía asciende a soberana absoluta en unos días de auténtico estado de excepción. No solo se trata de partirlle el espinazo a un movimiento inquietante, sino de liquidar la posibilidad de contagio de una modalidad de acción política que se fuga permanentemente del escenario de guerra civil en el que se refuerza siempre la “forma-Estado”. Pero a pesar de suspenderse brutalmente todas las mediaciones, los manifestantes *reafirman* en la calle prácticas y comportamientos de éxodo. “La consigna de la mayoría de los manifestantes en Génova fue, así, la de sustraerse a la violencia: tra-

ducción del deseo del proletariado social y precario de sustraerse a la explotación. Una consigna de éxodo: no a la violencia, no al trabajo. Alejémonos, vayámonos de esta mefítica atmósfera de violencia en la que se deleitan los fascistas, los policías, el G8, los diplomáticos y periodistas cínicos...⁴⁸ Es cierto que la materialidad de la represión puso en crisis una serie de dispositivos de visibilización que había utilizado recurrentemente la parte organizada del movimiento global que se cita en foros y contracumbres (el 11-S agravará luego ese hecho). Pero Génova no demuestra el fracaso de las nuevas modalidades de politicidad para encarar los desafíos que plantea un régimen de globalización armada, como muchos agoreros creyeron detectar, sino más bien la necesidad de recombinar los ingredientes de otro modo. De hecho, creemos que solo esos ingredientes pueden conformar un cuerpo político capaz de desarmar el régimen de guerra global permanente en un sentido emancipador.

De un tiempo a esta parte, lo que se venía llamando "movimiento global" ha mutado por dos veces en movimiento contra la guerra, haciendo aún más complejas su estructura y definición. Como claramente no responde a los requisitos de unidad, completitud y homogeneidad que se piden para catalogar a un movimiento como tal, muchos han decidido decretar directamente su inexistencia, burlarse de sus foros sociales y regresar a "cosas más serias" (que muchas veces consisten simplemente en rumiar eternamente la nostalgia de otros tiempos y el resentimiento hacia lo que emerge en este de ahora). También se han escuchado aquí y allá voces críticas con la representación y autorrepresentación del movimiento que exigían de forma muy pertinente (y en ocasiones francamente polémica) un mayor esfuerzo de pensamiento y conceptualización: ¿el movimiento global se identifica exclusivamente con las gentes que se citan en foros y contracumbres? ¿O se puede emparentar lo que pasa en Argentina, Brasil, Venezuela o Bolivia con el movimiento que nace en Chiapas y Seattle? ¿Cómo se metamorfosea el movimiento global en movimiento contra la guerra, qué se pierde y qué se gana en ese proceso? ¿Ha desencadenado el acontecimiento destituyente que derribó al Partido Popular del gobierno en España? ¿Qué novedad aporta el supuesto "movimiento global" a la política libertaria o autónoma o consejista del siglo xx? ¿No es muy viejo eso de "hacer la revolución sin tomar el poder", la autoorganización, la horizontalidad, etc.? Plantear todas esas preguntas es algo mucho más necesario que repetir incansablemente los clichés sobre el movimiento global y convertirlo así en puro objeto de propaganda. El movimiento no permanece inalterado e impertérrito después de cada crisis, de cada discusión, de cada problema. No es un Héroe

(con mayúsculas) que sale peinado de todos los combates. Pero *sale, persiste*, discontinuamente, como ese "nuevo principio de realidad" que citábamos al comienzo de este texto, como un gran movimiento telúrico, como un drástico cambio climático. Vuelve a aparecer, *como ocurrió precisamente tras Génova*, con todas las marcas a la vista, cicatrices y costuras que dejan las batallas, las polémicas, las tensiones. Como una especie de Frankenstein, un monstruo que desafía toda lógica identitaria, toda previsión estratégica: inacabado, abierto, excéntrico, horizontal, deforme, tumultuoso, disperso, en construcción permanente. Se trata de pensar eso.

Pero quizá lo primero de todo es una experiencia material, una experiencia directa. "Lo decisivo de los libros para los materialistas y comunistas es, en el fondo, la frase cristiana 'El verbo se hace carne'. Todo el materialismo está ahí: lo demás es un poco palabrería"⁴⁹ Se empieza a razonar a partir de una "roca dura" formada por experiencias, intuiciones, imágenes, biografía. Y muchos hemos sentido el temblor de tierra que anuncia un "cambio climático" en la vía Tolemaide de Génova. Somos fieles a esa experiencia común. Llevamos con nosotros también sus cicatrices. Por supuesto, el rigor de los argumentos en una discusión política es fundamental y no se puede sustituir por impresiones personales. El esfuerzo por pensar de qué materialidades está compuesto el movimiento global, fuera de la retórica que presupone un sujeto blindado e invencible camino de la victoria final, está todavía prácticamente por hacer. Muy cierto. Este texto, redactado por añadidura a un humilde proceso de investigación y encuesta, es una pequeña contribución a esa inmensa tarea. Pero nos tememos que esa "roca dura" determinará en última instancia las discusiones. Entre quienes sienten que "está pasando algo" y los que se quedan más bien helados. *À vous de jouer.*

1. Este texto es un jalón de nuestro trabajo en el contexto del proyecto de investigación (y posterior exposición) *Desacuerdos*, que cartografía la articulación entre formas del arte y política desde 1969 hasta ahora, un anticipo de un artículo más elaborado (sobre la base de las entrevistas realizadas, sobre todo) que se redactará durante el mes de septiembre de 2004.

2. Franco Berardi, Bifo. *La fábrica de la infelicidad*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

3. Derive Approdi. *Luoghi comuni*, 2003; publicado en la revista *Contrapoder*, n.º 8, 2002.

4. Paolo Virno. *Virtuosismo y revolución*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

5. Paolo Virno, *ibíd.*

6. Albert O. Hirschman. *Exit, Voice and Loyalty*. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 2004.

7. Véase, por ejemplo, Harry Cleaver. *The Zapatistas and the Electronic Fabric of the Struggle*, 1995; publicado en http://www.isoc.org/isoc/whatis/conferences/inet/96/proceedings/e1/e1_3.htm
8. "De la diagnosi alla prognosi", febrero de 2004, en http://multitudes.samizdat.net/article.php?id_article=1512
9. Paolo Virno. *Virtuosismo y revolución*, op. cit.; Toni Negri y Hardt. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002.
10. Paolo Virno, *ibid.*
11. M. Benasayag y D. Sztulwark. *Política y situación*. Buenos Aires: De mano en mano Ediciones, 2000.
12. Paolo Virno. *Virtuosismo y revolución*, op. cit.; Santiago López Petit. *Entre el ser y el poder*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
13. Felix Guattari. *Plan sobre el planeta*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
14. Virno, *Virtuosismo y revolución*, op. cit.
15. Publicado en la revista *Posse*, octubre de 2002.
16. Véase, a este respecto, "Entre las calles, las aulas y otros lugares. Una conversación acerca del saber y de la investigación en/para la acción entre Madrid y Barcelona", *Nociones comunes. Notas sobre investigación y militancia*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
17. Algunos ejemplos de este tipo de práctica los tenemos en los mapas del Bureau d'Etudes y la Université Tangente (<http://utangente.free.fr>) sobre las redes multinacionales, los del Grupo de Arte Callejero bonaerense (<http://gacgrupo.tripod.com.ar/>) sobre las resistencias, aquel realizado sobre/contra el Fórum 2004 en Barcelona (<http://www.sindominio.net/mapas/>) o la cartografía del estrecho (<http://madiq.indymedia.org/news/2004/05/7005.php>) en la que se está trabajando en estos momentos entre indymedia estrecho (madiq.indymedia.org) y la red dos orillas (<http://redasociativa.org/dosorillas/>).
18. Organización de seropositivos, creada en Estados Unidos y con presencia también en Francia tras el estallido de la "crisis del sida", que combina el saber médico con el saber de los propios seropositivos organizados y sus redes de amigos y familiares: para más información, véase <http://www.actupny.org/> y <http://www.actupparis.org/>. Podemos encontrar ejemplos en el mismo sentido en el Estado español en la experiencia del Laboratorio Urbano (donde saber arquitectónico-urbanístico, saber vecinal y saber okupa se alían para construir un urbanismo desde abajo, en contacto con la experiencia directa del habitar la ciudad: <http://laboratoriourbano.tk/>) y el Grupo "Fractalidades en Investigación Crítica" (donde se combinan saber psico-sociológico, saberes migrantes y saberes activistas en trayectorias de investigación social: <http://seneca.uab.es/fic/>).
19. Algunos ejemplos en el Estado español: Ecologistas en Acción (www.ecologistasenaccion.org) o el colectivo AI Jaime, que actúa en el área geopolítica del Estrecho.
20. La experiencia paradigmática en este sentido sería la del Colectivo Situaciones, con sus talleres en colaboración con diferentes realidades de contrapoder argentinas (www.situaciones.org), pero también cabe señalar otras experiencias, a modo de ejemplo: los talleres de la University of the Poor (<http://www.universityofthepoor.org/>) en Estados Unidos o algunas de las iniciativas de encuesta y entrevista de las revistas *DeriveApprodi* (www.deriveapprodi.it) o, de nuevo en el Estado español, *Contrapoder* (<http://revistacontrapoder.net/>).
21. Esto ha sucedido, de manera no sistemática y algo a matacaballo, en los propios centros sociales, tanto italianos como del Estado español.
22. En este marco se sitúan las múltiples experiencias de *inchiesta* y *conricerca* que se dan en Italia (a las que se puede seguir la pista a través de la revista *Posse* y de la revista y editorial de *DeriveApprodi*), así como (citamos algunas a modo de ejemplo) las iniciativas del colectivo alemán Kolinko (con su trabajo de encuesta en el telemarketing: http://www.nadir.org/nadir/initiativ/kolinko/engl/e_index.htm) y, ya en el Estado español, las trayectorias de Precarias a la deriva (con su proceso de investigación-acción desde y contra la precarización de la vida: <http://www.sindominio.net/precarias.htm>), del Colectivo Estrella (con sus entrevistas sobre las movilizaciones contra la guerra: <http://www.colectivoestrella.net/>) y de Entránsito (con su trabajo de encuesta y agitación con migrantes y precarios: <http://madiq.indymedia.org/news/2004/06/7778.php>).
23. Información extraída de "L'Image, Le Monde", *une revue en cinema*, n.º 3, otoño de 2002.
24. *ibid.*
25. Información extraída de *Banda Aparte. Revista de cine/formas de ver*, n.º 16, octubre de 1999.
26. Entrevista a distintos miembros de Las Agencias realizada en el marco de esta investigación.
27. Cornelius Castoriadis. *La institución imaginaria de la sociedad*, vol. 2. Barcelona: Tusquets, 1989.
28. "General intellect, éxodo, multitud: entrevista con Paolo Virno", en *Archipiélago*, n.º 54, diciembre de 2002.
29. Entrevistas a distintos miembros de Burla Negra, Area Negra y Nunca Más realizadas en el marco de esta investigación.
30. John Heartfield (en la colección del IVAM), Valencia, 2001.
31. *Banda Aparte*, op. cit.
32. Albrecht Betz. *Hanns Eisler, Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo*. Madrid: Tecnos, colección Metrópolis, 1994.
33. Actas de una asamblea del Global Project: <http://acp.sindominio.net/article.pl?sid=03/07/15/2049255&mode=thread>.
34. AA.VV. *¡Pásalo! Relatos y análisis sobre el 11-M y los días que le siguieron*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
35. Citado por el Colectivo Situaciones en un texto altamente interesante y muy crítico con el énfasis vacío en la importancia de la comunicación política, ciertamente redundante con el discurso capitalista. Puede leerse en http://194.109.209.222/colectivosituaciones/articulos_08.htm.
36. Algunos textos interesantes para el debate sobre la red Indymedia: "Carta abierta a la red Indymedia" (Indymedia-Tsalónica): <http://acp.sindominio.net/article.pl?sid=02/07/25/1914206&mode=thread>; "Las calles de Morfeo" (Luca Casarini): <http://acp.sindominio.net/article.pl?sid=02/11/29/2257234>; "La triste decadencia de Indymedia" (Chuck0): ; "Crónica de la manifestación del sábado en Génova" (Sbanco): <http://acp.sindominio.net/article.pl?sid=02/12/15/0612205&mode=thread>; "Movimiento y comunicac(ión)" (Aris Parathéodorou): <http://acp.sindominio.net/article.pl?sid=02/12/24/0114236&mode=thread>; [amp;amp;amp;amp;amp;amp;amp;amp;amp;mode=thread](http://acp.sindominio.net/article.pl?sid=02/12/24/0114236&mode=thread).
37. George Sorel. *Reflexiones sobre la violencia*. Madrid: Alianza, 1976.
38. *ibid.*
39. Entrevistas a distintos miembros de Burla Negra, Area Negra y Nunca Más realizadas en el marco de esta investigación.
40. Carlos Santiago, Comunicación ao Foro da Verdade. Puede leerse en http://www.nuncamaiscarnota.org/cousas/acultura_foroverdade.htm
41. Entrevista a Manuel Rivas realizada en el marco de esta investigación.
42. Franco Berardi, *Bifo*. "Dictadura mediática y activismo mediático en Italia", en *Archipiélago*, abril de 2004.
43. Léase la crítica al activismo desarrollada en "La acción como una de tantas ilusiones", en *Maldejo*, n.º 2, mayo de 2001, donde participaba Amador Fernández-Savater. En <http://www.altediciones.com/maldejo/02002.htm>
44. Entrevistas a distintos miembros de Las Agencias realizadas en el marco de esta investigación.
45. Naomi Klein, "Signos de los tiempos", 2001; publicado en <http://www.sindominio.net/guerra/klein.html>
46. M. Pasquinelli- "TV-comunítá TV-condominio TV-citofono TV-quartiere TV-bar", en *Media Activism. Strategie e pratiche della comunicazione indipendente*. Roma: Derive Approdi, 2002.
47. Entrevista a cuatro mujeres que participaron en la experiencia de "culebrón alternativo", realizada en el marco de *Desacuerdos*.
48. Toni Negri, "Así comienza la caída del imperio", en <http://www.sindominio.net/unomada/desglobal/online/negri.html>
49. "General intellect, éxodo, multitud", op. cit.

ESTÉTICAS DE LA IGUALDAD. JEROGLÍFICOS DEL FUTURO

Brian Holmes entrevistado por Marcelo Expósito
Barcelona y París, abril y noviembre de 2004

Marcelo Expósito: Brian, vamos a dialogar haciendo un recorrido por la evolución de las ideas y la terminología que has movilizado en los últimos años para ayudarnos a analizar las relaciones entre las prácticas artísticas y la nueva política. Un recorrido que tendrá un alto componente biográfico, pues se trata de tu propia implicación en experiencias concretas de intersección entre crítica del arte, práctica artística y activismo, y también de tu participación directa en el movimiento de movimientos. Si te parece bien, comencemos por el término "representación directa". Consistía en una especie de mediación en el debate sobre las nuevas prácticas artísticas activistas que a finales de la década de los noventa, en algunos ambientes, se encontraba inútilmente polarizado entre dos extremos: "representación" vs. "acción directa". La definición de representación directa aparece por primera vez publicada en tu texto sobre Ne Pas Plier para nuestro volumen colectivo *Modos de hacer*. En realidad, el conjunto del libro oscila entre los términos esta polémica. Frente a las acusaciones de agotamiento de las prácticas de *crítica de la representación* (que hunden sus raíces en los años setenta y que en los ochenta y noventa explotan, y en gran medida se solidifican), y de manera diferente a la forma en que Rosalyn Deutsche argumenta aún su validez (en el clásico "Agorafobia"), Martha Rosler habla de "representación participativa" para defender la necesidad de seguir produciendo representaciones no alienantes ni explotadoras en las que el sujeto representado tome parte activa, sin ser cosificado; y tú propones este concepto, "representación directa", en términos no muy alejados de los de Rosler.¹

Brian Holmes: Lancé esta idea de "representación directa" en el 2000, aquí mismo, en Barcelona, durante el taller "De la acción directa como una de las bellas artes".² Era una provocación contra la vieja idea anarcosituacionista de que toda acción simbólica se encuentra alienada respecto al espectáculo unificado de la representación política y el imaginario comercial, de tal manera que la única respuesta solo podría consistir en un acto secreto, denso, invisible y rigurosamente material: bloquear algo, un tren, una autopista, una cumbre. Por supuesto que este tipo de acción puede ser extremadamente efectiva, pero desde el punto de vista artístico se puede hablar también de otras cosas. En el contexto del movimiento antiglobalización, que ha operado tan decididamente a través de Internet, e incluso a través de los medios de masas, la idea de una acción directa "pura" está tan alejada de la realidad que parece absurda. Yo, por

aquel entonces, trabajaba con Ne Pas Plier en proyectos que intervenían en la calle.³ Se trataba de distribuir "medios de representación", de coger pegatinas u otros materiales impresos, y repartirlos en medio de la gente para que millares de personas pudieran llevarlos en su propio cuerpo y darles voz: usarlos, regalarlos a otras personas con el fin de cualificar una manifestación para que no fuera una mera masa de cuerpos, sino una colectividad que pretende decir algo. La gente podía hablar mediante esas imágenes, a la vez que la prensa y los fotógrafos que formaban parte del movimiento realizaban nuevas imágenes a partir de estos usos. De esa manera el evento transmitía un mensaje de multiplicidad: interpretaciones personales de ideas colectivas que se filtran a través de las diversas capas de la comunicación mediática, posibilitando diferentes tipos de efectos. En lo que se refiere a las imágenes que producía, Ne Pas Plier expresó siempre que se trataba de representaciones en las que *el original es el múltiple*. Esta parecía ser una forma mucho más realista de desarrollar la acción política, y no implicaba para nada una descalificación del carácter directo de la acción, puesto que lo importante en la noción de representación directa sigue siendo el tomar la representación en tus propias manos, incluso con acciones de bloqueo. Sin embargo, debo decir que al comienzo de mi experiencia con Ne Pas Plier este tipo de representación directa se producía a una escala muy íntima, la escala del propio cuerpo. Con Internet, en cambio, nos dirigíamos obviamente a una escala global en la que se incluía la posibilidad, e incluso la necesidad, de crear una representación mediatizada y una multiplicidad de significados de tal dimensión que una experiencia estrictamente corpórea no podía sostener.

Marcelo Expósito: Dinos qué piensas de la actualidad de ese tipo de crítica de la representación que se enuncia en términos totalizadores, así en arte como en política. Una crítica que tú alineas en una genealogía anarcosituacionista, aunque más que "situacionista" en términos generales, se trataría quizá de una derivación de algunas ideas provocadoras contenidas concretamente en *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord y sus secuelas.

Brian Holmes: La crítica debordiana de la representación afecta a la política tal y como es, es decir, a la política totalmente sujeta al régimen de la mercancía, el sistema de circulación de productos e imágenes de consumo, que es el mismo que se emplea para elegir a nuestros representantes. Dicha crítica tiene todo el derecho a existir. Pero los medios de representación nunca han estado tan diseminados como lo están ahora y este es el gran cambio que ha transformado las posibilidades del activismo político. Para lograr una consistencia interna del antagonismo, de acuerdo con esta crítica se pensaba que debía desa-

rollarse una acción territorialmente cerrada, con la prohibición absoluta de cualquier tipo de representación externa, ya que esta podía ser expropiada y empleada en provecho de algún otro uso, fuera político o comercial, como por ejemplo cuando se venden estilos de vida en forma de vestimenta, objetos-fetiché y comportamientos mercantilizados. Actualmente tenemos la capacidad de producir y difundir este tipo de representaciones a un nivel "micro"; y usar tales microrrepresentaciones para interferir con las "macro". Esto posibilita que los movimientos produzcan eventos dotados de un doble estatuto: por un lado se viven directamente como conflicto y antagonismo, y por otro son eventos mediados que pueden introducir en la esfera pública mensajes que difícilmente se proyectaban antes hacia el exterior. Pienso, por ejemplo, en las revueltas e insurrecciones del sur que los del norte han sido incapaces de entender durante veinte años: las luchas en torno al Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, por nombrar solo los casos más obvios. Esas luchas existieron durante años como la punta del iceberg de un silencio congelado que dominaba totalmente el escenario político global. Hasta que emergieron las nuevas formas de hacer política y, en este nuevo escenario de movimiento global, las luchas localizadas en el sur contra las políticas globales neoliberales están teniendo una nueva y enorme resonancia, no solo por la manera en que se ha diseminado el conocimiento de estas políticas en todo el planeta, sino también porque han influido en muchas acciones aquí. No hay más que pensar en la atracción que ha ejercido sobre los movimientos del Estado español la insurrección argentina.

En este orden de cosas, la dimensión estética y comunicativa de la acción política contemporánea es absolutamente central y está totalmente entrelazada con la cuestión de la representación. La pregunta, entonces, es: ¿qué tipo de efectos concretos se pueden conseguir mediante el empleo de imágenes, eslóganes y juegos lingüísticos? Ya no se trata tanto de eslóganes en el sentido tradicional como de dobles sentidos, juegos de palabras e incluso chistes que permitan a la gente expresar un mensaje, dar cuerpo a una posición y una actitud, escapando al mismo tiempo de la captura del mensaje por parte de aquellos que solo quieren instrumentalizarlo.

Marcelo Expósito: Por mi parte, pienso que esa crítica totalizadora se ofrece como negativo absoluto de una imagen de "la representación" excesivamente simplificadora y que engloba cosas entre sí demasiado heterogéneas. Una fuente de inspiración que manejamos años atrás fue el libro de crítica de la esfera pública de Alexander Kluge y Oskar Negt.⁵ Ellos explicaban que la esfera pública clásica tenía uno de sus mecanismos de explotación importantes

precisamente en la producción de representaciones, mediaciones y símbolos que *abstraen* la experiencia social en sentido *ascendente*, reforzando la estructura jerárquica y los mecanismos de mando, expropiación y exclusión que son característicos de la publicidad burguesa. Su legitimidad política como esfera pública *integradora* queda reforzada mediante esta *recuperación* abstrayente y expropiadora. Pero afirmaban Kluge y Negt que es necesario sortear el tipo de negación sesentayochista de todo régimen de mediación, por muy justificada y fundamentada que estuviese la crítica a la esfera pública burguesa, que condujese a un rechazo de la idea de esfera pública *tout-court*.

Sostenían que es imprescindible, en cambio, crear nuevos sistemas sofisticados de mediación de la experiencia que la hagan comunicable entre ámbitos sociales que permanecen escindidos (bien porque la esfera pública dominante los mantiene aislados, bien porque no son capaces de constituirse en esferas públicas alternativas más amplias y poderosas). Argumentaban asimismo que, frente a esa producción de representaciones explotadoras de la experiencia social, es posible identificar modos de producción de representaciones que, por un lado, no abstraigan sino que *catalicen* la experiencia social, valorizándola para revertirla *hacia abajo*, cumpliendo una función de reforzamiento de la producción, comunicación y la compartición de la experiencia en la base social. Son del tipo que uno encuentra en las esferas públicas de los movimientos de oposición históricos, en los que el papel de los signos y los símbolos políticos (desde las banderas, los cantos y los lemas, hasta los individuos sobresalientes o "representativos") es totalmente diferente del que cumplen tanto en la esfera pública burguesa clásica como en su actual forma degenerada, el sucedáneo de esfera pública de la comunicación de masas y la representación política altamente alienada.

Esta apuesta de Negt y Kluge parece ahora si cabe más relevante que cuarenta años atrás; porque esa forma de expropiación simbólica que en la esfera pública clásica sostenía su fachada de legitimidad política se ha convertido, hoy día, en uno de los modos prioritarios de funcionamiento del propio capital: la explotación directa de la experiencia social, de los mundos de vida, de la subjetividad, es el mecanismo fundamental de producción y reproducción económica y social en el nuevo capitalismo.

Lo que me interesó mucho, al conocer el trabajo que por aquel entonces realizabais en Ne Pas Plier, era que, reactivando referentes como la tradición de la educación popular en Francia, pareciais cumplir punto por punto las reflexiones programáticas de Kluge y Negt. Vuestra producción no se ejercitaba liderada por la tarea aplicada de especialistas, sino

mediante la realización de talleres, conversaciones y otros tipos de colaboración e intercambio, que daban lugar a imágenes que consistían precisamente en una *condensación* de experiencia (experiencia de explotación, exclusión o marginación; pero también de contestación o resistencia). Pienso por ejemplo en esa imagen fabulosa que se produjo casi como emblema de la APEIS (Asociación para el Empleo, la Información y la Solidaridad de Parados y Precarios): dos cabezas silueteadas, en la primera de ellas una llamada contiene la palabra "urgente", mientras en la segunda explota la palabra "desempleo". Sus dos bocas comunican con los términos "libertad, igualdad, fraternidad". Ne Pas Plier contaba que esa imagen surgió de un taller con hombres y mujeres desempleados asociados a la APEIS, en el que alguien describió así el sentimiento de ansiedad del paro: "El desempleo es como una llamarada en tu cabeza, y de repente una explosión." Esas representaciones visuales condensan la experiencia para hacerla visible y transmitirla sin alienarla, y a la vez sirven para reforzar experiencias colectivas de vida social autónoma o lucha organizada: el efecto de tales imágenes, en las pancartas al frente de una manifestación, ocupando la posición que normalmente ocupan los eslóganes más manidos, es poderosísimo. Y lo que me parece más importante: este *trabajo colaborativo* sobre la producción simbólica de los movimientos no se concebía en Ne Pas Plier como secundario o meramente instrumental a las luchas sociales. Incidía en un momento histórico muy concreto, en el que estaba visiblemente en crisis la forma instituida de representación política y aparecía un nuevo tipo de conflicto en torno a la visibilidad de grupos sociales afectados por el desmantelamiento del estado del bienestar.

Brian Holmes: En el trabajo de Ne Pas Plier, la representación tiene dos definiciones: por un lado, se trata de la representación directa de la que hemos estado hablando hasta ahora, pero por otro lado conlleva un sentido de lucha más clásica en torno a nociones de

inclusión y exclusión. ¿Cómo visibilizar a grupos marginalizados, como la gente sin papeles o los parados, para devolverles al teatro político del cual han sido excluidos? El consenso tácito de la época permitía que gran cantidad de personas fueran excluidas del proceso político porque, de facto, ya estaban excluidas del proceso económico. En esta situación, Ne Pas Plier era ambivalente. Acudíamos a la llamada de todos aquellos sujetos políticos concebidos como *imposibles*, y sin embargo, buscábamos un camino de vuelta hacia al teatro político. Siempre existió esta ambigüedad entre representación directa y las formas clásicas de representación política. Es este el punto crítico que hay que analizar.

Ne Pas Plier es una mezcla entre artistas, sociólogos y movimientos sociales. Sus imágenes salen de un proceso de intercambio de ideas y emociones, y resultado de ese proceso es un tipo de expresividad que surge de las personas. Hay una expresividad de los sinpapeles como hay una expresividad de los desempleados. Pero estas personas siguen estando concebidas como miembros de una categoría específica, con una identidad histórica e incluso estadística. Esta concepción *identitaria* de los sujetos políticos con la que opera Ne Pas Plier está sometida al paradigma político vigente, que promete la inclusión de los individuos mediante su adscripción a categorías definidas. Dicho de otra forma: por un lado, Ne Pas Plier busca una imagen de la diferencia que no esté alienada porque surge desde lo íntimo y se emplea de manera íntima y personal, de tal manera que cada cual es portador de una imagen que usa para dotarse de visibilidad, como una propuesta teatral que ayudara a *interpretar*, en toda la polisemia del término, su propia lucha. Esto implica un nivel micropolítico totalmente alejado de la estructura de partidos tradicional, en la que un reducido número de agentes representativos pretende interpretar la lucha de un grupo específico de una manera normalizada. Pero, al mismo tiempo, la acción de Ne Pas Plier no escapa del paradigma que concibe la lucha como una búsqueda de la *inclusión* de aquella categoría excluida dentro del sistema sociopolítico existente. Por mi parte, poco a poco me iba dando cuenta de que este paradigma ya no funciona. Lo máximo que puede conseguir una lucha social que pretenda garantizar la inclusión de los grupos excluidos es la elección de un gobierno de centroizquierda que dirá: "Os incluiremos, pero mañana, porque hoy tenemos que ocuparnos de la economía." Pude comprobarlo durante la disolución del movimiento de los parados entre 1997 y 1998: una vez que se vieron representados por Jospin, se puso fin a su presencia política. Se puede decir lo mismo del inmenso movimiento huelguista de 1995-1996 en Francia. Las promesas se desvanecieron tras una tre-

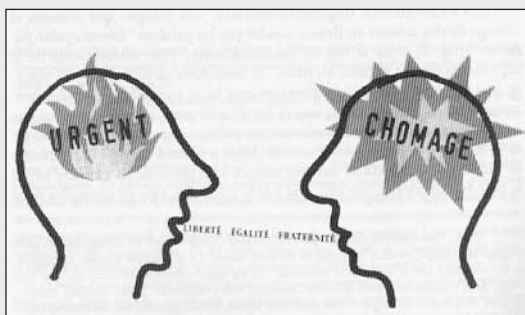


Imagen desarrollada por Ne Pas Plier en colaboración con la Asociación para el Empleo, la Información y la Solaridad de Parados y Precarios.

menda apropiación simbólica, después de que el electorado general hubiera sido convencido por los medios de comunicación de que ya había quienes se estaban ocupando del problema, y después de que las personas más activas hubieran ido a parar a la cárcel o fueran amenazadas con ser llevadas a juicio si no se callaban. Así funciona la maquinaria. Y lo peor es que, en este punto, los situacionistas tenían razón. Estamos bajo la presión de un sistema productivo que se deshace de la gente sin ningún tipo de reparo, mientras que tiene a la mayoría de las personas de la sociedad totalmente *movilizadas*: como productores-consumidores de una economía de signos que se basa en su propio espejismo.

Marcelo Expósito: Estoy totalmente de acuerdo con tu apreciación de esa contradicción en los fundamentos de Ne Pas Plier, que queda cada vez más al descubierto en la medida en que los movimientos de protesta ciudadana de los años noventa, surgidos de las tensiones del dismantelamiento del estado del bienestar, se ven progresivamente enmarcados en el ascenso del movimiento de movimientos contra la globalización capitalista. Hay una contradicción de paradigmas evidente entre los movimientos que luchan por un sentido de la representatividad política clásica (centrados en la exigencia de visibilidad, de inclusión, con una concepción clásica de los derechos sociales, una comprensión delegativa en última instancia de la acción política, etc.) y aquellos otros que proliferan y se articulan de manera que desbordan las formas de identidad política clásicas. Se trata de un movimiento de movimientos, desde el punto de vista de la política moderna, *multitudinario e irrepresentable*. Pienso que no se trata de que aquel paradigma que consideramos clásico sencillamente se desvanezca, sino que queda enmarcado y sobredeterminado por la dinámica de los nuevos movimientos. (Esa tensión, de hecho, subyace en el movimiento de movimientos, y cobra uno de sus aspectos más visibles en la acción contradictoria de quienes quieren dotar al movimiento global de un "programa" y estructuras de funcionamiento más perfiladas y "estables")

Escribiste un texto en el 2001 que trataba de estas cuestiones y su proyección sobre las formas expresivas de algunas prácticas colectivas (artísticas y/o políticas: Ne Pas Plier, [®]ark /Yes Men, Kein Mensch ist Illegal/Deportation Class, Reclaim the Streets/People's Global Action/J18-Carnaval global contra el capital), gravitando sobre el pensamiento de Jacques Rancière. Se trata de *Jeroglíficos del futuro: Jacques Rancière y la estética de la igualdad*,⁵ donde ensayas una especie de cierre en falso de esta contradicción, como mediando entre ambos paradigmas.

Brian Holmes: Inicié el texto sobre la estética de la igualdad con una frase muy buena salida del movi-



Carnaval contra el Capital, Ciudad de Quebec, 20-22 de abril de 2001.

miento francés de los parados: "No estamos de más, somos algo más". Significa que no somos redundantes, no somos inútiles, sino que somos una parte positiva de la sociedad, mucho más importante de lo que pueden decir las cifras económicas, y exigimos ser incluidos en este sistema productivo y tener un papel como lo que somos, con nuestras propias expresiones. Esto es exactamente lo que Rancière describe como *la* secuencia política: que un actor sin nombre lo reclame para aparecer en el escenario político y ser representado, para ser admitido dentro de los cálculos y de la distribución de los bienes comunes de la sociedad. Este es el tipo de resultado que estábamos buscando en las experiencias expresivas surgidas entre Ne Pas Plier y el movimiento de los desempleados. Obviamente este tipo de trabajo tiene una dimensión estética. Va más allá de la dinámica de partido clásico que se encarga de realizar un análisis de situación, y a continuación indica a todos sus miembros lo que tienen que hacer y cómo deben enrolarse en un conflicto político. Se trata de una situación mucho más compleja desde el momento en que las imágenes utilizadas surgen de la colaboración. Escuchar era increíblemente importante para Ne Pas Plier, ya que lo que se pretendía era desarrollar un intercambio de intimidad, de crear imágenes y eslóganes a partir de estas premisas para reproducirlos y difundirlos, con el fin de poner en pie un proceso de representación directa. Pero la meta era siempre la inclusión. Y bajo las condiciones de la globalización neoliberal, eso simplemente no funciona, tal y como indiqué muy claramente en mi texto. Lo que obtuvimos como resultado del movimiento de los sinpapeles y del movimiento de los parados en Francia tras las huelgas de 1995 era un no-resultado: el gobierno socialista de centroizquierda ganó las elecciones haciendo promesas que no podía llevar a cabo. Pero las promesas llegaron a desplazar a los actores de los movimientos sociales fuera del escenario, para dejar paso a las acciones de los políticos, que siempre son ajustes disfrazados en el marco general de la transformación neoliberal del sistema de producción.

En ese momento, tanto para mí como para muchísima gente dentro de los movimientos sociales, era necesario pasar por un proceso de radicalización



Carnaval contra el Capital, Ciudad de Quebec, 20-22 de abril de 2001.

acompañada, si fuera posible, de una transformación en la relación entre artistas, intelectuales y movimientos sociales. A diferencia de cuando nos dirigimos a una categoría específica de personas, este paso a la radicalización —la ruptura con el paradigma de relación *colaborativa* de artistas e intelectuales con movimientos sociales identitarios, buscando la inclusión en el sistema de representación política— significa que *el proceso de desarrollar uno mismo su propia representación se convierte en el momento de creación del movimiento*. No se trata de *acoplarse* al movimiento, sino de *devenir* un movimiento igualitario y radical en que sea posible una mayor distribución de las capacidades para crear la representación e intervenir en ella. La diferencia entre *colaborar con* un movimiento y *ser parte integral* de un movimiento social es simplemente que, existiendo en ambos casos el reconocimiento de que no se está dentro del proceso político institucional, en el primer caso se pretende salir del mismo para conseguir la inclusión de otras personas en la comunidad. Pero si pensamos en el segundo caso, ese querer ser parte integral de un movimiento revela finalmente la exclusión radical, la ausencia radical de una esfera pública democrática dentro de la cual esos procesos puedan ser realmente efectivos.

Entonces la idea de representación ha de adquirir un sentido totalmente nuevo o desplegar nuevos objetivos, porque ya no se trata de volver al teatro político con sus actores privilegiados, que serían los representantes elegidos. De lo que se trata ahora es de dirigirse a todos aquellos que podrían devenir parte de un movimiento social, un movimiento real que prolifera y se multiplica, en el que cada actor es una persona en sí misma excluida, y en el que el objetivo no consiste en estar incluido, sino en crear espacios diferenciados para la autoorganización que podrían tener tanta fuerza como para desafiar la dinámica sis-

témica que conduce a la exclusión. En estos espacios la igualdad se hace sentir concretamente —se verifica, para retomar el vocabulario de Rancière—, pero no a través del funcionamiento del escenario político, sino con la posibilidad que tiene cada uno de participar en la construcción de otro escenario. Pienso que esto nos lleva al abandono del espacio institucional nacional, puesto que este, al menos en Europa, actúa crecientemente como un señuelo para los lugares en los que las decisiones reales se toman, o sea, en las instituciones del capitalismo de Estado transnacional, del imperio que viene formándose, o del “gobierno mundial”, como dicen los amigos de Bureau d’Études. Jornadas como la del 18 de junio de 1999, con el gran Carnaval global contra el capital, y pocos meses después Seattle, fueron los momentos y lugares de las primeras tentativas de resistencia global a la lógica imperial del neoliberalismo.

A partir de entonces Ne Pas Plier intentó combinar su estilo ambivalente de operar con los movimientos que estaban surgiendo en el auge de la contraglobalización. Ambos modos se encontraron brevemente en Quebec, en las movilizaciones de oposición al encuentro del FTAA (Tratado de Libre Comercio de las Américas) en abril de 2001, que fueron un tremendo éxito desde mi punto de vista. El tipo de elementos estéticos que Ne Pas Plier pudo aportar en colaboración con la gente de Reclaim the Streets, Las Agencias, Indymedia y grupos activistas de Estados Unidos ayudó a dar al acontecimiento la fuerza expresiva que tan importante es en el proceso político que nuestros movimientos desarrollan. Pero lo que para mí supuso un fantástico éxito fue percibido por Ne Pas Plier como una forma de política expresiva descontrolada y que no representaba a nadie.⁶ ¿Cómo podían estar seguros de a quién estaban representando? ¿Quién estaba detrás de las máscaras? Se produjo un encendido debate sobre la cuestión. Pero esta indeterminación es exactamente la que otros activistas querían: provocar procesos de intercambio y comunicación que crearan nuevos territorios para la gente, territorios de experiencia y acción que estuvieran fuera del sistema negociador que inevitablemente tiende a desplegar procesos de exclusión mediante la formación de un nuevo consenso de centroizquierda. Para mí, esta ruptura con la idea de consenso supuso la separación de Ne Pas Plier y un intento de ir más allá, hacia una representación directa en forma de redes múltiples, articulada por movimientos subversivos que sí han demostrado la capacidad de proyectar una fuerte significación social.

Marcelo Expósito: El termino clave, ¿podría ser *exceso*, la producción de un tipo de *excedente* que rebasa los marcos y las figuras políticas instituidas? Las gramáticas, las formas expresivas y estéticas que

modelan un movimiento serían herramientas clave en ese tipo de producción política *desbordante*.⁷

Brian Holmes: Sí. Es interesante volver después de este rodeo al juego de palabras de los parados franceses: “No estamos de más, somos algo más” Es casi una lección autonomista acerca del más allá de la economía política. Para el capitalismo vigente, la plusvalía se concibe como el valor *par excellence*, un valor que siempre se reintegra en la economía productiva. Pero lo importante es el exceso: aquello que no puede ser integrado. Solo desde una posición de exceso se puede construir algo que conduce a un cambio fundamental. Todo lo que se puede reciclar, todo lo que tiene valor en la economía va a caer dentro de los parámetros básicos del sistema existente y esto incluye, por supuesto, a toda producción cultural, puesto que estamos ante una economía semiótica en la que existe una total continuidad entre flujo financiero, dinamismo de la información y movilización del deseo afectivo. Además, todo lo que refuerza dicha dinámica productiva también refuerza los procesos de exclusión, ya que la fuerza física del trabajo ya no es necesaria para la producción de dinero: o el trabajo se automatiza, o se hace en cualquier otro lugar mediante una explotación que ya no se percibe en los centros metropolitanos aunque, obviamente, existe. De ese modo, lo que está en exceso sobre estos procesos de integración productiva demarca un área donde las políticas de oposición pueden aún crecer. Y eso es precisamente lo que los movimientos sociales han estado creando progresivamente desde hace diez o quince años. Este es, a mi modo de ver, el verdadero significado de lo que decían los parados franceses, una forma de reinterpretar su lema de una manera no limitada al paradigma de la reintegración o el reconocimiento en la representación política instituida.

La economía actual ya no se sustenta en el poder del trabajo, y por lo tanto no necesita incluir la fuerza de trabajo. Lo que necesita es prioritariamente incluir la capacidad de invención, de generar innovaciones semióticas y culturales de cualquier tipo. De ese modo, la gran transformación política, con respecto al esquema clásico de la izquierda, se produce cuando dejas de trabajar con categorías de grupos específicos y, usando tu inventiva como artista, tu inteligencia como teórico o sociólogo, comienzas a movilizarte a ti mismo, o a tu propia categoría, de una manera antagonista. Así se comienza a organizar una intelectualidad de masas: dando a la gente la idea de que en su “tiempo libre” puede generar antagonismo, utilizando las mismas herramientas que usan en sus trabajos informacionales, esencialmente las herramientas de la representación. La diferencia clave —o el principio de solidaridad— estriba en que esta representación hay que regalarla a todos sin precio,

como las pegatinas que Ne Pas Plier distribuimos en Praga en septiembre del 2000 [durante las movilizaciones contra la reunión conjunta del Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional], que decían en varios idiomas: “Gratis Priceless Zdarma Gratuit...” Pensábamos que la gente iba a pegarlas sobre productos y mercancías... ¡Pero se las pegaron sobre sus propios cuerpos!

Este tipo de representación gratuita, desarrollada sobre el territorio de la ciudad donde se produce el acontecimiento antagonista, genera un desplazamiento hacia un tipo de lógica política nueva. Es la lógica del *agenciamiento*, una lógica que emplea la representación por su efectividad material, ayudando a los grupos a articularse a sí mismos de una forma abierta y horizontal. En otras palabras, es una *lógica constructiva de expresión múltiple*. Se da en un campo otro, un espacio cotidiano fuera del mercado, como las heterotopías, los espacios otros descritos por Michel Foucault. Pero lo importante para la gente de clase media en todo este asunto es no perder de vista a las personas reales, con su sufrimiento no-semiótico. En ello estribaba obviamente el interés de trabajar con Ne Pas Plier. Puede desprenderse un cierto gozo en el tránsito desde trabajar *con* un movimiento social hasta *ser* un movimiento social, pero tal gozo puede ocasionar ese nuevo tipo de ceguera, que requeriría ser sacudida con otro tipo de provocación. ¿Qué tipo? Todavía no lo sé.

Marcelo Expósito: Me parece muy oportuno que saques a relucir el concepto de espacio heterotópico de Foucault, porque creo que hemos llegado a un



Carnaval contra el Capital, Ciudad de Quebec, 20-22 de abril de 2001.

punto en el que, a propósito de los procesos políticos dentro/fuera de los mecanismos instituidos, parece conveniente discutir sobre la ditocomía dentro/fuera de las instituciones culturales. ¿De qué manera abogar por procesos políticos desbordantes, por un tipo de producción política excedente que refuerce áreas donde sea posible una gestión autónoma de la experiencia social, puede evitar caer en una simplificada tendencia a “trabajar fuera de las instituciones”? Es decir, ¿cómo podemos sortear posiciones antiinstitucionales primarias y apriorísticas, ideológicas? El espacio heterotópico foucaultiano no es un adentro ni un afuera, es *un espacio otro*; y pienso que se trata de producir espacios de autonomía que sean otros operando en una topografía que nos sea propia, que no respete las demarcaciones ni las fronteras entre un adentro y un afuera que imponen los mapas establecidos. Porque a mí no me cabe duda de que el mando en los estamentos culturales y políticos desea que los movimientos de oposición se autoexcluyan y generen representaciones marginales de sí mismos.

Esto, en cualquier caso, no es tan fácil de traducir en términos tácticos y estratégicos. ¿Cómo se opera a través de las instituciones de la cultura, *indoors*, de una manera que apunte hacia afuera, *outdoors*, reforzando la producción de procesos y acontecimientos autónomos? Esto en primer lugar. Y también, ¿qué tipo de dispositivos, representaciones, relatos, etc., sobre los procesos políticos autónomos es posible producir en el interior de las instituciones culturales, de manera que no queden sometidos al mecanismo de abstracción hacia arriba del que antes hablábamos, generando representaciones alienadas de la experiencia social? Dicho con otras palabras, ¿cómo es posible hacer que la experiencia social autónoma, en la base, incida en la esfera pública institucional de la cultura de manera que refuerce procesos de cambio y no quede sencillamente reificada, cooptada, refuerce la legitimidad de la esfera pública de la cultura realmente existente o alimente los circuitos del turismo cultural? (Bien entendido que estamos hablando de procesos que se verán siempre operando en condiciones de fuerte contradicción, y en los que cierto margen de recuperación o normalización institucional puede resultar casi inevitable).

Brian Holmes: Miguel Benasayag y Diego Stulwark dicen en su libro *Política y situación. De la potencia al contrapoder*⁸ que es necesario entretejer relaciones tácticas entre *situaciones de resistencia* y *situaciones de gestión*, sin creer que las primeras van a convertirse en las segundas. Es un buen consejo, ya que hoy en día es ilusorio pensar que se puede existir totalmente fuera de los procesos mayoritarios de gobierno y de gobernabilidad. Pero, al mismo tiempo,

hay que pensar en la transformación de las instituciones, para facilitar esa relación que será siempre problemática.

Podemos trazar un paralelo entre el papel cambiante del intelectual con respecto a los movimientos sociales y el papel cambiante de los artistas con respecto a lo que podríamos llamar acontecimientos múltiples o multiplicables. Un productor cultural especializado cuyo producto es un trabajo enmarcado dentro de las categorías genéricas existentes —pintura, escultura o instalación— ocupa una posición obsoleta. Es tan obsoleta como la separación entre los intelectuales y los movimientos sociales que aquellos tratan de dirigir como si fuera un rebaño de cabras. Lo interesante de la producción estética actual es la capacidad para catalizar un evento que finalmente será realizado por una enorme cantidad de personas que parten de un conjunto inicial de invenciones y juegan con ellas, transformándolas, para luego arrojarlas hacia afuera de modo que, de nuevo, otras personas tomen el relevo jugando a transformarlas, así una y otra vez. Este proceso crece como una bola de nieve hasta desembocar en los impredecibles acontecimientos que se dan en la atmósfera carnavalesca de las manifestaciones y en los eventos urbanos contemporáneos. Con respecto a ello creo que la práctica de la instalación en un museo es una mera formación de compromiso: los objetos que se contemplan son modelos miniaturizados de interacciones posibles, o son restos de experimentaciones pasadas. ¿Por qué realizar esta miniatura, esta posibilidad congelada, de una manera totalmente controlada dentro de un museo, cuando uno puede introducirse en una experiencia real dentro de una enorme variedad de contextos urbanos? No solo las manifestaciones masivas, sino otros ámbitos sociales más pequeños, más específicos, donde se puede iniciar un proceso experimental con la gente, creando nuevas formas de relacionarse y nuevas formas de expresión, situándose en posición de éxodo o de antagonismo con respecto a los canales de expresión existentes. La mayoría de los museos de arte contemporáneo están contruidos en torno a este tipo de modelo miniaturizado y neutralizado, estas formaciones de compromiso, cuyo ejemplo más obvio es el “arte relacional”, el cual critiqué durante un tiempo por esta razón.⁹

Un papel mucho más interesante para el museo sería el del *archivo*, enfocándose a documentar los experimentos asimismo de una forma experimental, de tal manera que el experimento no se objetualiza sino que se deja en una situación en la que puede ser reconstruido, reactivado por cualquiera que esté interesado en ello. Otro aspecto muy interesante de lo que puede hacer un museo hoy en día es el momento del *debate*, en el que se discuten acciones pretéritas

para averiguar algunos de los elementos que todavía pueden ser reactualizados. Creo que ese es el papel del museo contemporáneo, acoger debates y producir archivos. En cualquier caso, es el tipo de producción cultural que me interesa. No es una producción cultural que alimente la función turística que se supone que el museo debe cumplir, aunque sin embargo parece merecer la atención de un número creciente de personas, y por eso podemos observar que este tipo de trabajo se está desarrollando cada vez más en diferentes lugares de Europa.

Marcelo Expósito: ¿Podrías señalar algunos casos?

Brian Holmes: Un buen ejemplo es Public Netbase, una pequeña institución vienesa cuyos comienzos alrededor de 1994 no fueron los de un museo, sino los de un servidor de Internet. Eso les dio una base económica semiindependiente a partir de la cual pudieron empezar a hacer experimentaciones en el uso de las microtecnologías de la representación. Se hablaba mucho en aquel entonces de "lo virtual", como si fuera una suerte de ilusión. Pero con el tiempo se iba haciendo cada vez más claro que lo virtual no se trataba únicamente de señales pasando a través de cables que se hacían visibles sobre pantallas. Esa es solo una parte del proceso de la actualización de lo virtual, es decir, de la producción cultural; la otra parte se lleva a cabo en el espacio urbano en forma de acontecimiento. Se puede traer a colación uno de los proyectos que produjeron, *Nikeground*, elaborado por el grupo 0100101110101101.org. Consistía en una especie de broma pseudocorporativa en la que un contenedor-vitrina se colocaba de forma semiilegal en una plaza histórica del centro, la Karlsplatz. Se podía leer sobre la superficie misma del contenedor que la empresa Nike había tenido la iniciativa de renombrar esta famosa plaza vienesa como Nikeplatz y que estaban planeando colocar una escultura del logotipo de la "ola" de veinte metros como parte de dicho proyecto, y no solo en Viena sino en distintas ciudades históricas a lo largo del mundo entero. ¡Imagínate el escándalo del público que pasaba por allí!

En tales casos, todos los aspectos del despliegue gradual de la intervención forman parte de la producción del acontecimiento. Se hizo algo semejante en colaboración con Marko Peljhan, el proyecto *S-77 Contravigilancia ciudadana*, con textos míos que se pueden leer en el sitio *s-77ccr.org*. Son proyectos netamente contemporáneos en los que se necesita el apoyo de una institución muy valiente, ya que suponen conflictos con los ayuntamientos, con la ley, con los agentes de la propia marca-corporación... y al mismo tiempo exigen un tipo de desarrollo gradual y un juego subversivo con la manera en la que los acontecimientos se van diseminando en los medios locales. Estos son ejemplos perfectos de lo que puede hacerse en instituciones más grandes de un modo

subversivo y de una forma aún invisible: intentar defender la noción misma de lo público y lo común contra la intensa usurpación del espacio urbano en que este se ve transformado exactamente de la misma manera en el que se aludía en la broma de Nikeplatz. El espacio urbano en la era de las grandes empresas se transforma en una gigantesca trampa en la que incluso aquello que te pone en conexión más íntima con la tierra, tus zapatos, se convierte en un vehículo que hace de tu comportamiento parte de un sistema para la creación de valor, beneficiando a la marca a costa de la propia consciencia. Yo veo que el papel de una institución pública hoy en día es combatir estos procesos: desplegando una relación antagonista con el dominio corporativo del espacio público apoyado por el Estado. Lo interesante es que cada vez encontramos más personas en instituciones que están preparadas para realizar esta tarea. Seguramente porque el suelo sobre el que se apoyan se está moviendo bajo sus pies. Lo deprimente, en cambio, es que ahora el Public Netbase está fuertemente amenazado y parece muy probable que vaya a cerrar, por falta de apoyo financiero y, sobre todo, por confrontación política.

Marcelo Expósito: No dejo de estar de acuerdo contigo en lo fundamental si te digo que no comparto una valoración tan ampliamente optimista. A diferencia de los años setenta, me parece a mí, no veo que las instituciones de la cultura estén de veras sintiéndose afectadas por el influjo de los nuevos movimientos políticos. El ciclo del 68 significó una sacudida para la institución artística, que a cambio se muestra hoy entre refractaria y suficientemente flexible (pienso en ciertas formas de sobrecodificación actual de los modelos del archivo y del debate, cuya defensa comparto contigo, pero que son reproducidos interesadamente de forma desactivada en muchas situaciones institucionales) como para, en definitiva, no acusar transformaciones estructurales serias en sus modos de funcionamiento que sean acordes con las actuales exigencias de democratización radical.

En este sentido, aunque obviamente defiendo, como tú, la pertinencia de sostener un trabajo político en el ámbito de las instituciones culturales, insisto: a fecha de hoy soy bastante pesimista sobre la posibilidad de lograr cambios o producir procesos de cambio *sostenidos*, no solo coyunturales, e *internos* a la propia institución. Los ejemplos que tú mencionas son microinstitucionales, se trata de pequeñas plataformas autónomas que han dado un salto desde su origen en proyectos modestos, casi agrupamientos de afinidad, hasta constituirse en dispositivos de funcionamiento flexible estables y de una potencia notable, pero cuyo ADN está estructuralmente marcado por su origen autónomo y desjerarquizado. Otra historia bien diferente es cuando tratamos de instituciones de raíces históricas bien aferradas a siste-



Carnaval contra el Capital, Ciudad de Quebec, 20-22 de abril de 2001.

mas de poder, de mando, de producción de conocimiento y cultura con unas inercias fortísimas y unas agendas políticas casi irreversiblemente condicionadas.

Brian Holmes: Sí, tienes razón en eso. Los cambios se dan a nivel de las personas, o de las pequeñas instituciones, y bajo la forma de micropolítica. En ese sentido es interesante observar cómo el espacio de conflicto se ha desplazado desde los sesenta y principios de los setenta, un momento en el que este giraba en torno a la producción del saber en las universidades. Ahora ese mismo tipo de conflicto se produce en la esfera de la producción cultural: la producción de imágenes y la circulación de signos, entendidos estos como productores de subjetividades contemporáneas. Este desplazamiento está relacionado con el progresivo perfeccionamiento del sistema de control que se ha impuesto en las universidades, primero en Estados Unidos y gradualmente en el resto del mundo. La universidad era décadas atrás un espacio para el tiempo libre, un lugar apoyado por el estado del bienestar en el que se tenía el suficiente tiempo como para reflexionar filosóficamente sobre el tipo de sociedad y el tipo de experiencia personal que se deseaba, porque era un espacio específicamente diseñado para una reflexión libre. Diseminaba la idea de que la sociedad podía evolucionar hacia una apropiación por parte del público de las condiciones de su propio desarrollo, y por lo tanto con una mayor capacidad de atención hacia los obstáculos que se encontrarían en el camino. Desde ese período del *welfare state* se ha hecho un tremendo esfuerzo por asegurar que los estudiantes estuvieran tan cargados de deudas y que su educación, al mismo tiempo, estuviera tan orientada funcionalmente en la dirección de obtener un trabajo para poder pagar esas deudas, que ese tipo de especulación acerca de lo que debiera llegar a ser la socie-

dad ya no puede plantearse. Vamos hacia el *workfare state*, por utilizar el término de Tony Blair.

Al mismo tiempo han ocurrido dos cosas: una es que la esfera más avanzada de la producción de valor se ha vuelto semiótica, es decir, se ha convertido en la producción de signos e imágenes, y que en esta producción de imágenes y signos se necesita creatividad, capacidad de invención e imaginación. Pero esta producción semiótica ha desbordado la disciplina del trabajo: si estuviera demasiado controlada simplemente no sucedería, el deseo no se produciría y no habría forma alguna de crear esta innovación semiótica que es vitalmente importante. Esta es la paradoja de Internet en tanto espacio de circulación no-mercantil de signos e imágenes. ¿Es casualidad que los elementos más críticos que todavía se encuentran en la universidad pública hayan invertido su tiempo y su capacidad productiva en Internet? ¿Nos puede sorprender que compartan este espacio público con otros elementos de la población cuya situación material les obliga a plantearse la necesidad de un afuera y la paradójica y difícil coexistencia de igualdad y diferencia?

Pero no seamos utópicos: hoy este agenciamiento crítico que se conecta a través de Internet también ha resultado ser un valiosísimo mecanismo para la continuada invención tecnológica e imaginativa de la que depende la propia innovación capitalista, como la universidad pública en su época dorada. Nos percatamos una vez más de que el conflicto en torno a Internet sigue siendo el conflicto respecto a lo común, al valor social de aquello que es de todos pero de lo que se puede también sacar beneficios privados, siempre a costa de los demás.

Pues bien, algo muy semejante sucede con los museos modernos. Fueron concebidos como instituciones especializadas donde crear ideologías para ser proyectadas después hacia las masas, pero que sufrieron una contestación muy tajante en los años setenta. Actualmente los productores culturales se desplazan hacia situaciones mucho más abiertas, como el propio espacio urbano, en el que la fuerza de invención opera autónomamente, como un flujo intercomunicante entre representación y acción. Esto nos lleva otra vez hacia la noción de representación directa: la capacidad de ofrecer herramientas para la autoarticulación de grupos diversos, que las usan puntualmente para reclamar el espacio público.

Marcelo Expósito: Entonces, en todo este entramado, ¿qué función cumple otro de los términos que has manejado: "autonomía artística"? Ese término es prácticamente un anatema para quienes nos hemos formado en parte a través del posmodernismo crítico de décadas pasadas, cuyos fundamentos de crítica radical de las representaciones y su enfoque deconstructivo de las instituciones de poder lleva-

ron a plantear una política resistencial de la práctica artística que hiciese de cierta esfera pública del arte un enclave de oposición a la hegemonía neoliberal (era la época de la trituradora Thatcher-Reagan y de la contrarrevolución cultural antisentayochista). Esa práctica artística en tanto política resistencial se presentaba como diametralmente opuesta a toda ideología de autonomía modernista, ejemplarizada en el modelo greenbergiano que, paradójicamente, se postulaba como un modelo de izquierdas: de un izquierdismo adorniano que defendía la autonomía del arte como esfera pública de la alta cultura, preservada de la penetración degradante de la cultura de masas consumista.

Resulta curioso contrastar vuestro uso del concepto “autonomía artística” con lo expresado por Simón Marchán Fiz en nuestra entrevista para esta investigación [publicada parcialmente en el cuaderno *Desacuerdos 1*]. Ciertas prácticas estéticas y teóricas de los setenta, afirmaba Marchán, tuvieron que formular un modelo opuesto al de la autonomía modernista, que resultase coherente con su proyecto de maridar la revalidación de ciertas vanguardias históricas —que se confrontaron explícitamente a la pretendida autonomía de la institución artística burguesa: dadá, constructivismo/productivismo, etc.— con las nuevas herramientas teóricas que facilitaron las rupturas epistemológicas de los setenta: semiótica, estructuralismo, etc. Dicho modelo quiso alejarse tanto de la ilusión de mantenimiento de una esfera del arte autónoma de lo social como de la utópica voluntad de disolución de la práctica artística en los procesos sociales. Encontraron en Galvano della Volpe y otros inspiración para formular la idea de “autonomía relativa” del arte respecto a la esfera social y los procesos políticos. Un tipo de autonomía relativa que permitiría impugnar la separación que imponía la institución burguesa, tanto como mantener una especificidad de las prácticas estéticas, en términos de expresividad, lenguaje, gramática, etc. Esta especificidad, en otras palabras, sería alimentada tanto por su conciencia histórica como por su voluntad de incidir en la realidad a través de las nuevas herramientas de crítica social.

Brian Holmes: Efectivamente, la idea de “autonomía artística” es otra provocación, monstruosa para el mundo de arte, lanzada en forma de revista o fanzine editado por el grupo Bureau d'Études.¹⁰ Primera pregunta: ¿cómo se puede hablar de autonomía cuando ha habido desde los sesenta tanto discurso crítico contra el carácter herméticamente cerrado y ensimismado de la obra de arte, y de las instituciones fundadas en torno suyo? El problema es que existe un academicismo muy fuerte, y a veces bastante “autonomizado”, de la autonomía relativa, y sobre todo de la heteronomía posmoderna, como destino inelucta-

ble y límite de todo proyecto de transformación. No quiero imputar tal cosa a la afirmación de Marchán Fiz, pero también hay que tener en cuenta que ha existido, incluso desde posiciones supuestamente de izquierda, un rechazo ideológico de todo lo que puede significar el concepto de autonomía.

La palabra “autonomía” nos lleva a los griegos, es un concepto fundamental: trata del ser (*autos*) que se establece su propia ley (*nomos*). Esta es la idea con la que Cornelius Castoriadis ha trabajado en contribuciones fundamentales a nuestro vocabulario político. La tentativa de lograr una autonomía política —que es totalmente distinta de la creencia en una autonomía preexistente, bajo una forma cosificada— se desarrolla hoy de forma micropolítica. Cuando se habla de autonomía con el Bureau d'Études, nos referimos a la autonomía de los artistas, no a la de las obras. Discutimos sobre cómo escapar o salir de un sistema de canalización y control, el sistema galería- revista-museo que está actualmente orientado al turismo, y en el que el valor de mercado del objeto de arte, o instalación, o lo que sea, determina el valor de prestigio de los individuos dentro del sistema museístico. Todo ello subordinado, obviamente, a la mercantilización de la imagen de la ciudad en su intento de ponerse en venta dentro del mercado internacional de atracciones. Lo que deberíamos hacer es salir del sistema y empezar a producir nosotros mismos, y usar las propias habilidades estéticas de forma autónoma. No es tan difícil de hacer; es cuestión de tomar conciencia de las posibilidades actuales de producción y distribución, que son cada vez más baratas, y de movilizar la cooperación de todas las personas que estén interesadas y de todas las redes paralelas. Las redes paralelas existen y se han vuelto enormes, generándose cada vez más como alternativa al circuito oficial. Pero lo interesante siempre son las relaciones de tensión que se establecen entre las dos posiciones, en la lucha para determinar las “leyes” prácticas y funcionales que rigen nuestras vidas. La razón que siempre esgrimo cuando insisto en mantener la palabra “arte” en el marco de esta lucha es el no dar la espalda a un enorme fondo de recursos que es la memoria de las vanguardias. Dadá, surrealismo, productivismo y situacionismo han servido de inspiración a una cantidad enorme de gente. Es cierto que esta memoria ha podido favorecer la absorción de esa misma gente dentro del aparato institucional, pero si queremos seguir orientando nuestras instituciones hacia una estética de la igualdad, si queremos continuar defendiendo y creando lo común como una fuerza social, es muy importante establecer una posición externa desde la que podamos generar contextos de producción cultural diferentes de los ya creados por el sistema galería- revista-museo. Esa era la idea básica tras el título de la revista *Autonomía artística*.

Ahora, cuando me invitan a lugares tan obscenos como puede ser la Tate Modern, de lo que hablo es básicamente de dos ideas. En primer lugar, de cómo funciona el sistema: una gran maquinaria espectacular sostenida por British Telecom, British Petroleum, Bloombergs, Lloyds, Barclays plc, etc. En resumen, el corazón del capital imperial, que absorbe el enorme flujo de turismo, así como la totalidad de la producción cultural del país, asumiendo la doble función de canalizar el valor de la creación y controlar a los productores culturales. En segundo lugar: una vez identificado lo anterior, lo que hay que hacer es atacarlo con los dientes, con las palabras y con las imágenes. Como hizo la vanguardia argentina del 68 frente al Instituto DiTella,¹¹ pero con la diferencia de que hoy no se trata de la vanguardia, sino propiamente de la fuerza de trabajo artístico. Hay un conflicto potencial aguardándonos en este punto, un conflicto realmente importante que no ha hecho más que comenzar y que necesita de una gran audacia para ser llevado adelante. Me refiero al interesante papel reservado a los artistas en la actualidad, así como a los críticos, ya que los críticos no han sido menos oportunistas que los demás. De hecho lo han sido más que nadie [risas], porque cobran más al fin y al cabo: nadie quiere acordarse de que los artistas, a menudo, regalan su trabajo, su tiempo y su energía, en tanto que hay muy pocos críticos que escriban en revistas y produzcan catálogos gratis. A los críticos se les paga porque tienen la habilidad de establecer las normas a través de las cuales los demás deben trabajar. Generalmente, yo prefiero renunciar al dinero y apostar por algo un poco más ambicioso: aquello que yo llamo autonomía.

Marcelo Expósito: ¿Te atreverías a ofrecer una semblanza de la secuencia de *acontecimientos* que has enumerado: J18 en Londres, Praga, Quebec? Me gustaría que avanzáramos un análisis de sus diferentes formas de organización y modelación de la intervención política, de ocupación y reconstrucción del espacio público.

Brian Holmes: Voy a comenzar más atrás, con las movilizaciones ciudadanas francesas que surgieron de las tensiones provocadas por el desmantelamiento del estado del bienestar. Lo increíble del invierno de 1995-1996 de París fue que una huelga de transportes prácticamente paralizó el tráfico de la ciudad durante un mes entero. Es una experiencia única: toda una población urbana y suburbana teniendo que andar por la ciudad, coches parados, atascos de veinticuatro horas y la posibilidad de conversar con extraños todo el día. Fue un momento increíble para el renacimiento de la crítica marxista que se había considerado obsoleta por su incapacidad para desarrollar ningún análisis de la economía global. Pero por otro lado, en 1995 el duelo y el lamento se habían adueñado de París: nadie creía que se pudiera hacer

nada para cambiar el fundamento de la economía global porque no había ningún pilar sólido para dicho cambio. Es cierto que la huelga giraba en torno a la noción de servicio público, pero lo hacía con un lenguaje anticuado acerca de la organización y la solidaridad de clase que realmente no pudo proyectarse más allá de la detención puntual del proceso económico. Esos momentos vieron el retorno de figuras clásicas del intelectual comprometido, incluyendo a un Pierre Bourdieu que se presentó como si fuera Jean-Paul Sartre, explicándoles a los desempleados en huelga que eran un "milagro social" [risas].

Fue a finales de los noventa, en torno a 1998, cuando oímos hablar por primera vez de Reclaim the Streets¹²: una forma nueva de ocupar el espacio público y de dar cuerpo a una crítica a la economía global. Por supuesto, cuando oí hablar del Carnaval contra el capital del 18 de junio de 1999, quise unirme a ellos. Hay un momento en el que tomas conciencia de que algo está cambiando en el mundo, de que hay una posibilidad totalmente nueva y de que se abre un nuevo campo de acción. Se llamaba a la protesta de una forma muy original. Una de las primeras acciones populares consistió en que gente de muy distinto tipo se reuniera en un punto determinado e hiciera allí una gran fiesta con música, baile, cerveza y acción directa. Ello implicaba un conflicto con la policía, porque el lugar para la acción se había elegido simbólicamente entre aquellos lugares más significativos dentro de la economía global: la City de Londres, en un día laborable, un viernes. Fue algo tremendo. Además, el hecho de saber que muchas otras acciones se estaban desarrollando simultáneamente en diferentes ciudades por todo el mundo, incluso acciones radicalmente diferentes en ciudades del hemisferio sur, era, este sí, un verdadero milagro social, y no simplemente uno proclamado por un intelectual [risas].¹³

Marcelo Expósito: Danos una imagen del J18.

Brian Holmes: Muchas son las imágenes que me impresionaron. Se abrieron surtidores en la calle cuyos chorros de agua salían despedidos al aire, liberando simbólicamente uno de los antiguos ríos subterráneos de Londres, con la gente bailando, mientras que otros se hacían paso hacia el edificio LIFFE (London Financial Futures Exchange), la bolsa de valores, para bloquearlo. Otra imagen que también encontré interesante fue la de una nube de humo negro surgiendo por encima de la catedral de San Pablo; se veía a lo lejos, según nos retirábamos de la zona. Era importante generar una sensación de amenaza, ejercer una acción directa que fuese tomada en serio por quienes eran incapaces de entender otro tipo de lenguaje. Una imagen más sería la de estar sentado en torno a la televisión o la radio, escuchando las noticias, al mismo tiempo que navegábamos por Internet para saber qué era lo que pasaba alrededor del

mundo, en la jornada de acción global, mientras nosotros estábamos en el barrio.¹⁴

Marcelo Expósito: ¿Qué destacarías de las formas materiales y simbólicas que adoptaron estas protestas?

Brian Holmes: Hubo un momento de gran excitación en el que la gente empezó a aprender cómo producir acontecimientos totalmente autónomos y multidimensionales. Estos tienen su parte intelectual, su parte cultural, su parte antagonista y su parte comunicacional. Posiblemente estas fueron las cuatro dimensiones de aquellos acontecimientos autoproducidos. En Praga, por ejemplo, hubo una interesantísima contracumbre con economistas, políticos y críticos culturales de todo el mundo y, por supuesto, también locales. Fue muy curiosa porque estuvo realizada por gente muy joven. En principio parece lógico pensar que es necesario haber sido educado bajo el capitalismo para concebir que el capitalismo es un problema, de modo que cualquiera que tuviera dieciséis años en 1989, en un antiguo país socialista, no alcanzaría aún a entender qué conflicto pudiera haber con el Fondo Monetario Internacional o el Banco Mundial. Pero estos jóvenes no solo eran capaces de entenderlo, sino que consiguieron apoyos para generar una de las primeras contracumbres en las que se reunieron críticos de todo el mundo para expresarse y difundir sus análisis. Al mismo tiempo, en otras partes de la ciudad, especialmente en una gran fábrica abandonada (es lo que en las contracumbres llamamos *convergence centers*, "centros de convergencia"), la gente se preparaba para salir a la calle mediante una forma de acción directa a medio camino entre lo violento y lo carnavalesco, con manifestaciones en tres líneas diferentes, la rosa, la azul y la amarilla, que se han convertido desde entonces en una especie de figura mitológica del movimiento antiglobal. Desde mi punto de vista lo interesante es que en todos estos posicionamientos diferentes, desde el más tradicional anarquista ("sal-fuera-y-pelea-con-la-policia") hasta el más delirante bloque rosa ("baila-hasta-chocar-con-la-élite"), la gente combinaba la expresión personal, la experimentación social, la convicción política, la identidad de grupo y la dimensión social de la cooperación, lo que supone a la vez diferencia y desacuerdo. Momentos como estos fueron el germen de futuros acontecimientos, un germen muy productivo, que me atrevería a decir que aún hoy no está agotado.

Marcelo Expósito: ¿Qué diferencias señalarías en la forma en que se tomó la calle en Praga y en Quebec?

Brian Holmes: La matriz básica, por lo menos desde Praga, consistió en crear un acontecimiento donde diferentes formas de intervención convergieran cuando los grupos podían, se evitasen entre sí cuando las diferencias tácticas eran demasiado grandes, y usaran elementos estéticos a modo de experimenta-

ción subjetiva, experimentaciones que no muestran ningún temor (todo lo contrario) a expresar un contenido político; formas de intervención en las que la gente asumía el riesgo de violar la ley frente a una cámara de vigilancia o cara a cara con la policía. Lo interesante de estos acontecimientos múltiples, que alcanzan hasta las protestas contra la guerra de 2003 y las que se continúan dando hoy día, es que la legitimidad de dichas acciones ha ido aumentando sin parar. Respecto a Praga, la gran diferencia que se podía observar en Quebec es que la mayor parte de la población nos apoyaba directamente y además contábamos con una representación favorable en los medios, especialmente en los nacionales. El apoyo fue tremendo y el grado de sofisticación alcanzado bastante elevado, en el sentido de que la gente era capaz de ser extremadamente confrontacional sin dejar que la policía provocara el tipo de violencia que conlleva la destrucción de ese tipo de acción. Mantener a raya a la policía es complicado. No se consigue en la calle ni en el momento exacto de la acción, sino que es el resultado de una preparación previa y de la legitimidad que las protestas hayan logrado en los meses anteriores. Los canadienses lo consiguieron, porque la cumbre del FTAA fue capaz de sacar a la superficie a todo un sector de la población que estaba opuesto a la integración continental. Llevaban luchando desde 1989 y sabían exactamente lo que significa perder toda posibilidad de autodeterminación y democracia respecto a Estados Unidos.

Lo que nosotros hicimos en Quebec resultó también muy interesante porque fuimos capaces de desarrollar varios proyectos a la vez. Montamos una galería en la que se distribuían cientos de kilos de material de Ne Pas Plier, pero también otros materiales, como las pegatinas *Dinero gratis* y otras imágenes traídas desde Barcelona por Las Agencias. Convocamos una inauguración que se convirtió en un gigantesco "llévate lo que puedas"; de tal manera que inundamos la manifestación de pegatinas, carteles, cinta adhesiva impresa y cosas por el estilo. Mientras tanto, la sección más radicalizada de la red de artistas realizó serigrafías sobre pañuelos-máscara, con los colores del fuego: rojo, amarillo y naranja. Los pañuelos mostraban por una parte un enorme sonrisa carnavalesca serigrafiada, y por la otra una cara con la boca tapada, encerrada tras una verja. Así la gente podía escoger entre dos expresiones, o cambiar según los momentos. Produjimos un total de 3.500 para regalarlos entre la multitud. Eran de una obvia utilidad contra los gases lacrimógenos, pero portaban también un claro mensaje: la imagen de la boca tapada hacía referencia a la verja que se construyó en torno a la cumbre, la primera instalada en un país occidental. Los colores, de una gran belleza pero al fin y al cabo los colores del fuego, eran una manera de vaciar el imaginario de

miedo y violencia enfocado hacia las máscaras negras, sin llegar a la denuncia de los anarquistas ni a la aceptación de un movimiento “no violento”, “autocontrolado” o conciliatorio; y la sonrisa hablaba muy claramente de placer, ironía y carnaval. Las máscaras fueron muy efectivas como *herramienta* y como *signo*, en esas dos dimensiones. Era una forma de reconocer a los amigos y la gente lo sintió así. La realización misma de las máscaras fue un proceso muy interesante, puesto que montamos una especie de taller anticapitalista y desarrollamos un proceso cooperativo con todo tipo de personas, desde profesores de colegio que pusieron en marcha todo el sistema de plantillas, hasta personas que no conocíamos y que nos echaron una mano con la serigrafía. Andábamos como locos corriendo en todas direcciones; cuanto más activista te vuelves, menos capacidad tienes de tomar parte en la contracumbre, discutir y aprender algo, puesto que ya estás metido en un proyecto determinado. Pero merece la pena.

Marcelo Expósito: Dinos cómo esos acontecimientos constituían, a tu modo de ver, procesos de subjetivación alternativos.

Brian Holmes: Lo gracioso de este período para mí fue que yo estaba desarrollando por entonces un análisis exhaustivo acerca de la “personalidad flexible”,¹⁵ al tiempo que experimentaba su contrario en las acciones callejeras. Este análisis fue importante para caracterizar las nuevas formas de explotación y dominación, incluso al nivel psíquico; pero en mis escritos críticos estaba dejando al margen el aspecto absurdo, la experiencia excesiva que puede socavar y deshacer esta movilización total de la subjetividad.

La “personalidad flexible” no es sino la búsqueda oportunista de situarse en el mercado, de proponerse uno mismo como negocio y sacar beneficio económico del placer propio, respondiendo a todo tipo de coyunturas diferentes y de estímulos virtualmente diseminados por la fibra óptica, a través de las nuevas tecnologías. Intentaba analizar los límites ocultos impuestos a la movilidad horizontal del sujeto contemporáneo a través de estructuras productivas organizadas en redes horizontales, que de hecho están subrepticamente impregnadas de todo tipo de mecanismos de control y vigilancia. Se trata de una forma de subjetivación en la que el libre deseo es lo que nos encauza principalmente en el proceso de normalización. El factor principal que mantiene esta normalidad es, paradójicamente, el alto grado de individualización: has de ser único para venderte en el mercado contemporáneo. Sin embargo, en el caso de la cooperación política reticular y de las políticas expresivas lo que ocurre es que uno debe dejar de preocuparse de mantener dichos niveles tan singulares de construcción de sí mismo. Es mucho más interesante abandonar tu subjetividad para ser parte

de una multitud, unirse a un complejo esfuerzo colectivo que no necesita de tu completa historia personal y que no requiere de una especial inversión de ti mismo. Lo que requiere, en cambio, es una inversión desmedida e inconmensurable en lo colectivo, que puede desarrollarse de manera discontinua. Se puede ayudar en un punto concreto hoy, en otro distinto mañana y en tres, cuatro o cinco puntos diferentes al mismo tiempo... y en todos esos puntos uno es reemplazable; así se abandona esa compulsión de ser absolutamente diferente y rival del resto de las personas con las que se trabaja. Se sabe que uno no es idéntico, pero sí igual que el resto de las personas, en términos de potencialidad de existir. Y como siempre, todo eso debe pasar por formas de representación. Se trata, en este punto, de un juego de identidad con el que abandonas tu propio nombre, no para convertirte en un átomo insignificante dentro de un grupo, sino adoptando un disfraz temporal que te permite eliminar tu historia personal y abrirte a la posibilidad de crear otra historia mediante la interacción colectiva, la invención de nuevas formas de cooperación que no te aten al sistema de contabilidad y control.

Marcelo Expósito: Y llegamos a Génova.¹⁶

Brian Holmes: Lo interesante de Génova es que toda categoría posible de activismo estuvo representada. Había trescientas mil personas en el mismo corazón de Europa. Fue la manifestación más compleja socialmente que jamás haya visto, porque en este caso hubo un largo y complejo proceso en el que hubo que aglutinar posturas muy diferentes con el fin de generar el acontecimiento. Génova también fue precursora de lo que estamos viviendo ahora, ya que pudimos verle la cara descubierta al poder. En ciertos momentos no importa el esfuerzo que se haya puesto, ni la amplitud del proceso político que se haya organizado previamente, porque todo desaparece por la fuerza bruta. Eso fue lo que emplearon, fuerza bruta, fuera de toda razón. Nunca he visto nada parecido, nunca he visto una manifestación con trescientas mil personas, abuelos, niños, curas, grupos ecologistas manifestándose por los pájaros y las abejas, todos golpeados indiscriminadamente, dispersados por policías en todoterreno y vehículos armados. No es algo a lo que pueda uno acostumbrarse. Fue obsceno.

Lo que se intentó en Génova fue que la gente viniese a construir espacio público. La gente llegó con información, objetos e ideas muy diferentes, coreografías, vestimentas diversas, diferentes formas de acercarse a los demás y de mezclarse con la multitud, desplegando dinámicas de juego y de invención, como de las que antes hablaba. Pero no tuvieron ninguna posibilidad de usarlos, de crear este espacio público. En cuanto uno comenzaba a hacer cualquier cosa, el gas y unos cuerpos policiales totalmente salvajes empezaban a invadirlo todo,

y esto es algo que jamás se había visto hasta entonces. La inestabilidad del enfrentamiento alcanzó grandes dimensiones y la policía fue más libre en sus formas de lo que jamás lo haya sido: libre de desarrollar disturbios policiales. Este despliegue de la fuerza represiva fue el punto límite de la acción ilegal como forma eficaz de representación directa. Desafortunadamente, es imposible saber lo que hubiera podido pasar, como respuesta de los movimientos a esta violencia policial, porque poco después vino el 11 de septiembre y las posibilidades de tomar la calle frente a las instituciones internacionales cambiaron totalmente.

Creo que el período que va desde Seattle hasta Génova supuso un despertar de las posibilidades, un proceso de comprensión de que la tecnoestructura global en la que progresivamente se había comenzado a trabajar era un medio que también podía ser utilizado de forma antagonista, exactamente a la misma velocidad que caracteriza nuestra actividad como elementos dentro de la maquinaria productiva. La posibilidad de empleo político de la propia situación individual en el seno del orden internacional de comunicación fue un descubrimiento muy importante. Sin embargo, las estructuras de control han quedado perfectamente visibles desde Génova y el 11 de septiembre. Ahora, por supuesto, nos encontramos en una fase muy diferente, una fase en la que se vuelve a insistir en la aplicación de soluciones consensuales, viejas y bien conocidas. Creo que tal intento es erróneo. Lo que debemos hacer es encontrar nuevas formas de desplazar la confrontación. Eso es lo que sabemos hacer bien: cambiar continuamente las reglas es lo que provoca en las personas el deseo de seguir jugando.

Marcelo Expósito: ¿A qué te refieres cuando dices que aprecias el retorno a viejas soluciones consensuales? Y esa involución, ¿cómo se afronta?

Brian Holmes: Las soluciones consensuales son las de la izquierda clásica, con su estrategia de cogestión del Estado y su lógica de inclusión/exclusión. Esta política se aprecia muy claramente en los recintos de los Foros Sociales, en los encuentros a puerta cerrada con los sindicatos, etc. ¡Aunque no quiero decir que toda tentativa de conseguir mejores condiciones de trabajo y de existencia fuera del trabajo sea una tontería! Lo que sucede es que actualmente la aparición de la figura del trabajador temporal o precario y sus demandas políticas pueden dar la sensación de que algunos tipos de protagonismo político han vuelto a su punto de partida. Aparentemente se habría cerrado la época en que se experimentaba dentro de las redes de comunicación, en que el problema era identificar los nodos de poder dentro de ese aparato a nivel global y encontrar las maneras de enfrentarse a él en ese mismo nivel. Asimismo, se podría pensar que

hemos completado un ciclo que nos devuelve hacia un nuevo período de seriedad y de vuelta a los problemas locales, territoriales, invitándonos a poner los pies de nuevo sobre la tierra. De acuerdo, caigamos de pies en tierra, ¡pero no olvidemos que ya no se trata de la misma tierra que antes!

Resulta útil, por tanto, intentar entender qué diferencia existe entre el antes y el ahora, pararse a pensar acerca de los cambios en las cartografías, de las nociones de “localización” y “territorio”, y del emplazamiento que en esas cartografías tienen los nuevos sujetos productivos. Obviamente este tipo de reflexión ha sido parte de mi relación con el Bureau d’Études. Desde mi punto de vista, uno de sus mapas más interesantes fue el distribuido en el primer Foro Social Europeo (noviembre de 2002 en Florencia), que se llamaba *Normas europeas para la producción de un mundo*.¹⁷ Como casi todos los mapas del Bureau d’Études, lo que muestra son redes de agencias que no están atadas a una localización geográfica. Se trata de corporaciones, instituciones estatales, redes de influencia o incluso sectas religiosas o instituciones educativas; pero no son representadas como lugares en un mapa del territorio, sino como nodos en un entramado de poder. Lo que se pretendía con tales mapas era indicar el nombre, y así establecer no una geografía sino una jerarquía. Señalar una malla funcional con una jerarquía que distingue a los actores más importante y peligrosos, aquellos que parecen tener el control de este sistema. Lo que encontré más interesante, y lo que de hecho hice una vez, fue borrar los nombres de ese mapa y observar lo que quedaba. Te encuentras con una estructura en red abierta. Los mapas son capaces de mostrar cómo el poder se desterritorializa, pero eso implica tu propia capacidad de desterritorialización, que es también la posibilidad de borrar ese nombre o cifra que te ha sido asignada para localizarte en la red. Así se puede sentir esta movilidad afectiva que opera dentro de la subjetividad, que no es encauzable y que no puede quedar subordinada a la trama, sino que la desborda, vive más allá de ella.

Tal vez esta sea una buena manera de resumir el proceso ocurrido en estos últimos años de movilización antagonista en la que nos hemos planteado no solamente una mera reflexión sobre la nueva estructura del poder, sino también un nuevo tipo de intercambio *translocal* que ha sido la esencia de las acciones antiglobalización. De hecho estos movimientos son francamente antiglobalización en el sentido de que no quieren globalizar la experiencia, unificar y homogeneizar el mundo, *sino que quieren inventar maneras de cooperar*, buscando las diferencias, profundizando en cada proceso local de devenir y después, en vez de imponer un lenguaje único o una única forma de coordinación —que es real-

mente lo que ha hecho la globalización como proceso económico—, traducir los mensajes lejanos a un lenguaje propio. Creo que ahora es posible pensar de nuevo en cómo formar una sociedad en la que estos procesos de devenir localizados puedan mantenerse socialmente. ¿Cuáles son las bases para tales procesos? ¿Qué tipo de figuras de igualdad pueden conllevar estos procesos de diferenciación? El problema fundamental radica en la capacidad de todas las minorías de apoyarse unas a otras en contra de los efectos homogeneizantes que siempre son efectos de inclusión o exclusión. ¿Cómo se profundiza en el antagonismo entre lo múltiple y lo uno? ¿Qué forma puede adoptar un antagonismo de ese tipo, y cómo puede volverse efectivo? ¿Cuáles son las estéticas que permiten señalar e incluso realizar, ahora mismo, el acceso igualitario a la producción de la diferencia subjetiva? Creo que es esto lo que actualmente está siendo explorado por el movimiento de movimientos, y ello significa que necesitamos un pensamiento político mucho más detallado. Y esto es así porque va a continuar existiendo un problema de redistribución, de distribución de lo común y de la posibilidad tomar decisiones sobre cómo esa redistribución debe llevarse a cabo.

A este respecto, se está hablando en Europa Occidental de las garantías básicas que podrían hacer viable una carrera laboral flexible, es decir, seguridad en términos de salud y vivienda, acceso a la comunicación, a la educación y a las herramientas de producción semiótica. Pero también acceso a los espacios y condiciones para la producción afectiva y social, que son verdaderamente importantes para la salud psíquica, porque si no, nos vamos a convertir en presa fácil para todos los productos predatorios del capitalismo que nos vampirizan y chupan la sangre vital para alimentar el deseo de consumo. Este es el sentido positivo de la “seguridad social”, y creo que es la única solución real para lo que hoy se visualiza como un problema de seguridad: la agresión que sufren las personas desahuciadas y expulsadas, y las personas a las que se les dice qué hacer, pensar y sentir. Lo que realmente tenemos que hacer es profundizar en nuestra reflexión sobre la sostenibilidad en nuestra existencia local y en cómo extenderla a una ecología humana global que está siendo actualmente amenazada en muchos lugares alrededor del mundo.

Marcelo Expósito: Sugiérenos cómo visualizar cartográficamente en estos mapas ese nuevo concepto de territorialidad, el tipo de subjetividad que supone el modelo productivo desterritorializado y el tipo de subjetivación alternativa que realizan los nuevos movimientos.

Brian Holmes: Echemos un vistazo a ese mapa sobre las *Normas europeas para la producción de un mundo*. Nuestra intención era producir un contracor-

nocimiento de la integración europea, en tanto que el verdadero secreto de la gestión de un Estado capitalista transnacional como es Europa es que ellos tienen una capacidad superior de investigación y de análisis. Esto es exactamente lo que muestra el mapa. Comienza con una cita tomada de una de las empresas de publicidad más importante, Burson & Mars-teller, en la que se explica qué es lo que sus clientes necesitan en Bruselas: “Primero hay que empezar por saber cómo funciona el sistema. Les podemos aconsejar cómo presentar sus propuestas sobre papel. Les podemos aconsejar qué miembros del Comité pueden estar interesados... de tal manera que se construye un mapa, una especie de mapa de carreteras que les enseña adónde deben ir, con quién deben hablar y qué es lo que deben saber. No creamos grupos de presión, lo que hacemos es dar a su compañía la información para que desarrolle el programa por sí misma.”

Lo que pretendíamos nosotros era ofrecer a la gente información sobre el tipo de Europa de la que realmente estamos hablando. De ese modo, el mapa ofrece una presentación de todos los diferentes ámbitos en los que la Comisión Europea está produciendo normas y estándares sobre las mismas bases que las corporaciones capitalistas emplean para producir el paisaje en el que vivimos. Fue concebido como una guía para el mundo que está emergiendo en Europa, que no es sino un reflejo distorsionado de la construcción del NAFTA en Norteamérica, una integración continental de la maquinaria productiva. Se trata de un trabajo muy detallado porque es necesario aprender el funcionamiento de un nuevo tipo de gobierno en todas y cada una de sus áreas específicas.

Además, con este mapa otra cosa que queríamos hacer era mostrar, por una cara, las divisiones del aparato productivo altamente jerarquizadas y racionalizadas, y por la otra las relaciones mucho más fluidas de los movimientos antagonistas. A este nivel trabajamos a modo de intuición, puesto que solamente puedes llegar a entender estas relaciones más fluidas mediante tu aparato sensible, en tu imaginario, en tus afectos a lo largo de la vida. Por ello a esta parte la llamamos *Inklings of Autonomy*, o sea, “Indicios de autonomía”. Como la palabra inglesa indica, esta representación es solamente un rastro de tinta sobre el papel, necesario para entender y compartir algo más, pero insuficiente. Por eso hablo de jergológicos. Lo que cada persona puede percibir de este tipo de luchas sociales es solo una visión propia de las múltiples dimensiones de la experiencia colectiva.

1. Los textos a los que nos referimos están incluidos en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

2. <http://www.sindominio.net/fiabrera/macba.htm>.

3. <http://www.peripheries.net/i-npp.htm>.

4. *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* se publicó originalmente en 1972, y en inglés en 1993 como *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Existe traducción castellana de un fragmento en *Modos de hacer, op. cit.* Se trata de una contestación implícita al libro de Jürgen Habermas sobre la esfera pública burguesa que en castellano se publicó como *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

5. Publicado en alemán en la revista *Springerin*. Versión castellana en *Brumaria*, n.º 1, verano de 2002; en inglés y serbocroata en Brian Holmes. *Hieroglyphs of the Future: Art and Politics in a Networked Era*. Zagreb: Arkzin, 2003.

6. Uno de los trabajos colectivos en Quebec consistió precisamente en la producción de un icono sobre la cuestión de la identidad política, al que volveremos. Como las autoridades, para controlar a los manifestantes, habían prohibido llevar la cara cubierta, se manufacturaron centenares de pañuelos que permitían taparse el rostro y protegerse de los gases lacrimógenos, mostrando una enorme sonrisa carnavalesca serigrafiada, en el anverso, y en el reverso una cara encerrada tras una valla, más un texto en cuatro idiomas sobre la metáfora de los rostros y las máscaras. La inspiración directa para este trabajo provino, en primer término, de las máscaras producidas por Reclaim the Streets para el Carnaval del 18 de junio de 1999, del que se habla más adelante. Y en última instancia, por supuesto, remitía a la manera en que el Ejército Zapatista ha ejercido un fabuloso *détournement* sobre un icono central del imaginario insurreccional: el pasamontañas, que ha dejado de ser un instrumento de pura clandestinidad o una imagen amenazadora para convertirse en la representación fuertemente visible de una identidad múltiple y abierta que no acepta ser ni silenciada ni codificada por los discursos de poder. Puede encontrarse información sobre las jornadas de Quebec, así como otros momentos que se citan en esta entrevista, en el volumen colectivo editado por el grupo Notes from Nowhere: *We Are Everywhere. The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*. Londres: Verso, 2003, <http://www.weareeverywhere.org>.

7. Véase Brian Holmes. "Cartography of Excess: Bureau d'Études, Multiplicity", publicado en alemán en *Springerin*, marzo 2002, disponible en inglés en http://www.constantvzw.com/transmedia_archive/000055.html, y en francés en <http://utangente.free.fr/newpages/cartesholmes1.html>; y también Éric Alliez, Brian Holmes y Maurizio Lazzarato. "Construction vitale. Quand l'art excède ses gestionnaires", *Multitudes*, n.º 15, "Art contemporain: la recherche du dehors", invierno de 2004.

8. Miguel Benasayag y Diego Stulwark. *Política y situación. De la potencia al contrapoder*. Buenos Aires: Ediciones de mano en mano, 2000.

9. Se refiere a Nicolas Bourriaud. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel, 1998; traducción parcial castellana incluida en *Modos de hacer, op. cit.* Para una crítica de las "estéticas relacionales", y también de la función actual del museo y la institución artística, véase Brian Holmes. "Reflecting Museums. Art in the Mirror of Political Economy" (2001), reproducido en *Hieroglyphs of the Future, op. cit.*, con traducción catalana y castellana en *Barcelona Art Report*, n.º 3, 2001; y "El póquer mentiroso. Representaciones de la política, política de la representación" (2002), en *Brumaria*, n.º 2, 2003.

10. Revista *Autonomie artistique (et société de communication)*, julio 2002, <http://utangente.free.fr/newpages/autoart.html>. Véase también el artículo de Brian Holmes. "Artistic Autonomy and the Communication Society", en *Third Text*, vol. 18, n.º 6, 2004.

11. Se refiere a la manera en que un sector de la generación artística argentina del 68, formada en las instituciones culturales de élite durante la dictadura del general Onganía, desbordó la esfera pública cultural protegida para abrazar los movimientos sociales de oposición, señaladamente en un proyecto mítico: *Tucumán arde*. Este trabajo supuso su disolución como movimiento generacional, pues el grupo

quedó aniquilado tras la prohibición final de la exposición, que tuvo lugar en espacios sindicales de oposición al régimen. Véase Ana Longoni, Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán arde"*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Ediciones el cielo por asalto, 2002. Véase la reseña de Marcelo Expósito "Argentina arde", *Cultura/s, La Vanguardia*, 4 de junio de 2003, <http://www.altdedicion.com/c0034.htm>.

12. <http://www.reclaimthestreets.net>.

13. El 18 de junio de 1999 tuvo lugar la segunda jornada global contra el capital, convocada por People's Global Action/Acción Global de los Pueblos (<http://www.nadir.org/nadir/initiati/agp/>). Fundada en 1998, se trata de la primera red global de movimientos sociales de todo el planeta, confrontada a la globalización neoliberal mediante unas políticas alejadas de las formas clásicas del *lobby* reformista o el asistencialismo de las ONGs. Sus fundamentos son la acción y la democracia directa. Su primera herramienta de globalización de la resistencia fue la convocatoria de "jornadas de acción" que tenían lugar sincronizadamente en todo el mundo, coincidiendo con eventos localizados de instituciones económicas transnacionales. La segunda, el Carnaval contra el capital, presenció en Londres la ocupación de la City por unas diez mil personas, en la mayor insurrección vivida en Gran Bretaña en muchos años. La portada del *Financial Times* al día siguiente, "Anticapitalistas sitian la City", devolvió al imaginario colectivo una palabra vetada en la opinión pública durante las dos duras décadas de hegemonía neoliberal, y fue el verdadero disparadero de las nuevas protestas globales, meses antes de Seattle. Las *street-parties* de Reclaim the Streets fueron el modelo más inmediato de los "carnavales globales" contra el capital convocados a partir de la PGA.

14. La página web del J18 en Sydney (<http://www.j18.cat.org.au>) albergaba un sistema de publicación abierta que inauguró el tipo de comunicación inmediata y horizontal de los eventos políticos, que poco después se formalizó como el primer Indymedia, en Seattle. Obtuvo un éxito explosivo: una parte importante de los medios de comunicación británicos se remitieron a la información publicada en las webs independientes por parte de los propios protagonistas del evento.

15. "The Flexible Personality. For a New Cultural Critique" (2001), recogido en *Hieroglyphs of the Future, op. cit.*, accesible en <http://www.16beavergroup.org/brian>.

16. Julio de 2001, protestas masivas contra la cumbre del G8. Génova se considera un momento de inflexión dramático en el ciclo de contracumbres y en el desarrollo del movimiento global, ocurrido pocas semanas antes de los atentados del 11-S.

17. La totalidad de los mapas elaborados por el Bureau d'Études se puede consultar en <http://utangente.free.fr/newpages/cartes.html>.