

# **1969-... ALGUNAS HIPÓTESIS SOBRE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y POLÍTICAS EN EL ESTADO ESPAÑOL**

## **DOC 00: DIFERENCIAS Y ANTAGONISMOS: PROTOCOLOS PARA UNA HISTORIA POLÍTICA DEL ARTE EN ESPAÑA**

### **INTRODUCCIÓN Y SINOPSIS GENERAL DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN + GUÍA DE RUTA MAPA "1969-..." (marzo 2004)**

**Marcelo Expósito**

“A partir de los años setenta, se han afirmado *nuevas subjetividades colectivas* en la escena de las transformaciones sociales... la innovación derivada de 1968 debe ser, sobre todo, captada en el universo de la conciencia, de los deseos y de los comportamientos” (Toni Negri y Felix Guattari, *Las verdades nómadas. Por nuevos espacios de libertad*, 1985).

“Soy una feminista negra lesbiana guerrera poeta madre, que hago mi trabajo. ¿Quiénes sois y cómo estáis haciendo el vuestro?” (Audre Lorde en 1989, citada por Teresa de Lauretis: “El feminismo y sus diferencias”, 1990).

Aunque los 25 años cumplidos por la Constitución española parecían favorables, nuestra provincia artística ha sido poco dada a festejar demasiado alegremente el maridaje entre el arte contemporáneo y la actual apología de la democracia realmente existente, definitivamente instalada en el patriotismo constitucional de varios colores políticos. Significativo. A pesar de los ecos, es obvio que incluso en el optimismo posibilista de una afirmación como “la democracia, el disfrute de las libertades puede conmemorarse (y debería hacerse) cada día... en esta normalidad... acaso radique la efectiva trascendencia de convivir en libertad en un sistema democrático (por muchos y muy variados reproches que se quieran hacer en relación con sus notables imperfecciones...)” [1], subyace más prudencia que en aquel antológico “doce años tras la muerte de Franco, y con los socialistas en el poder por segundo mandato consecutivo, se puede afirmar que el panorama español está definitivamente liberado de todos los clichés tradicionales” [2]. El tiempo no pasa en balde. Tranquilícese el amable lector o lectora: no le aburriré polemizando obviedades, ya que incluso el menos avisado ha oído que actualmente nuestra democracia representativa anda con muy mal pie. Pero cómo encabezar un escrito sobre la manera de acometer una historia de las relaciones entre el arte y lo político en nuestro país si no es constatando que, a pesar de todo, los clichés que sus señorías

matan gozan de muy buena salud.

Anima esta introducción la convicción de que no es casual que asistamos a la coincidencia de la crisis de la institución democrática con el desgaste de un modelo político de modernización cultural que en su momento resultó trágico (do you remember 1992?) y hoy se reproduce como farsa. Esa conjunción -será otro el momento de argumentarlo más en detalle- despeja el camino hacia una crítica de cómo las políticas culturales en el Estado español durante las dos últimas décadas han participado de la consolidación de un modelo espectacular de democracia *no imperfecta*, sino excluyente y autoritaria [3], así como también -indisociable de lo anterior- han contribuido en las condiciones específicas de nuestro territorio a la revolución del modo de producción económica y de subjetivación capitalista [4]. En otras palabras: determinadas políticas culturales han sido protagonistas de la contrarrevolución cultural que tras la crisis del ciclo del 68 dió cobertura a la revolución capitalista en su tránsito al postfordismo [5] y al particular anudamiento neoliberalismo/democracia que tras la caída del Muro se presentó como indisoluble y hoy está sacudido por fuertes tensiones y contradicciones en el proceso de globalización. Y si esa crítica compleja de las políticas culturales institucionales es deseable y posible, más imprescindible resulta si cabe acometer la construcción de un relato sobre las relaciones que aquí se han dado entre lo político y el arte que sea *en todo diferente y antagónico* al instituido.

Estas páginas participan de esta propuesta: construir una narración sobre las prácticas artísticas y políticas (no confundir con una “historia del arte político”) en el Estado español de las últimas décadas que, aun constituyendo *de facto* una crítica de los relatos y las políticas institucionales dominantes, priorice no obstante el avanzar una descripción nueva de escenarios visibles y sobre todo de aquellos otros que no lo han sido tanto. Así pues, este texto es una suerte de esquemático esbozo cartográfico. Trata de hacer vislumbrar un mapa del territorio arte/política que, aun necesariamente incompleto y sometido a verificaciones y futuros cuestionamientos, sirva cuando menos para afirmar que es factible hilar una historia de las prácticas artísticas en nuestro país que no oscurezca las diferencias, ni las sofoque sometiéndolas a la horma niveladora de una historia que describe con aparente inocencia la convivencia de movimientos u opciones estilísticas, dibujadas si acaso sobre el fondo plano de un paisaje sociológico, político e histórico cuasi neutro, sin profundidad alguna. Un relato de las diferencias que no oculte su condición de *relato político* [6].

Algunas pinceladas protocolares. Una historia política del arte en nuestro territorio rompería radicalmente con la visión de la historia y la crítica del arte como un sumario de nombres y obras, exactamente en la manera en que las *Histoire(s) du Cinéma* de Jean-Luc Godard constituyen una historia del cine y no una historia de las películas ni de la producción industrial cinematográfica [7]. La cuestión de los

procedimientos narrativos y la construcción del relato histórico ha de ser traída a primer plano, en la manera en que lo hace ejemplarmente cierta historiografía que recientemente busca valorizar el cine español como objeto de estudio específico [8]. Tiene que distanciarse obviamente de los idealismos, pero también de los mecanicismos, historicismos o sociologismos que embuten las prácticas estéticas en periodicidades prefijadas o las describen en exceso como un reflejo de circunstancias externas estables, para poder a cambio determinar sus propias condiciones, taxonomías, ciclos y evoluciones [9]. Requiere desprenderse de los clichés ideológicos celebratorios de la modernización democrática de nuestro país, identificando las dificultades y asumiendo las contradicciones en que navegan las prácticas estéticas de un territorio histórico simultáneamente central y periférico [10], interrogándose inevitablemente sobre qué significa un arte “nacional” [11], cuestión si cabe más espinosa si atendemos a la avanzada crisis política y cultural de los Estados-nación. Necesita asir con fuerza las rupturas lingüísticas, desde el marxismo hasta el feminismo, que en todos los órdenes, también entre nosotros, y por decirlo simplifícadamente, se condensan en los 60/70, entran en crisis en los 80 y se reformulan en el tránsito a los 90, no para aportar una visión sancionada académicamente que conviva con los relatos instituidos, sino para quebrar su espinazo con voluntad contrahegemónica [12]. Afirmará en todo momento que la diferencia irrumpe en ocasiones en la historia de las prácticas estéticas como expresión perturbadora en la esfera pública de subjetividades subalternas, antagonistas, transgresoras, *otras* [13]; y que cuando es así, se trata de una expresión que no busca legitimarse de acuerdo con la norma, porque nace de un deseo profundo de ruptura y transformación.

Llegados a este punto, un receso. Hay experiencias que sólo es posible narrar desde el cuerpo. Esta apuesta por comenzar a construir una historia política del arte en España aboga por hacerlo situando en el centro la cuestión del sujeto. Así lo hicieron proyectos de crítica cultural como la teoría filmica, la crítica de la representación feminista o los estudios culturales (en sus orígenes no academizados) cuando nos enseñaron, por diversas vías, a analizar los artefactos culturales como dispositivos de fijación de identidades sociales estables y normativizadas. La cuestión del sujeto se afirma también actualmente en los ámbitos de investigación militante para quienes la comprensión justa de los fenómenos políticos antagonistas sólo puede facilitarse mediante “un proyecto de lectura 'interna' de las luchas, una fenomenología (una genealogía) y no una comprensión 'objetiva’” [14]. Es decir: un proyecto que niega el distanciamiento entre sujeto y objeto que impone el pensamiento “científico” como supuesta garantía de objetividad, neutralidad e imparcialidad, por tratarse de un planteamiento ideológico que sostiene el dominio racionalista, burgués y patriarcal sobre las cosas y los fenómenos sociales. Es el análisis desde el interior de esos fenómenos lo que puede no sólo facilitarnos *comprenderlos* en sus términos justos, sino también *participar* de sus procesos de subjetivación alternativos [15]. Más aún: lo que aquí postulo es que afrontar la

dimensión política de la cuestión de la subjetividad es el frente de batalla principal para una investigación enfocada sobre las prácticas artísticas y su relación con lo político, toda vez que, como he argumentado en otro lugar con más detalle, las dos ideologías dominantes en nuestro contexto, el idealismo y el postmodernismo hegemónico, sostienen por vías diferentes un enfoque de la subjetividad que es netamente antipolítico. Dicha coincidencia en ideologías que se presentan formalmente como contradictorias ha sido el mayor refuerzo de la escisión que ha venido distanciando la institución artística de la escena de las transformaciones sociales [16].

Esta propuesta necesita ser convenientemente precisada. Mi vindicación de una historia de las diferencias en las prácticas artísticas que se centra en la cuestión de la subjetividad, se aleja no obstante de la continuidad en el presente de ciertos modelos críticos o historiográficos basados en las políticas de identidad. Una nueva historia política de las diferencias y los antagonismos en/desde las prácticas estéticas requiere superar la fragmentación en la que quedaron atrapadas demasiadas experiencias postmodernas. Uno de los principales motores de la revolución productiva en las últimas décadas ha sido la capacidad demostrada por el capital para asimilar o reproducir controladamente diferencias e identidades. Y esa capacidad se ha ejercido sobre un terreno abonado que se puede describir con un trazo: el abandono de la crítica de la economía política para dar paso a la centralidad de las diferencias culturales *ad nauseam* y la negativa empeñada a recomponer la fragmentación social en un horizonte político globalmente articulado que tuvo lugar durante la hegemonía de las políticas identitarias. Pero identificar y criticar las renunciadas ejercidas por las políticas de identidad no significa en modo alguno propugnar como solución el retorno a una visión economicista de las relaciones sociales, a la ilusión de un sujeto político unitario o a una concepción jerarquizada y discriminatoria de las formas de antagonismo social. Una historia de las diferencias y los antagonismos en las prácticas estéticas, por el contrario, debería atender al tipo de confluencias entre cultura y economía que propone Nancy Fraser en el escenario “postsocialista”. Con otros referentes y otras palabras: pensemos en la manera en que el fecundo encuentro entre la tradición del *operaismo* (con su atención a los nuevos sujetos sociales que resultan de la transformación de los procesos del trabajo y que protagonizan las revueltas del largo 68 italiano) y cierto postestructuralismo francés (con su agudeza al señalar que el capitalismo es, cada vez más, no sólo un modo de producción económica, sino también de producción de subjetividad), conduce a concluir que el problema fundamental de la política antagonista ha dejado de ser, como lo fue en el periodo moderno, la toma y la gestión del poder, para pasar a plantearse prioritariamente el autogobierno de la creatividad social mediante procesos de subjetivación no capitalistas. Lo que, forzando los términos de Paolo Virno, podríamos formular así: es necesario impulsar una nueva crítica de la economía política de la subjetividad en términos no economicistas.

Un relato subjetivo e implicado de los fenómenos sociales, que atiende a las diferencias y a los antagonismos como motor de los escenarios de transformación y no como filones de reproducción social y del capital; un análisis en el que son centrales las cuestiones de producción de subjetividad individual y colectiva alternativas, y por tanto las dimensiones de creatividad, simbólicas o de construcción de imaginario. Ello nos abre un paisaje nuevo, un territorio de confluencia entre el arte, lo político y lo social, cuyas relaciones pueden ser comprendidas de tal manera que cierta serie de clichés, sencillamente, no son pertinentes.

Veamos ya, sin más demora, cuáles podrían ser algunas piezas de ese mapa por componer.

## NOTAS

[1] Pablo J. Rico: "Prólogo y justificación", en *± 25 años de arte en España. Creación en libertad*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2003, pág. 3.

[2] Francisco Calvo Serraller: "Dernière Édition", en *Cinq siècles d'art espagnol (4). Espagne 87: dynamiques et interrogations*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 1987, pág. 15.

[3] Cf. de Eduardo Subirats, entre otras obras: *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Temas de hoy, Madrid, 1993.

[4] Emmanuel Rodríguez: *El gobierno imposible. Trabajo y fronteras en las metrópolis de la abundancia*, Traficantes de sueños, Madrid, 2003.

[5] Paolo Virno: "Do you remember counterrevolution?", en *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Traficantes de sueños, Madrid, 2003.

[6] El contenido de este texto sigue las pautas del proyecto de investigación que actualmente desarrollamos en el marco de *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, bajo el título *1969-... Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en España*. Durante las primeras actividades públicas generadas por *Desacuerdos* el pasado año ofrecí dos introducciones generales al proyecto (en Artekulu, Donostia, y el Macba, Barcelona), cuyos archivos de audio se pueden encontrar en

<<http://www.desacuerdos.org>>. Un avance programático de ciertos ejes de la investigación se dió en una mesa redonda en la UNIA-Arte y Pensamiento de Sevilla (*La revolución ha acabado: hemos vencido. Las "rupturas del 69" y su herencia*, con la participación de Julio Pérez Perucha, Fefa Vila y María Ruido), cuyo resumen está disponible en: <<http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine10/frame.html>>. *El equipo de investigación de 1969-...* está compuesto por el momento, en diversas funciones, por: Julio Pérez Perucha, Narcís Selles, Valentín Roma, Fefa Vila, Carmen Navarrete, María Ruido, Víctor Nubla, Eugeni Bonet, Joan Casellas, Esteban Pujals, Luis Navarro, Montse Romaní, Paloma Blanco, Miren Jaio, José Pérez de Lama, Marta Malo, Brian Holmes y Vanni Brusadin.

[7] Paulino Viota, curso *Una lectura de Histoire(s) du Cinéma de Jean-Luc Godard*, Macba, Barcelona, abril 2002, <[http://www.macba.es/castellano/06/06\\_01\\_05.html](http://www.macba.es/castellano/06/06_01_05.html)>.

[8] Jenaro Talens, Santos Zunzunegui: "Introducción: por una verdadera historia del cine", en *Historia general del cine. Volumen I: orígenes del cine*, Cátedra, Madrid, 1998; Santos Zunzunegui: *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2002.

[9] Julio Pérez Perucha, Vicente Ponce: "Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español", en *El cine y la transición política española*, Filmoteca Valenciana, 1986; Eugeni Bonet: "Medida vectorial de las formas de onda de sucesivas señales de vídeo y otras observaciones anexas para un libro-registro de herramientas, reparaciones y mantenimiento", en catálogo *Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años*, Centro Reina Sofía y otros, Madrid, 1995.

[10] Mar Villaespesa: "El sueño imperativo", en catálogo *El sueño imperativo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1991; Julio Pérez Perucha: "Periferias. Problemas metodológicos para una historia del cine español", en José Luis Castro de Paz, Pilar Couto, José María Paz Gago (eds.), *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto filmico*, Visor, Madrid, 1999.

[11] Santos Zunzunegui: *El cine en el País Vasco*, Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao, 1985; Gabriel Villota: "Saltando las fronteras (del Estado español)", en Eugeni Bonet (ed.), *Señales de vídeo..., op. cit.*

[12] Cristina Vega: "Tránsitos feministas", en *Brumaria*, nº 2, junio 2003; Carmen Navarrete: "Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación y resistencia", en catálogo *Futuro presente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio*, Comunidad de Madrid, 1999; Fefa Vila: "Genealogías del lesbianismo: historias de mujeres y literatura",

<<http://www.hartza.com/orlando.html>>; Giulia Colaizzi (ed.): *Feminismo y teoría filmica*, Episteme, Valencia, 1995; Julio Pérez Perucha (ed.): *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 1988.

[13] 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 María Sagrario Aznar (ed.), *La memoria pública*, Ediciones de la UNED, Madrid, 2003.

[14] Colectivo Situaciones: "Por una política más allá de la política" en Colectivo Situaciones (ed.), *Contrapoder: una introducción*, Ediciones de mano en mano, Buenos Aires, 2001; y "Pensamiento situacional en condiciones de mercado", en *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*, Ediciones de Mano en mano, Buenos Aires, 2002.

[15] Las implicaciones de esta apuesta son múltiples, y resulta pertinente señalar ahora la siguiente: la participación del sujeto en los fenómenos sociales que analiza constata una ruptura radical con las figuras clásicas del compromiso, y abre el camino, como aquí se apunta, a un relato de los vínculos entre los fenómenos sociales y las prácticas estéticas en el que la participación subjetiva constituya un valor político explícito. Marcelo Expósito: "Desobediencia: la hipótesis imaginativa", en Juan Antonio Ramírez (ed.), *Tendencias del arte y arte de tendencia, a principios del siglo XXI*, Cátedra, Madrid, 2004.

[16] Marcelo Expósito: "El arte: lo social, lo político: retornos", en *Zehar*, nº 46, invierno 2002.

[17] Cf. catálogo *Grup de Treball*, Macba, Barcelona, 1999.

[18] Marcelo Expósito (ed.): *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Macba, Barcelona y Ediciones de la Mirada, Valencia, 2001.

[19] Julio Pérez Perucha: "Cortometraje 1969. El retorno de la ficción", en Francisco Llinás (ed.), *Cortometraje independiente español*, Certámen de cine documental y cortometraje, Bilbao, 1986; Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce: "Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos...", *op. cit.*; Narcís Selles: *Art, política i societat en la derogació del franquismo. El cas de L'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona (ADAG)*, Llibres del Segle, Gaüses, 1999.

[20] En 1994 se funda el colectivo feminista de mujeres artistas Erreakzioa/Reacción, que organiza numerosos eventos aglutinadores de las prácticas que en este pasaje vamos a tratar, siendo el principal el seminario internacional que tiene lugar en 1997 en Arteleku (Donostia) bajo el título *Sólo para tus ojos. El*

*factor feminista en relación a las artes visuales.*

[21] Recuérdese la también señera exposición y catálogo de Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa, *Transgénic@s. Representaciones y experiencias de la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, en el Koldo Mitxelena de Donostia, 1998.

[22] Fefa Vila, en la mesa redonda citada en nota 6, diciembre 2003.

[23] Esta interpretación se puede colegir de una navegación cuidadosa por el archivo AIRE, de Joan Casellas, que documenta en centenares de fotografías una década de eventos de arte de acción en el conjunto del Estado español; también mediante consulta a los catálogos del Bideoaldia (Festival de vídeo y otras sensibilidades), celebrado en Tolosa (Guipúzcoa) entre 1986 y 1990, o a las dos publicaciones resultantes de los Encuentros Vídeo y AlterMedia en Pamplona, el marco de los Festivales de Vídeo de Navarra, en 1997 y 1998. Pero una investigación adecuada debería tomar en cuenta, como en tantos otros casos de estudio, relatos verbales y otro tipo de historias no escritas de este fenómeno pésimamente documentado y comprendido.

[24] Pepi Osborne Camarasa: "Preiswert Arbeitskollegen. Sociedad del trabajo no alienado", en *Página abierta*, nº 5, 1995,  
<<http://www.terra.es/personal2/lutherblissett/rad05.htm#preiswert>>.

[25] Un texto programático del periodo es el de Luis Navarro: "Defección. Resistencia vírica", en *Radicales Libres*, nº 5, 1998,  
<<http://www.terra.es/personal2/lutherblissett/rad05.htm#defeccion>>. Por otro lado, su "Una inmensa acumulación de nada. Una mirada de lechuza sobre la huelga de arte 2000-2001" (en José Luis Pérez, ed.: *Del mono azul al cuello blanco. Transformaciones sociales y práctica artística en la era postindustrial*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2003), dibuja perfectamente algo que ya se ha mencionado: los trasvases entre redes productivas (en este caso, del mail-art a los nombres propios colectivos y las revistas y fanzines de la órbita ácrata y postpunk; cabría mencionar también, lo que queda fuera de ese texto, el protagonismo que durante años tuvo el Archivo Situacionista Hispano en la difusión de las ideas prositu y postsitu: <<http://www.sindominio.net/ash/>>), y la importancia del propio concepto de red, previa a la generalización de internet.