

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

DOC 3: PRÁCTICAS COLABORATIVAS

Sinopsis para texto

Paloma Blanco

1. Contexto general de los 90 en España: cambio de marcha en el arte español.

- Se comienza a hablar de una crisis de los modelos de pensamiento y representación.
- La crítica situación de abandono, de aburrimiento, junto con la ausencia de un recambio regeneracional y la desatención de las instituciones públicas hace que los artistas propongan su autoorganización y autogestión al margen de las instituciones y de las subvenciones oficiales, proliferando así una gran cantidad de iniciativas impulsadas por colectivos artísticos o por individuos unidos por un proyecto común.
- Política megalómana de “macroexposiciones” y museos mastodónticos paralela a una falta de visión crítica de la realidad y una apatía política generalizada.
- Se advierte un cierto cambio de sensibilidad, un cambio de actitud en la nueva década, una actitud menos triunfante, una actitud más reflexiva a la hora de considerar el propio papel que en las nuevas sociedades de consumo de masas le corresponde al arte.

2. ¿Retorno a lo político?

- Parece que existe una despolitización absoluta del arte y la cultura; sin embargo, contrariamente a lo que parece, la cultura ha tomado un sentido político innegable porque las

manifestaciones culturales se ponen a las órdenes de unos intereses políticos determinados, debido a su incidencia pública. De este modo, el arte se sitúa en el centro de un entramado político.

3. ¿Qué entendemos por prácticas colaborativas?

- Artistas o colectivos, activados por problemáticas concretas en las que se ponen de manifiesto toda una serie de conflictos de intereses económicos y políticos, buscan generar estrategias de actuación colectivas 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 locales referidas a problemáticas locales, puntuales, de grupos sociales o comunidades concretas, pero que buscan relacionarse con 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.
- Organizaciones sociales, movimientos vecinales,... actúan en íntima colaboración con los artistas, en un proceso colaborativo, abierto, en el cual desaparece el protagonismo central del artista para pasar a poner el acento principal sobre los procesos de producción y distribución del trabajo, una “fusión” de ambos modos de actuación en un proceso de trabajo colaborativo en el 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 sociales implicados.
- Se trata de una fórmula cultural híbrida entre el mundo del arte, el del activismo político y la organización comunitaria, proyectos asociativos donde el concepto de autoría se disuelve, en los que los métodos colaborativos, la socialización de la práctica artística y la creación de un proceso de diálogo e intercambio, pone su énfasis en los procesos de producción y distribución de estas prácticas y en el concepto de *empowerment*. Se trata ante todo de 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 ayuden a asegurar el impacto a largo plazo de los proyectos.

- Se busca, pues, ante todo, establecer redes de trabajo en colaboración, tramar vínculos, complicidades, explorar nuevas formas operativas de incorporación de comunidades, colectivos o grupos reales como parte integral del proceso artístico de modo que la “labor artística”, más allá de una participación simbólica de una audiencia participativa, se convierta en un elemento más que enriquezca el repertorio de modos de respuesta con los que cuentan los actores sociales frente a determinadas situaciones.

4. ¿Diferentes grados de participación e intervención? Algunos ejemplos prácticos.

- De los “Territorios Ocupados” (Ramón Parramón) a la experiencia de Idensitat Calaf-Barcelona.

- El Museo de la Calle de Federico Guzmán.

- La Figuera Crítica de Barcelona.

- Arte comprometido y movimientos vecinales en Valencia: de las manifestaciones culturales y festivas a las acciones judiciales, de protesta y choque.

- Los "modos de hacer" de la Fiambrera Obrera. De la Fiambrera a Las Agencias como punto de inflexión: de las prácticas colaborativas a las prácticas cooperativas.

- Sería interesante diferenciar las prácticas que parten de una base “institucional” oficial, que emplean el marco “institucional” como plataforma de “instrumento social” -en las que son los artistas los que buscan ahondar e investigar en algún aspecto de la historia o de las

manifestaciones simbólicas del ámbito social de los diferentes ámbitos urbanos, los que tratan de establecer una colaboración e implicación de los distintos colectivos sociales,...de los barrios, alentando con ello un acercamiento al arte contemporáneo desde una perspectiva distinta a la de simples espectadores- de las que surgen de las propias comunidades afectadas por diferentes problemáticas -en la que es la propia urgencia de una situación conflictiva real la que “reclama” la colaboración y cooperación de los artistas para dar una más amplia difusión del contexto social y político al que se necesita hacer frente-.

· Asimismo, se parece necesario reflexionar sobre la posible reabsorción de esta clase prácticas por parte de instituciones y museos.

5. Efectividad y repercusión real de esta clase de prácticas. Posibilidades inconclusas de estas prácticas, sus restricciones y limitaciones. Estado actual de la cuestión.

Todas estas prácticas tendrían los siguientes rasgos en común:

- la vinculación de la actividad artística con el espacio público.
- su interés por incidir en el proceso de trabajo y la investigación.
- su deseo por estimular el debate y la comunicación.
- propuestas que “implican” factores sociales y de interacción con la comunidad, que proponen mecanismos de implicación en el ámbito social; proyectos de intervención crítica e interacción social en el espacio público que conllevan un análisis crítico de la realidad social y contextual, tanto económica como política a la que se hace referencia.

Pero podríamos preguntarnos:

- ¿de qué grado de implicación e interacción social hablamos?
- ¿qué grado de participación real y de efectividad real?
- ¿qué capacidad de transformación práctica tuvieron o tienen cada una de estas prácticas?

• ¿cual fue realmente el nivel de colaboración existente entre artistas y comunidad?

Es importante tener en cuenta cuáles eran las exigencias que estas iniciativas artísticas y políticas se planteaban a sí mismas para poder así evaluar su éxito.

En ocasiones, la relación con la “comunidad” no pasará de ser una referencia “retórica” y se basará en la integración más o menos lograda en la “obra” de representaciones y alusiones a dicha comunidad (proyectos que exponen fotos o testimonios de gente de un barrio); a menudo, en estos casos, los artistas ni siquiera concebirán que se pueda ir más lejos en esa relación, o de concebirlo no estarán interesados en que dicha relación se haga más profunda y determinante por la complejidad y el cambio de velocidad que semejante relación introduciría en el trabajo del artista, frecuentemente obligado a cumplir con plazos determinados por instituciones y compromisos previos.

En otras ocasiones los artistas tendrán una genuina voluntad de colaboración y complicidad con las redes y movimientos sociales para/con los que trabajen pero el hecho de trabajar aislados, como artistas, con ellos les dejará a menudo sin recursos ni capacidad de reacción ante las esperables dificultades que surgen en todo proceso político y aun más si se pretende renovar estos procesos con aproximaciones formales o metodológicas radicalmente nuevas. Es muy difícil, sino imposible, que un solo “artista” reúna en sí todos los saberes (formales, políticos, históricos, pedagógicos, mediales) necesarios para hacer frente a un proceso real de hibridación entre el trabajo artístico y el político de los movimientos sociales. Ello explica la recurrente importancia de los “colectivos” en esta tarea.

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. Greenpeace ya fue, de hecho, pionera en una realización cuidada de sus acciones, aun con una declarada tendencia a la espectacularidad que las aleja acaso 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 (?) estas acciones han sido ignoradas por el mundo del arte y desafortunadamente es fácil reconocer en ellas un grado de teatralidad, así como cierta inmediatez en la concreción de las mismas que las priva de la fuerza de otras propuestas más complejas formalmente y más ricas acaso como ideas estéticas y finalmente políticas.

· ¿Hasta qué punto fueron efectivas estas estrategias?; ¿se quedó todo en unos días de actividades festivas, de acciones efímeras, o se logró tener una repercusión a largo plazo, estableciendo canales de actuación y movilización de la comunidad por sí misma?; es decir, ¿cuál fue su realización práctica última, 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 una efectividad “táctica” de una efectividad “estratégica”, y dentro de estas distinguiremos aun entre una efectividad puramente política y una efectividad estética. En ningún caso ninguna de estas efectividades puede sustituir a las otras, ni la falta de alguna de ellas tiene por qué condenar completamente ningún trabajo. Cada contexto de intervención debe ser consciente de sus capacidades, de sus límites y de actuar en consecuencia.

Así, de un lado hay una efectividad “táctica”, inmediata, cuyos rendimientos, sean políticos o estéticos, quedan a la vista en el plazo más breve posible. Un trabajo de señalización de un edificio cuyos vecinos corren peligro de desalojo por especulación puede ser en un plano político “tácticamente” efectivo si logra conjurar ese peligro de desalojo, 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 más niveles de los meramente políticos, lo cual finalmente y en la medida en que induce un modo de relación y comunicación alejado del utilitarismo más ramplón y “comercial” también acaba teniendo, curiosamente, una carga política.

Por el otro lado la efectividad “estratégica”, que sólo puede juzgarse definitivamente en plazos mucho más amplios, se logrará en términos políticos en la medida en que de la misma intervención, por seguir con el ejemplo de la señalización de un edificio amenazado por la especulación, se derive el fortalecimiento de una red autónoma de vecinos-amenazados-por-desalojos capacitados para intervenir y cambiar el curso de los acontecimientos. Artísticamente, la efectividad “estratégica” surgiría de la capacidad de influir en la construcción de un pensamiento estético que legitime y refuerce este mismo tipo de prácticas, otorgándole mayores apoyos y consiguiendo que un número mayor 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, sí será evidente que si del análisis de determinada obra se deduce que carece por completo de efectividad política en el sentido táctico o en el estratégico, difícilmente se la podrá considerar como una intervención política, por muy buenas que fueran las intenciones de su autor.

Igualmente si una intervención careciera de efectividad artística, ya sea táctica o estratégica, no se la debería considerar propiamente como una intervención artística.

· Todas estas preguntas son fundamentales a la hora de analizar este tipo de prácticas, aunque lo que sí está claro es que, más allá de su grado de efectividad real, se trata de un paso hacia adelante en lo que se refiere a la colaboración entre artistas y movimientos sociales, en la implicación del arte dentro del campo del compromiso social y político real.

6. Bibliografía sucinta:

- CORBEIRA, Darío, ‘Arte político en los 90. Una posibilidad’, en *Papers D’Art* nº 75, 2º semestre de 1998, Fundació Espais d’Art Contemporani.
- *Acción Directa en el arte y la cultura*, VV.AA. radikales livres, Madrid.
- *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*, David Pérez (Coord.).

- ALIAGA, Juan Vicente, ‘El mundo al revés. De mayorías y minorías invertidas en el arte español’, en *Papers d’Art*, 1r semestre del 2000.
- VILAR, Nelo, “Cierto que la maniobra es todo un útil revolucionario, y sin embargo... (“Peros” y otros adversativos para el concepto de maniobra), en *Fuera de Banda*, nº 5, otoño 1998.
- Número completo de la revista *Fuerade*, nº 2, nueva época, primavera del 2000.
- *INTER. Art Actuel*, Québec, nº 76, verano del 2000.
- BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.