



Poéticas de la producción
artística a principios del siglo XXI

DISTRACCIÓN
DESOBEDIENCIA
PRECARIEDAD
INVERTEBRADOS

Loreto Alonso Atienza

Poéticas de la producción
artística a principios del siglo XXI

DISTRACCIÓN
DESOBEDIENCIA
PRECARIEDAD
INVERTEBRADOS

Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI

DISTRACCIÓN
DESOBEDIENCIA
PRECARIEDAD
INVERTEBRADOS

Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI

Primera edición 2011

Universidad Autónoma de Nuevo León
Calle Padre Mier 909, esquina con Ignacio Vallarta, Col. Centro,
C.P. 64000, Monterrey Nuevo León, México.
<http://www.uanl.mx>

Loreto Alonso Atienza

Segunda edición 2012

Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Oriente, C.P. 50000,
Toluca, Estado de México.
<http://www.uaemex.mx/>

Coordinación editorial: Eduardo Bernal

Imágenes e ilustraciones: Loreto Alonso Atienza

Cuidado de la edición: Manuel Encastin

Diseño y formación: Jorge Marcelino

Hecho en México.

ISBN: 978-607-433-656-6



AGRADECIMIENTOS

En este libro han colaborado muchas personas en diferentes momentos y lugares y aunque no puedo mencionar a todos agradezco mucho sus contribuciones. Al menos quisiera señalar mi deuda con los comentarios críticos que recibí de mi asesor de tesis Josu Larrañaga, junto con las sugerencias de Carlos Jiménez, Juan Antonio Ramírez y Eduardo Ramírez. Además he de agradecer el apoyo que en este largo proceso he tenido de Víctor Saiz y la complicidad y el interés de Aurora Fernández Polanco, María Iñigo, Lidia Sanz y mis socios de C.A.S.I.T.A, Diego del Pozo y Eduardo Galvagni, así como a este lado del Atlántico, de Mario Méndez y Ramón Cabrera. Tampoco este libro sería posible sin el apoyo de la Universidad Autónoma de Nuevo León y las personas que han diseñado, coordinado y gestionado la publicación. Finalmente quiero dedicar este escrito a los artistas cuya actitud me contagia el seguir imaginando modos de hacer cualquier cosa.

Monterrey, N.L. Mayo del 2011.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
PERSPECTIVA	14
PANORAMA.....	15
PRODUCCIÓN SIMBÓLICA.....	16
 1. POÉTICA DISTRAÍDA	 30
1.1 AMBIVALENCIA DE LA DISTRACCIÓN.....	31
1.2 JUGAR, ESTAR Y REVOLVER.....	34
1.2.1 El juego de la acción	36
1.2.2 La especificidad del emplazamiento	37
1.2.3 El espacio en la distribución	39
1.3 INFILTRARSE Y DEAMBULAR	42
1.4 ALIENARSE Y ALINEARSE EN LA ESFERA PÚBLICA	47
 2. POÉTICA DESOBEDIENTE	 54
2.1 LO CULTURAL DE LA DESOBEDIENCIA	55
2.2 SEÑALAR, CONSTRUIR Y VINCULAR	59
2.2.1 Boicot a los canales de explotación	60
2.2.2 La escultura social	61
2.2.3 El público como productor	63
2.3 PLANTAR Y SUPLANTAR.....	65
2.3.1 Casos de indisciplina desde el sistema del arte	66
2.3.2 Casos de indisciplina ante el orden de circulación	67
2.3.3 Casos de indisciplina contra la lógica empresarial	70
2.3.4 Casos de indisciplina con la propiedad intelectual	72

2.4	IMAGINARSE Y EMANCIPARSE	74
2.4.1	La educación crítica	77
2.4.2	La red: La herramienta es la estrategia	80
3.	POÉTICA EN LA PRECARIEDAD	84
3.1	PARADOJAS DE LO CULTURAL EN LO PRECARIO.....	85
3.1.1	Primera paradoja: El carácter performativo del término precariado	87
3.1.2	Segunda paradoja: La productividad de la precariedad.....	88
3.1.3	Tercera paradoja: El artista como modelo del precario	89
3.1.4	Cuarta paradoja: Sobre derechos y deberes	91
3.1.5	Quinta paradoja: Profesionalidad y amauterismo.....	92
3.1.6	Sexta paradoja: El público precario.....	94
3.2	EMPODERARSE Y VISIBILIZAR EL CONFLICTO	95
3.2.1	Toma de posición de los productores culturales.....	95
3.2.2	Prácticas clásicas de crítica institucional.....	98
3.3	EL VALOR DEL ARTE BARATO	100
3.3.1	El valor del material	104
3.3.2	Redes en vez de materiales.....	105
4.	POÉTICA DE LOS INVERTEBRADOS.....	108
4.1	EL INTERÉS DE LA BIOLOGÍA	109
4.2	CAMBIOS DE ESCALA: TIEMPOS, NÚMEROS Y TAMAÑOS	112
4.2.1	Lo efímero y lo infinito.....	112
4.2.2	No son alternativos, son mayoritarios y base de la cadena trófica	117
4.2.3	Enanos y gigantes	121
4.3	CUERPOS POLIMÓRFICOS: ESTRUCTURAS, CONCHAS, TRANSPARENCIAS Y LUMINOSIDAD	125
4.3.1	Otra organización es posible.....	125

4.3.2	Conchas institucionales	128
4.3.3	Propiedades inmateriales de los cuerpos: Transparencia, luminosidad y fluorescencia	131
4.4	TRANSFORMACIÓN CONSTANTE: CAPACIDAD DE REGENERACIÓN, MUDA Y METAMORFOSIS	133
4.4.1	Regeneración como resistencia a la especialización.....	134
4.4.2	En metamorfosis permanente.....	134
4.5	INTERACCIONES: MIMETISMOS, RECICLAJE, SIMBIOSIS Y PARASITISMO, COLONIAS	139
4.5.1	Mimetismo: El teatro expandido.....	139
4.5.2	Rearticulando residuos y recursos	142
4.5.3	Simbióticos y/o parásitos.....	145
4.6	COOPERACIÓN EN EL HORMIGUERO.....	148
4.6.1	El trabajo en proceso como programación dinámica	151
4.6.2	Instituirse y estar disponible	156

POSFACIO: PRODUCCIÓN/POIESIS/TECNÉ..... 165

REFERENCIAS..... 175

ÍNDICE DE IMÁGENES E ILUSTRACIONES..... 183

INTRODUCCIÓN

Este libro trata de acercarnos a algunas de las poéticas de las prácticas artísticas, que no sólo nos ayudan a entender la obra de arte, sino también, los modelos posibles de producción cultural y social en la actualidad. El acercamiento se desarrolla entorno a cuatro conceptos: la distracción, la desobediencia, la precariedad y la invertebralidad.

La *distracción* se refiere a desarrollos en los que tanto el autor como el lugar y el público están en movimiento, generando formas de percepción particulares.

La desobediencia destaca el interés de las formas artísticas como un lenguaje autónomo y a la vez capaz de generar proposiciones disensuales combativas en convivencia con los movimientos sociales y críticos.

La *precariedad* se analiza en su ambigüedad, como imposición, pero también como ámbito productivo de creación.

La *invertebralidad* propone la interpretación desde la metáfora, que suma a los conceptos anteriores, una reflexión más amplia sobre las formas de organización basándose en las características de los animales invertebrados tanto en sus configuraciones formales (metamorfosis, mimetismos o falta de columna vertebral) como en sus formas sociales (colonias, simbiosis o parasitismos).

A partir de estas cuatro dimensiones se plantean varias cuestiones como los cambios en la idea de producción y recepción, la transformación del lugar del arte y de sus agentes e instituciones, las posiciones críticas respecto a la idea de representación y de participación, y el poder de la estética en los procesos de subjetivación. Se trata de visibilizar las perspectivas surgidas desde los propios modos y condiciones productivas, y no sólo a partir de las interpretaciones críticas o estéticas de la obra de arte. El estudio no aspira a conformar categorías absolutas alineadas con las clasificaciones históricas y académicas ya legitimadas, tampoco se persigue establecer un índice cerrado de condiciones o una fórmula única, los cuatro factores elegidos podrían ser otros para establecer diferentes planteamientos. Los que se proponen en este estudio se centran cada uno en aspectos determinados que se encuentran estrechamente relacionados entre ellos.

El interés de estas cuatro poéticas, no se deriva de su novedad sino de plantear modelos constructivos para el presente y el futuro. En este sentido mantienen una continuidad con el pasado, abordando cuestiones estéticas clásicas y vinculándose con tendencias anteriores, muy especialmente con las experiencias de vanguardia de los años sesenta del siglo XX.

PERSPECTIVA

El texto está organizado en cuatro partes cada una de las cuales profundiza una de las poéticas a tratar. Cada punto repite un mismo orden. Primeramente se acota el concepto, a continuación se consideran posibles antecedentes y genealogías del fenómeno en el campo artístico, para después, tratar algunos casos contemporáneos y sus interpretaciones en relación con transformaciones y cambios del sistema, y por último se plantean las problemáticas asociadas a esa forma de producción descrita. Cada una de las condiciones de la producción simbólica

propuestas, conllevan un acercamiento metodológico interdisciplinario asociado a distintos saberes.

Podría decirse que la “producción distraída” se encuadra en un análisis desde la perspectiva psicológica del individuo y de la sociedad que componen, la enunciación de una “producción desobediente” conlleva formulaciones más cercanas al pensamiento político y la posibilidad de una “producción en precario” se origina en el contexto sociológico, mientras que la idea de una “producción invertebrada” se genera aprovechando metáforas derivadas de los estudios que, desde la biología, nos acercan a determinadas conductas animales.

El uso de la metáfora tanto en el análisis de los invertebrados como en los demás puntos, propone una lectura interpretativa que cuenta también con una actitud creativa por parte del lector. En relación con el tema de este trabajo se ha considerado el interés de que fuera desarrollado desde esta perspectiva expresiva, capaz de sugerir más que explicar, pretendiendo inspirar más que justificar y evocar más que ilustrar.

PANORAMA

El escrito trata prácticas que se despliegan en un campo expandido del arte, que comprende no sólo el contexto en el que se presenta la obra sino el panorama en el que se desarrollan muchos otros procesos y que se define a partir de una serie de transformaciones.

Entre los factores más influyentes en la construcción de este panorama hay que destacar el despliegue de las tecnologías de la comunicación y la inclusión de zonas artísticas que poco tiempo atrás fueron denominadas periféricas o alternativas y que no pueden seguir considerándose como tales en un sistema globalizado. Los cambios tecnológicos han contribuido a multiplicar, acelerar y masificar los fenómenos culturales. La creación de plataformas y canales de reproducción, exhibición y difusión de la que estamos

siendo testigos conlleva una reinterpretación de los criterios estéticos y del campo del arte instituido, de sus dinámicas y formatos, así como una nueva atención sobre el papel que han de jugar las instituciones artísticas y los diferentes públicos de arte en la compleja trama cultural.

Las prácticas artísticas están determinadas por un sinfín de fenómenos específicos, aunque al mismo tiempo, también están ubicadas en un escenario de procesos abiertos, que funcionan en varias escalas simultáneamente configurando un sistema inestable, que mantienen en una crisis constante a los conceptos confeccionados en la modernidad.

Entre otros fenómenos, cabe destacar la transformación en los modos de vida durante eso que podemos llamar posmodernidad, los cambios en las formas de poder, de control y de resistencia, y la renovación de las condiciones y posibilidades de coexistencia con estructuras de un poder concentrado pero descentralizado, poder no estático ni permanente sino entramado y transitorio, que esconde sus dispositivos y para el cual el asunto de la representación se ha convertido en un problema central. Por último, también es importante tener en cuenta las transformaciones que están afectando tanto a las propias epistemologías como a sus objetos de estudio, la fragmentación y el solapamiento de las disciplinas clásicas del conocimiento, el agotamiento de los metarelatos y de las leyes universales plantean la posibilidad de nuevas alianzas transdisciplinares.

PRODUCCIÓN SIMBÓLICA

La transdisciplinariedad se hace evidente desde la utilización del término “producción” asociado a lo cultural, planteando un concepto con muchas implicaciones, en el que se amalgaman problemáticas provenientes de distintos marcos teóricos, desde la Escuela de Frankfurt a los Estudios Culturales pasando por los campos de la Sociología y la Teoría de la Comunicación.

Hablar de “producción” en lugar de “creación” implica todo un transvase de intereses, un giro que nos aleja de la idea del autor creador hacia una concepción del trabajo cultural integrado en la esfera común de los actos y las relaciones sociales y económicas comunes.

Esta perspectiva invita a considerar, como haremos en este estudio, la actividad de circulación, distribución y difusión, como momentos de producción diferentes pero inseparables de los procesos que lleven a planear, originar y construir el proyecto. El concepto de arte se replantea no sólo en la teoría, sino en cada nueva obra que se presenta, las prácticas se proponen desde múltiples dimensiones hasta llegar incluso a difuminarse en una idea genérica de “producción cultural” o de producción de conocimiento.

El planteamiento desde una idea de producción simbólica permite precisamente ahondar en las maneras específicas que tienen las prácticas artísticas para constituir modelos poéticos valiosos en el contexto más amplio de nuestra articulación social. Desde esta perspectiva no se pretende eliminar las tensiones sino trabajar en ellas, aceptando una posición compleja que presenta a las prácticas artísticas actuando como fenómenos liminares que no se dejan definir claramente independientes de otras manifestaciones culturales.

La idea de “cultura” puede ser considerada como un ejemplo de la constante modulación que experimentan los conceptos, “viajando a través del tiempo, el espacio, las disciplinas, las personas y las palabras”. El término “cultura” se le ha utilizado como sinónimo de civilización frente a la barbarie, como un conjunto de prácticas artísticas, científicas y religiosas, como la descripción de una forma de vivir en sociedad o como representación de una sociedad, se ha utilizado para delimitar el alcance de lo natural incluso de lo sobrenatural, para distinguir unas comunidades de otras y para generar jerarquías en estas distinciones, se la ha

utilizado también como un patrón, considerándola incluso una ley universal o una necesidad instrumental, finalmente, lo que comparten todas estas acepciones es el uso estratégico que se ha hecho del término en pos de defender uno u otro análisis, uno u otro objeto de interés.

En el marco de este estudio, la palabra “cultura” se plantea como un flujo de significados, un río, quizás un río desbordado, pero no a la deriva puesto que las distintas interpretaciones de la palabra son en sí mismas, significados compartidos, abiertos a la negociación y a la crítica, expectantes de los nuevos y antiguos factores y de los más recientes y más clásicos agentes.

La idea de “producción” aplicada a valores inmateriales o a ese campo de negociaciones que llamamos cultura, implica una dimensión muy amplia de fenómenos interconectados, de procesos e intenciones y sobretodo de efectos en el ámbito de lo real.

Hablar de “producción” invita en sí mismo, una confusión pues, el término se refiere tanto a una acción (como acto, como una forma de dar lugar y dar significación) como a un objeto (como resultado de ese acto, un significado o una imagen). En el caso de la producción simbólica, este objeto es principalmente inmaterial lo que nos lleva necesariamente a prestar una especial atención a las interpretaciones que definen el sistema productivo actual como una economía basada en los intercambios inmateriales y simbólicos.

La forma económica contemporánea ha sido considerada desde una variada gama de denominaciones como capitalismo cognitivo, posfordismo, capitalismo mundial integrado, semiocapitalismo, capitalismo cultural afectivo, relacional, de ficción, vinculada además a otras tantas caracterizaciones de las sociedades que la sustentan como sociedades de la información, sociedades del espectáculo, sociedades posindustriales.

Finalmente, podemos interpretar que todos los análisis nos advierten, de una u otra manera, de un cambio en el paradigma

productivo, que sitúa los valores inmateriales como motores rectores del sistema.

En definitiva, concebir las prácticas artísticas como participantes de este conflictivo campo de la producción simbólica implica ampliar la idea de agente de producción a lo que en otros tiempos se ha identificado como un receptor pasivo, y abre todo un espacio de preguntas sobre las posibilidades de la recepción, las lógicas de la participación y las relaciones entre los individuos y las comunidades.

A continuación se muestran varios diagramas que intentan organizar aspectos fundamentales del panorama y la perspectiva en el que están ocurriendo estas producciones simbólicas. Cada uno de ellos intenta hacer visible algún aspecto significativo:

Ambientes de transformación, resalta la importancia de distintos procesos de cambio que van a re encuadrar las condiciones en las que las prácticas artísticas se están desarrollando en los primeros años del siglo XXI.

La modernidad pinchada, muestra la explosión de agentes y conceptos característicos de la modernidad, que están dando lugar a nuevos términos que establecen nuevos marcos para el pensamiento y la práctica artística.

Odradek a la producción trata de fijar algunos parámetros del paradigma productivo en la actualidad, para poder enunciar algunas de sus problemáticas.

La máquina intangible nombra los fenómenos asociados a este cambio de paradigma hacia una economía que tiene su motor en valores inmateriales.

Por último: *Los accesos regulados* quiere visibilizar la complejidad de las relaciones entre la cultura y el espectáculo en el tiempo contemporáneo.

Fig. 1.

Diagrama ambientes de transformación

El inicio del siglo XXI puede plantearse como un escenario de profundos cambios que han afectado a casi todos los aspectos de nuestras vidas y en casi todos los lugares. Es difícil determinar un orden jerárquico o una causalidad entre las transformaciones que podemos identificar aunque parecen estar íntimamente entramadas. Transformaciones epistemológicas y tecnológicas, que tienen un reflejo directo en los modelos de producción, reproducción y distribución. Transformaciones también en las maneras como se ejerce el poder, así como en las tácticas de resistencia que se le opone. Y transformaciones que afectan a los modos de subjetivación de individuos y comunidades, atravesados por nuevas condiciones y fenómenos que modifican las maneras de percibir y las formas de experiencia. Este panorama no es en ningún modo ajeno a las prácticas culturales y artísticas e incluso resulta en muchos casos un lugar muy fértil de creación de posiciones y de intentos de dar forma y nombre a fenómenos que con las antiguas herramientas conceptuales y lingüísticas no conseguíamos acotar.

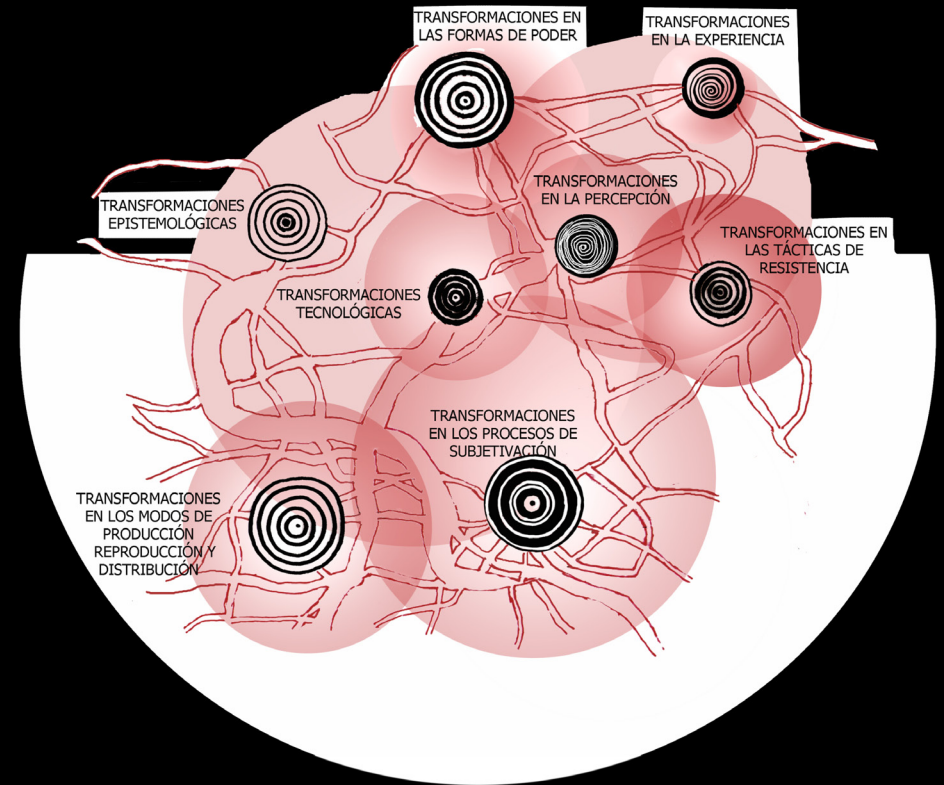


Fig. 2.

Diagrama la modernidad pinchada

La definición de la época actual como “posmoderna” no despeja ninguna de las preguntas que nos hacíamos en la modernidad y que seguimos haciéndonos. No se trata sólo de una cuestión terminológica que por cierto ya ha dado pie a dos décadas de especulaciones, sino de identificar los caminos por los que siguen nuestros sistemas de conocimiento. Imaginemos una especie de pinchazo o disparo, representado por el choque de dos aviones contra el ámbito de la modernidad, del agujero surgen una multitud de nuevas palabras, sobre todo anglicismos o palabras que aún no han popularizado su traducción al castellano (y que a lo mejor nunca lo hagan), señalando la necesidad de dar nuevos nombres a toda una serie de fenómenos, muchos de ellos relacionados con el desarrollo de las tecnologías: Apropiación, flexibilidad, multiplexing, actualización, multitasking/ multitarea, bancos de imágenes, bases de datos, ADN, ARN, corporación, impersonalización, interactividad, interpasividad, competitividad, desterritorialización, layering/delaying, samplear, puzzle, GPS, Patch, Work in progress/ trabajo en proceso, Networking/ trabajo en red, surfing, multiconexión, multimedia, hipermedia, memoria RAM, memoria ROM, delay, Externalización/ internalización, virus, contraseña, collage, revival, temporalidad, Cyborg, inteligencia artificial, disponibilidad, realidad expandida, dispositivos de control, popularidad, populismo, pop, pixel, frame, indisciplina, transdisciplina, Tendencias, mezcla, híbrido, laboratorio, observatorio, patologías psicológicas, ansiedad, estrés, polifrenia.

La necesidad que tenemos de estos nuevos conceptos, apunta a la creación de nuevos discursos no sólo en las formas productivas sino también en torno a las políticas de representación, a las estéticas del conocimiento y a las poéticas de la percepción.

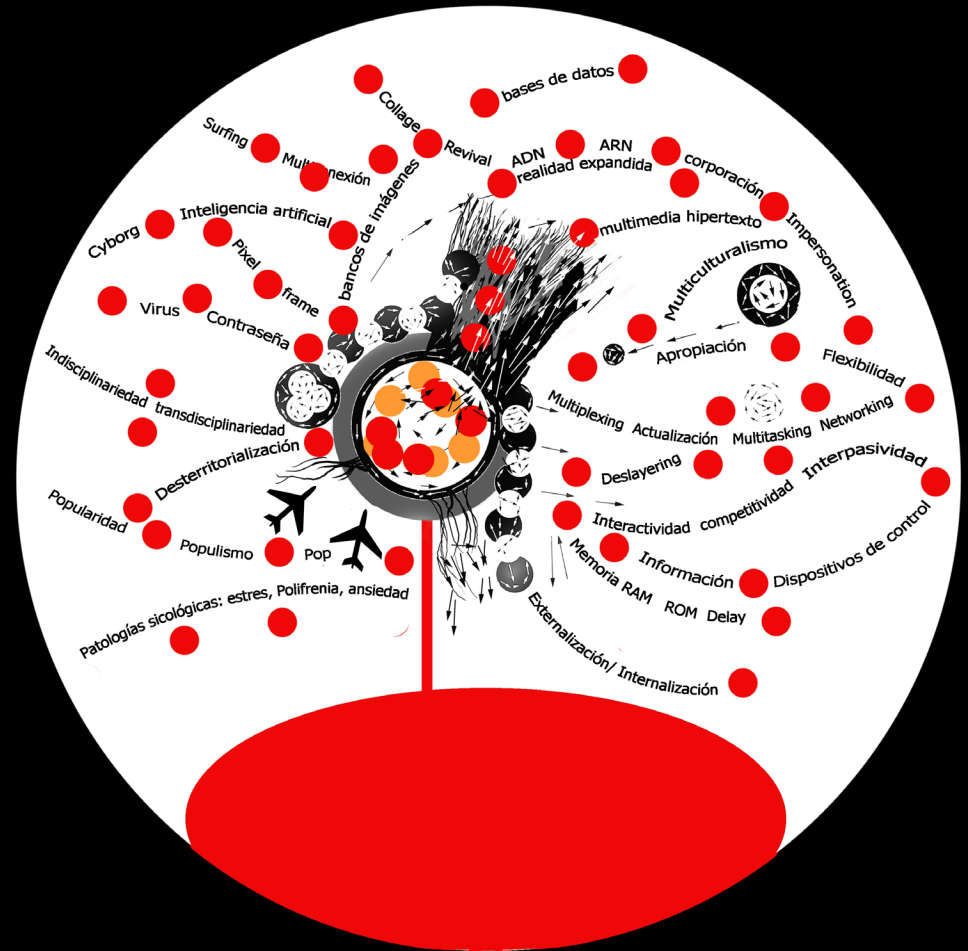


Fig. 3.

Diagrama Odradek a la producción

Algunos dicen que la palabra «odradek» precede del esloveno, y sobre esta base tratan de establecer su etimología. Otros, en cambio, creen que es de origen alemán, con alguna influencia del esloveno. Pero la incertidumbre de ambos supuestos despierta la sospecha de que ninguno de los dos sea correcto, sobre todo porque no ayudan a determinar el sentido de esa palabra.
Como es lógico, nadie se preocuparía por semejante investigación si no fuera porque existe realmente un ser llamado Odradek.
 FRANZ KAFKA

El término “producción” se ha complejizado en un panorama en el que es difícil separar agentes, procesos y finalidades. Las imágenes, los deseos se amalgaman en unas redes que sin duda producen, pero resulta difícil discernir el qué, ni a quién beneficia. Es importante considerar entonces, las distintas interpretaciones que le damos a la idea de trabajo y los cambios derivados del modelo posfordista. Este nuevo paradigma de producción, invita a reformular la noción de infraestructura y las claves de acceso bien como propiedad (cosa) o como disponibilidad (servicios). También plantean nuevas problemáticas que afectan de lleno al ámbito de lo cultural como puedan ser: las nociones de propiedad intelectual y sus formas de gestión, así como el intercambio de valores inmateriales como experiencias, creencias, valores financieros o informaciones.

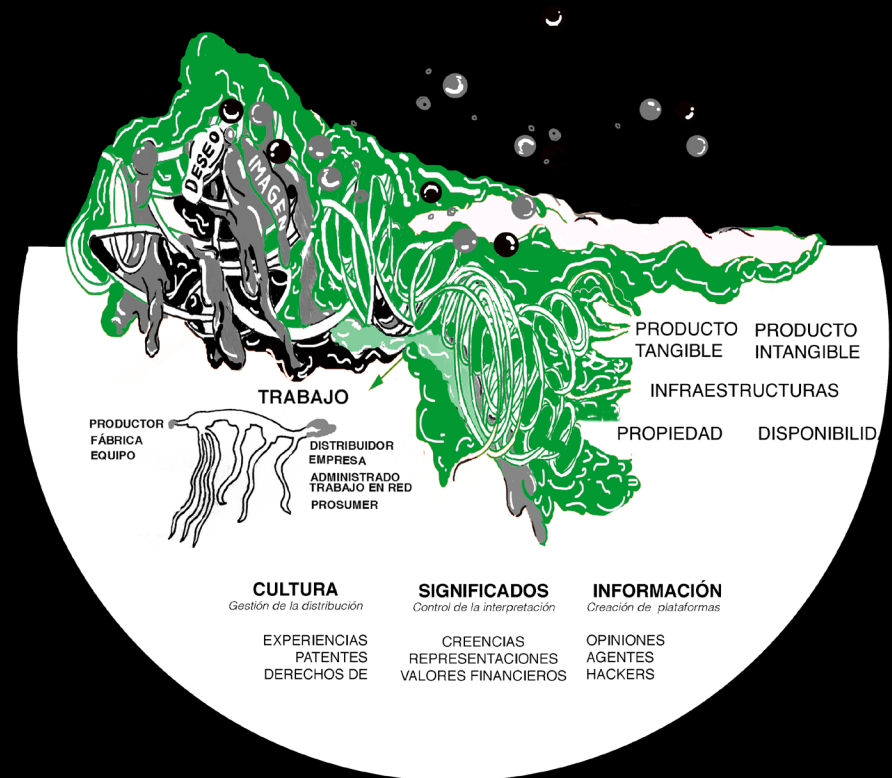


Fig. 4.

Diagrama la máquina intangible

El paradigma productivo no es ya la máquina mecánica sino dispositivos muchas veces poco localizables que producen en lo que diferentes autores han denominado: *postfordismo*, *capitalismo cognitivo* y otros, coincidiendo todos en apuntar a la cultura y al lenguaje, como elemento central en la construcción de valor.

A principios del siglo XXI los contextos y conceptos que definen la producción simbólica, se entretajan con grandes procesos de subjetivación, virtualización, mediatización y globalización. Es importante en este cambio de parámetros, poder identificar condiciones como son, las de acceso a la cultura, mediación de la información y educación de los individuos frente a fenómenos de capitalización y privatización de valores intangibles o el desarrollo de las tecnologías de la comunicación y la información (Tics).

Así como también entender los efectos de la desterritorialización espacial ante la creciente virtualización que plantea también nuevas formas de agenciamiento. Las capacidades de las redes sociales y de la creatividad colectiva que promueve nuevas variables de codificación y abre la posibilidad a multitud de formas de experiencia y relación, provocando el descubrimiento de emociones tanto positivas como negativas.

Las experiencias reguladas por los medios, la vida mediatizada por imágenes que preconizaba Guy Debord, también nos indica nuevos ámbitos determinantes como las problemáticas de algunas prácticas culturales en su encuentro con el espectáculo, forma hegemónica de experiencia que lleva a la dispersión y a un determinado modo de distribución de valores, y entre estos valores intangibles, lingüísticos e informacionales, cabe destacar la importancia central de las bases de datos y la propiedad intelectual de ideas y productos culturales.

Por último determinamos esta máquina por su papel central en la globalización que ha reformulado profundamente la división mundial del trabajo con procesos de transnacionalización, deslocalización y subcontratación así como las mecánicas de trabajo, cada vez más especializado, flexibilizado, que determinan su valor en criterios como el marketing y la innovación.

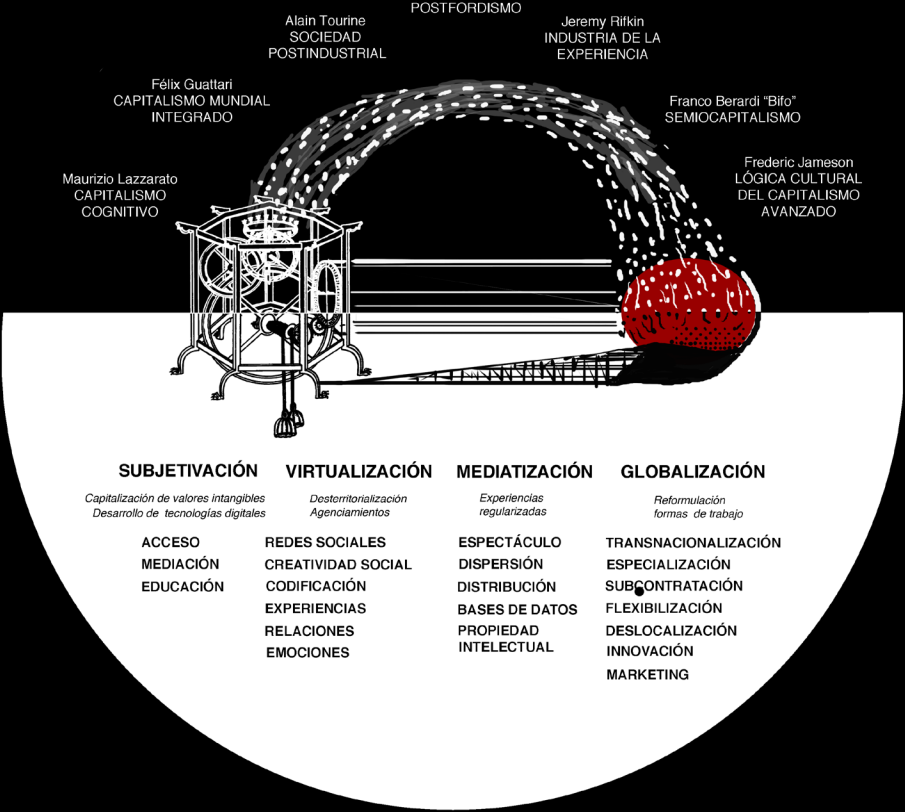


Fig. 5.

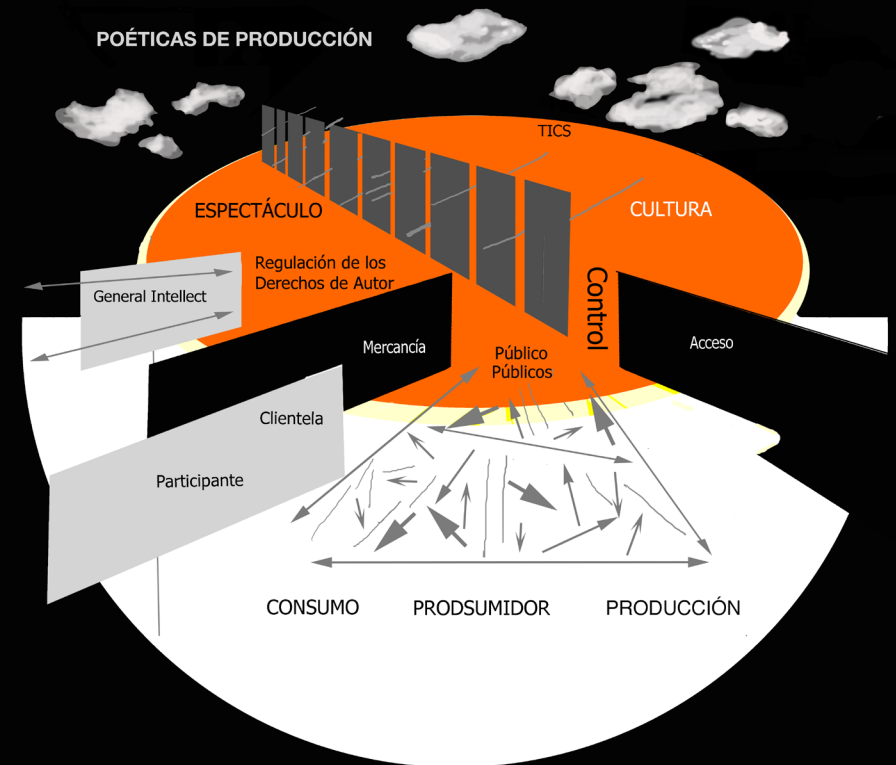
Diagrama los accesos regulados

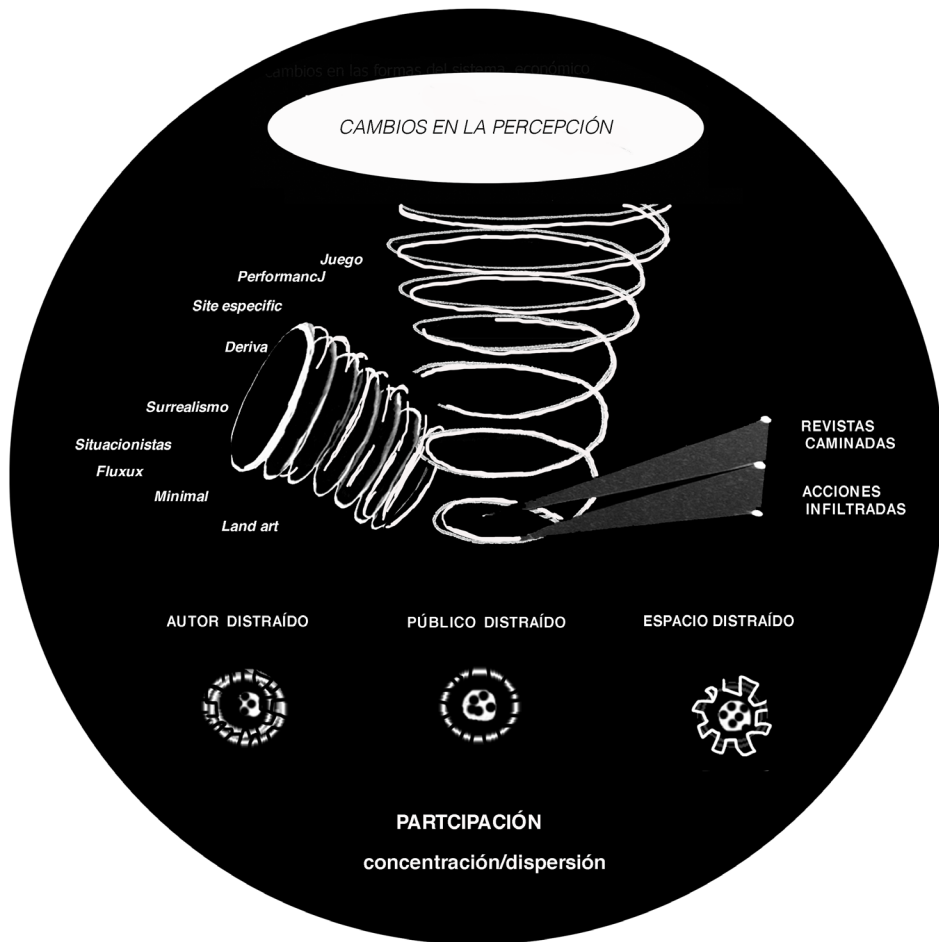
Las poéticas de la producción no pueden desvincularse de sus formas de recepción, encontrándose en un panorama de lleno de filtros y vías de escape, en el cual resulta muy difícil definir qué es propio del espectáculo, siendo todo susceptible de ser consumido como tal.

Los desarrollos tecnológicos dan forma a nuevas maneras de recomponer el panorama y son dispositivos de control de un buen número de accesos, no depende de ellas sino de las finalidades que nos guíen, el que la cultura se mantenga heterogénea y democrática.

La formación de público o la existencia paralela de distintas configuraciones de público, así como el papel reservado al mismo, son elemento centrales en la defensa de las formas culturales y también de las prácticas artísticas, pero este interés por la creación de públicos y su participación en las prácticas, no resuelve la tensión entre el interés por crear clientes y el interés por compartir actitudes.

Es interesante tener en cuenta la doble dimensión del acto productivo en la recepción, representada en la figura del produser, una combinación de las capacidades del productor y del consumidor que se da fundamentalmente en los valores inmateriales, todos somos susceptibles de actuar como prodsumidores cuando por ejemplo exhibimos la marca de nuestra computadora u otro accesorio digital en público, pues a la vez que somos usuarios, estamos agregando valor al producto al publicitarlo.





1 POÉTICA DISTRAÍDA

1.1 AMBIVALENCIA DE LA DISTRACCIÓN

Hoy en día nadie debe empecinarse en aquello que “sabe hacer”. En la improvisación reside la fuerza. Todos los golpes decisivos habrán de asestarse como sin querer.

WALTER BENJAMIN

Estar distraído es frecuentemente considerado como una carencia, pues presupone cierta pasividad y falta de interés por adquirir un punto de vista concreto. La distracción y la dispersión también se identifican con un divertimento o entretenimiento banal, una actitud incapaz de cuestionar las concepciones adquiridas y consensuadas del mundo.

Es necesario considerar las dislocaciones de los sistemas perceptivos a muy distintos niveles y en especial la experiencia de la imagen en este siglo XXI. Para valorar todos los efectos de la distracción, conviene matizar la dicotomía tradicional entre el que “está en las nubes” y el que “está informado”, y superar así, una

concepción netamente negativa y negadora de la distracción. Es decir, construir críticamente una reflexión que muestre matices, diferencias y fracturas en este fenómeno que probablemente sea irreversible y que además sea capaz de generar nuevas problemáticas, plantea otras formas de experiencia.

La transformación de la sensibilidad moderna se hace patente en sus medios de comunicación masivos, en las formas de reproducción y disposición de imágenes, especialmente las desarrolladas bajo el movimiento, la sonoridad y los medios digitales de la red.

Paolo Virno recuerda la ambivalencia de la distracción en su reflexión sobre el virtuosismo y los intereses políticos de la percepción desde la recepción de los que fueron llamados “nuevos media”, para Virno la experiencia dispersa que procura la “formación difusa” de los medios de comunicación supone “una contemplación voraz, pero, por así decirlo, una contemplación realizada siempre y únicamente con el rabillo del ojo” (Virno, 2003a: 43).

En este sentido la sorpresa y el encuentro casual ligado a la distracción resultan también eficaces en el ámbito de la experiencia estética, se trata de dislocar los sistemas de atención dados para procurar experiencias interesadas e interesantes en las combinaciones posibles entre lo ya conocido y lo que resulta extraño.

Distraerse no es evadirse, según su definición supone apartar la atención de una persona del objeto a que la aplicaba o a que debía aplicarla y esto implica necesariamente tener en cuenta la situación de origen y generar una estrategia específica para modificarla, es una acción en estrecha relación con lo real, con su tiempo y con su espacio.

Se pueden encontrar prácticas artísticas contemporáneas que invitan a explorar las potencialidades de lo distraído a partir de la capacidad de resistencia de una experiencia estética

que no responde ya a la idea de contemplación, asociada tradicionalmente al disfrute del arte.

La primera de estas rearticulaciones de la experiencia estética se da en la figura del público, considerada ya desde una condición plural y heterogénea: los públicos, sujetos activos que experimentan las obras desde perspectivas heterogéneas se enfrentan a muy diferentes formulaciones y soportes desde muy variadas capacidades de conceptualización.

Es significativo destacar que los públicos distraídos no han sido siempre concertados, podríamos entenderlos casi como una figura improvisada, hasta el extremo de ser inconsciente, al menos en un primer momento, de estar asistiendo a un acto artístico o de su participación en el mismo.

La segunda rearticulación se refiere al rol del artista. El artista distraído adopta una posición también de participación, más parecida a la de un paseante que a la de un autor omnisciente, esto no quiere decir que no haya una forma construida o anticipada sino que sus formas de producción no se inscriben exclusivamente en parámetros premeditados y tienden a reubicarse constantemente, sus reacciones resultan necesariamente específicas fruto de procesos de negociación con públicos, con espacios y momentos concretos.

La tercera es la rearticulación del espacio de la producción distraída. El lugar distraído es un espacio en movimiento, fruto del deslizamiento de la concepción espacial física de las artes plásticas anteriores hacia una dimensión de carácter temporal y por lo tanto también experiencial. No hay un lugar estipulado como escenario, pero a través de la experiencia se constituye una cierta idea de territorialidad en el sentido que introduce Guattari, un territorio que deviene del agenciamiento de situaciones cotidianas, en las que infiltra variaciones efímeras que a veces resultan incluso imperceptibles (Guattari, 2004: 139).

Por último se da una rearticulación de los tiempos. El

movimiento distraído, es uno de los fenómenos más destacados de la sensibilidad contemporánea, por eso conviene considerar las dimensiones múltiples de la transitoriedad en lo cultural, que al mismo tiempo que favorece ciertas formas críticas, también convive con la amenaza constante de la evaporación en el espectáculo. Es interesante destacar el componente activo que se da en la actitud distraída que no se limita, como escribe Virno siguiendo a Benjamin, a recibir un espectáculo dado sino que exige ir decidiendo cada vez qué merece pasar a primer plano y qué debe ser relegado al fondo (Virno, 2003a: 41). Se podría decir que la producción artística distraída actúa entre la experiencia y el espectáculo, y solo consigue escapar del hambriento proceso de espectacularización si propone colectivamente una dimensión de acontecimiento frente a las usuales formulaciones controladas, propias del entretenimiento masivo, si desde la experiencia distraída se genera cierta frente al orden del discurso impuesto a la monitorización de las actitudes y al control de los intereses y las necesidades.

1.2 JUGAR, ESTAR Y REVOLVER

Para escapar de las trampas del arte no es suficiente estar en contra de los museos o dejar de producir objetos comercializables; el artista del futuro debe aprender cómo evadirse de su profesión.

ALLAN KAPROW

La dimensión distraída aplicada a la producción artística puede reconocerse genealógicamente en prácticas que desde la década de los sesenta plantearon muy claramente la cuestión del valor inmaterial en el arte. Como lo indican Lippard y Chandler (2004), la desmaterialización del objeto del arte y el auge del arte “no visual”, está vinculado al ámbito del llamado “arte de acción” y el “arte conceptual”. Ambos movimientos engloban posiciones

heterogéneas y prácticas muy variadas que tienen en común ser considerados los más efectivos agentes del desplazamiento de la centralidad del objeto hacia una concepción del arte basada en experiencias y conceptos. Al tiempo que las obras dejan paso a las puras experiencias, la aptitud se sustituye por la actitud y la actividad artística se ubica en un espacio ambiguo, en muchos casos desprofesionalizado, en el que conscientemente se convierte en vida lo que es arte y en arte lo que es vida.

Las prácticas de este arte que podríamos considerar “menos visual”, estaban proponiendo una refundación no sólo del concepto del espacio de exhibición, que ha sido redefinido desde ya muchas perspectivas estilísticas (museográficas, tecnológicas, económicas, etcétera) sino especialmente del momento de la recepción, demandando al público una participación activa que consiste en mirar, pero también involucra: escribir, escuchar, contestar, dibujar, moverse, reaccionar.

La ausencia de un objeto físico, supuso una profunda transformación de las formas de hacer, así como de los lugares de trabajo de los artistas, sustituyendo los talleres en favor de otro tipo de espacios con otro tipo de equipamientos.

En relación al fenómeno de la distracción, se hace necesario destacar las aportaciones históricas de prácticas como las de Fluxus, que al poner de relevancia el elemento lúdico y accionista, colaboran en una transformación de la idea de participación. Del mismo modo las concepciones *site specific*, planteadas por propuestas asociadas al contexto del minimal art, land art y arte conceptual, que en la década de los ochenta, centran su interés no sólo por una intervención física en el paisaje natural sino por cuestiones de carácter social y antropológico. Por último tendremos en cuenta ciertas prácticas de los noventa, que a partir de la redistribución de los dispositivos instalativos dan lugar a la construcción de nuevos espacios simbólicos dentro de entornos cotidianos.

1.2.1 El juego de la acción

Globalismo, unidad del arte y la vida, inter-medial, experimentalismo, azar, carácter lúdico, sencillez, capacidad de implicación, ejemplificación, especificidad, presencia en el tiempo y musicalidad.

KEN FRIEDMAN

El *ready made*, con sus raíces dadaístas, pone en cuestionamiento las relaciones que se mantienen con los objetos de arte, reformulando conceptos relacionados con su forma de producción (la autoría, la originalidad, la manualidad, la técnica, los formatos, etcétera), así como comprometiendo las tramas que se forman en su intercambio cultural (las estrategias de exhibición y documentación, los intereses institucionales, entre otros). Se podría afirmar que a partir de la “Rueda de bicicleta” de Marcel Duchamp (1913), la práctica continuada del *ready made* ha protagonizado un cambio de paradigma irreversible en la percepción de las obras de arte.

Al mismo tiempo que Duchamp se columpiaba con las barreras de la obra y las instituciones del arte moderno, también se estaba desarrollando una especial sensibilidad moderna por lo cotidiano y el tiempo presente, el azar y el juego, que en los años sesenta de convirtieron en los elementos principales del espíritu Fluxus.

Al destacar en sus propuestas la importancia de la acción y de la interacción del arte y la vida, las prácticas fluxus colaboran decisivamente en la transformación progresiva de las formas de producción simbólica y establecen nuevos parámetros de definición del arte. Se dan experiencias como los juegos de apropiación de artistas próximos a Yves Klein entre los que se encontraban Ben Vautier, Arman, Christo o Deschamps, que proponen juegos en grupo, a partir de reglas muy simples (lo único prohibido era copiar). Estas prácticas lúdicas son el marco en el que entre 1961 y 1963, Ben firmó instalaciones de muebles en las calles, señales urbanas, mujeres, patadas, bofetadas,

mordiscos, cuadros de otros. La ciudad de Niza, declaró como realidad artística un intervalo de horas en un día y año determinado, y expuso y firmó al Papa Juan XXIII como escultura viva y móvil. Trataba, de forma metafórica, de apropiarse del mundo como obra de arte, conforme a su objetivo principal que era: disolver el arte en la vida.

Otro buen ejemplo de este desbaratamiento de la idea clásica del espacio para el arte y de la expansión hacia los lugares donde transcurre la vida, lo constituye la Galerie Legitime de Robert Filliou. Esta “galería”, se trataba en realidad de un espacio de exhibición ubicado en un sombrero que los artistas invitados no tenían más que ponerse para estar en la galería. En 1962, Filliou, decidió congelar la Galerie Legitime, depositando el sombrero junto con sus pequeñas obras en el congelador, inaugurando una exposición helada que duró hasta el año siguiente.

Las obras de Filliou, como la Galerie Legitime pero también el proyecto Poïpoïdrome de 1975, parece proponer varios tipos de dislocación en la experiencia estética, una apuesta por la reinención de lugares para el arte, la creación de marcos propios donde pueda tener lugar el “intercambio de nutrientes”, que era como Filliou concebía la obra de arte.

1.2.2 La especificidad del emplazamiento

No existe ningún lugar neutro. Todo contexto tiene su marco y sus connotaciones ideológicas. Es sólo cuestión de grado. Únicamente exijo una condición y es que haya densidad de tráfico humano.

RICHARD SERRA

Desde los años setenta, la dimensión *site specific* (emplazamiento específico) en la escultura, ha focalizado la importancia del contexto donde se ubicaban las obras, propuestas como la huella de una línea hecha al andar reiteradamente sobre la hierba (*A Line Made by Walking* de Richard Long, 1967), el señalamiento

de una longitud en el paisaje (*Mille Long Drawing* de Robert Morris, 1968) o el conocido campo sembrado de pararrayos (*The Lighting Field* de Walter de María, 1977), rompían con las corrientes formalistas en una búsqueda de lugares específicos que transformaban en artísticos cuando allí se realizaban las obras. Robert Smithson fue el primero en plasmar por escrito la importancia del emplazamiento de la obra de arte para el land art, introduciendo una distinción entre obras site specific, realizadas en espacios abiertos sin connotaciones artísticas como la *Spiral Jetty* en 1970 o el *Amarillo Ramp* en 1973 y obras non site que eran tomadas de los espacios naturales e introducidas en la Galería o en el Museo (Kepes, 1972: 24).

La práctica de intervenciones en espacios urbanos implica un cambio fundamental de la concepción del lugar pues las obras también actúan polémicamente, visibilizando grandes controversias, como ocurrió en el caso del *Tilted Arc* (Richard Serra, 1981). Un enorme muro de acero destinado a dividir la Federal Plaza de Nueva York en dos espacios. Su instalación modificaba el tránsito cotidiano de un gran número de personas que trabajaban en los enormes edificios corporativos y estatales que rodeaban la plaza. El intenso debate que se generó sobre el supuesto “secuestro del espacio” por parte del artista, evidencia de forma muy clara la naturaleza política de todo espacio y de toda intervención proyectada sobre él, incluidas aquellas que pretenden reinterpretar su especificidad desde un aparentemente inocuo punto de vista estético.¹

1 La Federal Plaza de Nueva York donde se instaló la obra de Serra, es un lugar rodeado de oficinas y de edificios estatales entre los que se encuentra el Tribunal Estadounidense de Comercio Internacional, muchos oficinistas y jueces exigieron la desinstalación de la pieza de Serra y convocaron una audiencia pública, con el dictamen de cuatro asesores de la GSA (General Service Administration) sólo a un tercio de los testigos se manifestaron en contra, finalmente alegando posibles problemas de seguridad, el *Tilted Arc* fue desinstalado y por lo tanto destruido. Más información sobre este suceso y sobre las reflexiones críticas que suscitó en el libro Crimp (1993) *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press. También en el ensayo de Deutsche (1996) “*Tilted Arc and the uses of Democracy*” en su libro *Art and Spatial politics*, Cambridge, MIT Press.

La distinción entre lo privado y lo público en relación con los espacios que compartimos así como el modo en el que las intenciones de los artistas actúan sobre los mismos y sus consecuencias, suponen una problemática muy actual que se puede considerar en la evolución en el presente desde estas experiencias de las prácticas conceptuales y Land art.

1.2.3 El espacio en la distribución

... desarrollar, transformar, cuestionar y redistribuir un lugar.

DANIEL BUREN

En 1975 con una obra como *Voile/Toile, Toile/Voile* Daniel Buren, exige replantear la distinción del arte en un espacio que se forma a partir de la distribución de los elementos de su obra. Compuesta en este caso por barquitos de velas de rayas de colores navegando en el Wansee de Berlín. Partiendo de la reflexión sobre los soportes de la pintura en su trabajo, con *Suportes/Surfaces*, Daniel Buren ha venido desarrollando hasta la actualidad intervenciones formalmente muy parecidas (uniformes rayas blancas y azules o blancas y otro color primo) pero siempre en espacios de carácter muy diferente (edificios emblemáticos, banderines callejeros, banderas, pancartas, suelos de espacios públicos, lienzos en galerías, etcétera).

Es interesante destacar que el trabajo de Buren no termina con la instalación de los “estampados” en su emplazamiento concreto, sino que se va construyendo en el tiempo con las interacciones que provoca en su recepción, juega con la forma de distribuirse en el espacio o con la forma de percibir un espacio en la distribución. El trabajo no consiste en colocar un objeto en algún sitio sino en conseguir activar una determinada noción de lugar.

Otro referente en relación con la distribución de los espacios y su interés social está presente en los trabajos con una perspectiva más performática, como son las propuestas de Vito Acconci

Blinks y *Following Piece*. Realizadas en 1969, constituyen acciones, documentadas en dos series de fotos, en las que el paseo configura el tiempo y el lugar. En *Blinks*, el trayecto se construye disparando una foto por cada parpadeo que da, y en *Following Piece* se presentan imágenes de personas a las que sigue en su camino desde un interior (un edificio o un medio de transporte) a otro interior, acotando el espacio de lo público.

Acconci (2005) afirma que actúa desde la perspectiva del arte como un “no campo” o un ámbito capaz de importar sus contenidos de otros contextos. Sus proyectos están especialmente dirigidos a generar estrategias en espacios que el público considera como propio, como él mismo manifiesta “no quieren espectadores de arte, interesados en lo que le pasa al arte, sino espectadores interesados en lo que pasa en sus vidas cotidianas”.²

Desde una aproximación diferente a la de los ejemplos anteriores, esta intromisión en los espacios y las dinámicas habituales, se presenta también, como una propuesta de distribución de dichos espacios, conforme al movimiento que produce consecuentemente otra conciencia de ellos.

Diferenciándolas de las experiencias de artistas de origen conceptual, minimal o land art, en el año 2000, Benjamin Buchloh propone denominar como “escultura de distribución” a propuestas en las que el objeto es asumido no ya por su estructura morfológica o fenomenológica sino por la capacidad de activar situaciones a través de juegos de distribución. En este sentido,

2 Declaración oral de Vito Acconci durante la presentación del trabajo del Studio Acconci en el Centre George Pompidou el 13 octubre de 2005. Según el artista “El arte como actividad pública debe empezar en lo público” y eso requiere una difusión del arte fuera de su territorio autónomo. Curiosamente la autonomía ya era una de las preocupaciones de Acconci en sus primeros tiempos, cuando realizaba performances extremos para calcular sus límites físicos. Por eso se muerde a sí mismo hasta dejarse marca, o utiliza su cara de propia diana para la cámara, que graba cómo le entra el jabón en los ojos. Trabajar sólo sobre el cuerpo de uno mismo, le permite autogestionarse y de ahí evolucionar a una autoorganización en colectivo y ha proyectos de carácter arquitectónico y urbanístico, lo que él considera una creación de espacios públicos.

una obra como *Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla* (Buchloh, 1995: 81-82) el artista mexicano Gabriel Orozco, trata de generar y potenciar la dislocación de los espacios de recepción a partir de la distribución de un mismo elemento de referencia que es repetido es una motocicleta, un modelo especialmente simbólico por su reminiscencia al pasado dividido de Alemania y que Orozco conduce y fotografía junto a cada otra moto del mismo modelo que encuentra en Berlín. En su estrategia de distribución el artista invitaba a los propietarios de las motos a encontrarse todos juntos con sus vehículos en el espacio exhibitivo.³ La “escultura de distribución” presenta una nueva relación con el espacio de intervención que es reconstruido de fragmentos, de signos que intrincados en la cotidianidad establecen una nueva dimensión. Podríamos decir que en cierto sentido, estas propuestas prosiguen la estela del *objet trouvé*, un objeto encontrado tan inmaterial que su forma no surge tanto de la acción de producción o reproducción de imágenes u objetos sino de la distribución estratégica de lo dado.

Benjamin Buchloh (2000) también reflexiona acerca de tres espacios en cuya intersección nos encontramos, en este sentido y en relación a las condiciones de distracción en la práctica artística. Esta reflexión sobre espacios conceptuales de la distribución nos puede llevar a pensar en un sin fin de

3 Buchloh (2000) considera las estrategias estéticas que utiliza Gabriel Orozco como un resurgimiento del objeto a través de su potencial relacional, siguiendo el análisis de Buchloh se trata de “re-convencionar el supuesto de finales de los setenta, otorgando al objeto una dimensión icónica otra vez. Se refiere Buchloh aquí a proyectos de instalación y site specific como las piezas de Serra, intervenciones arquitectónicas de Gordon Matta-Clark, los fieltros de Morris, la harina de Bruce Nauman y de Barry Le Va, estos últimos, sencillamente instalados en el suelo de museos o galerías. La motocicleta, apodada “golondrina” era en un modelo con fuertes connotaciones históricas y por lo tanto ideológicas, se trataba de una máquina fabricada en la República Democrática de Alemania (RDA), un símbolo de la época socialista que después de la unificación había quedado en una extraña situación de obsolescencia. Finalmente, la obra debía exhibirse en la Neue National Galerie de Berlín y debía acabar con la reunión de todos los “moteros” encontrados, esta reunión no llegó a realizarse dentro del museo por deseo del comisario, así que el artista la organizó en el aparcamiento del museo.

posibilidades de canales, algunos empezando a ser construídos y otros ya institucionalizados y convencionalizados, pero que siguen ofreciendo la posibilidad de trazar sobre ellas nuevas trayectorias de trabajos “de distribución”, estos espacios son el del espectáculo institucional, el de la convención discursiva y el espacio de fetiche privado.

1.3 INFILTRARSE Y DEAMBULAR

El *Colectivo Tercerunquinto*, compuesto en 1996 por los artistas de Monterrey, Julio Castro, Gabriel Cázares y Rolando Flores, se refieren a sus trabajos con el nombre de “acciones infiltradas”. Estas “acciones infiltradas” son incursiones en el espacio urbano que, más que modificar totalmente el entorno, visibilizan otras posibles dimensiones de espacios cotidianos.

Por ejemplo su intervención en el Paseo del Prado en el marco de Madrid Abierto en 2005 consistió en la instalación de réplicas de los contadores de la luz, que comúnmente se encuentran en la calle, una intervención sutil pues la diferencia entre las estructuras era muy poco evidente y únicamente la cantidad las hacían sospechosas. El extrañamiento se genera fundamentalmente en la repetición del mensaje, en este caso, del objeto multiplicado en una serie de 12 piezas. Según el colectivo, se trata de modificar la manera de entender el paisaje urbano su ordenamiento o su rutina, a partir de una resignificación de los elementos dados y en principio neutros. Podríamos decir que la relación con los públicos “distráidos”, que se encuentran en esta serie de intervenciones de manera casual, se propone más desde un susurro de juego que desde el micrófono del espectáculo. Esta forma resulta especialmente singular cuando no existe un señalamiento exhibitivo a su alrededor y la ausencia de una zona acotada permite explorar las heterogéneas posibilidades de la experiencia distraída del paseante/público.

De la misma manera apela al público, el proyecto de *Restauración de pintura mural* desarrollado en la Ciudad de México en el marco del proyecto *Localismos* y surgido en el contexto postelectoral de 2004, el colectivo repinta los logos de propaganda del partido PRI, que después de 70 años acababa de perder las elecciones evienciando las marcas y señalizaciones con los que los partidos políticos ocupan el espacio público (y de lo público). La visibilidad e invisibilidad de las estrategias es también una forma de creación que comparte el artista austriaco-bávaro Leopold Kessler (2007) actuando habitualmente sobre el mobiliario urbano como fuentes, farolas, carteles y señales de circulación. Los elementos que estructuran de alguna manera la vida urbana se convierten en perfectos dispositivos artísticos a partir de casi imperceptibles intervenciones como los pequeños agujeros que distribuye por las señales de tráfico en la obra *Perforation Kal 10 mm*.

Con un instrumento diseñado especialmente para ello y vestido con un mono de trabajo o con un chaleco reflectante como el que usan los operarios del ayuntamiento. Kessler va diseminando agujeritos que si uno se fija parecen impactos de balas y remiten tanto a un contexto violento o criminal, donde se producen tiroteos, como en un entorno rural de caza, donde es habitual encontrar este tipo de “intervención”. Ambas realidades no son ficticias pero sí ajenas al orden cotidiano de la ciudad de Viena donde se realizaron. Con un sentido extremadamente irónico, esta acción visibiliza una controversia entre lo real y lo virtual, no constituye al igual que los casos mencionados anteriormente, una provocación ni una trasgresión del orden instituido, pero invita a pensar contradicciones y recrea nuevos imaginarios en relación con la experiencia de la ciudad y con las formas de estar en el espacio público.

Las obras *Plaza de Bilbao* de 2004 o *Ventil von Graz* de 2006, son intervenciones en fuentes, donde el artista juega con la presión del agua que sale por alguno de los caños, desbordando

estratégicamente el líquido que fluye anárquicamente fuera de su lugar. Se trata así de modificar la experiencia de lo público, una preocupación que también encontramos en la pieza titulada *Privatisiert* de 2003, que consiste en controlar con un mando a distancia la potencia de algunas farolas del alumbrado público. Con *Invented tradition* en 2008, Leopold Kessler se dirige muy precisamente a la experiencia distraída del público paseante, el artista pulió el zapato de una escultura de bronce situada en un parque de Viena sin demasiada relevancia, el lustre que saca al zapato se presenta como un signo de intervención anónima que simula haber sido tocado por muchos antes.

Las acciones infiltradas están haciendo patente un espacio liminar, entre el espacio y la vida urbana, entre el denominado “régimen escópico” propio de lo artístico y la mirada cotidiana y rutinaria que cada uno tiene de sus trayectos habituales, incluyendo en esta experiencia la posibilidad de resignificar y por lo tanto producir nuevos sentidos.

Esta resignificación no se consume en el propio fenómeno de la pieza, su “infiltración” puede afectar a otras zonas y a otras imágenes y objetos que se vuelven susceptibles.

En el mismo sentido de inserción, en el marco de la vida cotidiana las llamadas “Revistas caminadas”, constituyen una forma de intervención en un espacio urbano o rural determinado y concertado, se trata de un paseo conjunto, un evento lúdico que se organiza entorno a una convocatoria a artistas y que conforma un programa de acciones “previsibles” que se mantiene abierto a derivas y variaciones en el discurrir del trayecto.

Las revistas caminadas son una práctica bastante frecuente entre colectivos con intención reivindicativa, en estos casos la experiencia implica en sus planteamientos una forma de paseo “estratégico”.⁴

4 Este tipo de manifestaciones como paseos conjuntos es un formato muy eficaz en la visibilización de determinados itinerarios y es practicada frecuentemente por colectivos ecologistas para señalar espacios degradados, así como las marchas de grupos de gays y lesbianas (Gay Pride o Fiestas del orgullo gay y Love Parades) y nuevas formas de movilización del 1 de Mayo (MayDays) y otros tipos de movilizaciones públicas.

Entre las experiencias de “revistas caminadas” destacamos la creada en Burgos en 1998, los *Nueve días de acción*, organizada por el colectivo *El Afilador*, en la que se incluían acciones en un espacio en movimiento como es el tren turístico que rodea el casco antiguo de la ciudad, produciéndose incluso un asalto.⁵ O las visitas guiadas por infraviviendas, organizadas por La Red de Lavapiés en Madrid, también en 1998 en el contexto del evento llamado *Érase una vez... Lavapies*, un trabajo que se hizo posible gracias a una colaboración en el tiempo entre vecinos y creadores, entre intereses culturales y formas de convivencia, dio como resultado no sólo la experiencia de la “revista caminada” sino también un informe sobre el estado del barrio y la cuestión de la vivienda.

Puede decirse que se ha intensificado y diversificado, como por ejemplo a la práctica de “revistas caminadas”, como *La autonomía aérea* creada en Barcelona en 2005. Convocada por el *Colectivo Rotorrr* que plantea la apertura de una serie de rutas de exploración por los tejados de uno de los barrios de la ciudad. A partir de los “derechos de paso” concedidos por propietarios o proveedores de los accesos o la invitación a una excursión por la M-30 de *Yo amo la M-30*, una visita turística (realizada en Madrid en el año 2005), en autobús descapotable de dos pisos, por las obras de la carretera de circunvalación de Madrid, organizada por el colectivo *Basurama y Areaciega*.⁶

En el entorno español también se mantiene la costumbre, de reunirse y pasear, de los grupos de artistas de acción; un ejemplo

5 Convocada por el colectivo “El Afilador” compuesto en 1998 por Pilar Bombín, Sergio Corral, Gregorio Méndez, Pilar Martínez y Kamen Nedev. La intervención “viaje en trenecito por el espacio anónimo”, fue promovida por Gregorio Méndez y la acción “Asalto de mata”, en la que se atracaba a los viajeros de la acción, estaba comandada por Belén Castro (Bela Casba).

6 “Yo amo la M-30” es según sus promotores un viaje turístico a una de las intervenciones urbanas emblemáticas del Ayuntamiento de Madrid y ejemplo paradigmático del modelo de ciudad aplicado en nuestra metrópolis. Con la documentación recogida durante el tour turístico se ha realizado un vídeo. Más información sobre éste y otros proyectos en las páginas de los colectivos convocantes: www.areaciega.net y www.basurama.org

lo constituye la “revista caminada” que se llevó a cabo en Usera en 2007, y que reunió más de una docena de intervenciones que incluían por ejemplo, una procesión de cante flamenco cuyos pasos se establecían en cada alcantarilla, la construcción de un gran tubo de papel para hacer pasar una bolita, performances individuales, poesías, danza moderna o la acción de esconder un balón en los bajos de un coche.⁷

Otra forma de un arte como experiencia caminante muy conocida es la que viene desarrollando desde los años '90 (del siglo pasado) el artista belga-mexicano Francis Alÿs, que ha desarrollado numerosas obras entorno a experiencias paseantes. El público accidental de estas acciones, tampoco identifica en un primer momento lo que está ocurriendo como una forma de producción artística, aunque el formato de video que adoptan frecuentemente sus piezas como en el caso de Leopold Kessler o la documentación de *Terceryunquinto*, recontextualiza la cuestión sobre la participación y lo traslada al público del circuito artístico y el ámbito exhibitivo convencional.

Desde el cochecito *El colector* (realizado en México en 1991), un vehículo con imanes al que iban adhiriéndose los pequeños objetos metálicos que encontraban en su camino, el formato de paseo es la acción fundamental de experiencia en la ciudad, una acción que Alÿs repite en contextos urbanos diferentes, se pasea por La Habana (en el año 1994) con unas botas también imantadas, por Sao Paulo en 1995 (*The Leak*) con un bote de pintura azul del que cae por un pequeño agujero un chorrito de pintura, o por México DF (*Fairy Tales*, 1995), destejiendo el jersey de lana azul que lleva puesto, según avanza y reproduciendo su itinerario en forma de hilo azul.

⁷ Esta acción fue promovida por Rafa la Mata y participaron entre otros, Jaime Vallaure, Roxana Popelka, Jesús Acevedo, Yolanda Herreras, Hilario Álvarez, Pepe Murcigo, Nieves Correa, Santiago y Max, etcétera. “Explorando Usera” fue organizado por La Hostia Fine Arts (LHFA) en el marco de Madrid Abierto 2008.

Otros paseos de carácter más comprometido del mismo autor son en 1996, *Narcoturism* (en Copenhagen), una serie de trayectos en las que Alÿs se convierte en un paseante drogado con diferentes sustancias o *Re-enactements* (en México, DF, en el año 2000) paseo por ciudad con un arma cargada en la mano, una pistola Beretta de 9mm. Una acción que duró los 12 minutos, hasta que Alÿs fue detenido por la policía. Dos años más tarde (en el 2002), en los Ángeles, California, Alÿs comienza a pasear con formatos clásicos de arte, primero sus propias pinturas en *Walking a Picture*⁸ (y luego reproducciones de las obras más populares del MOMA en *Modern Procession*.⁹

1.4 ALIENARSE Y ALINEARSE EN LA ESFERA PÚBLICA

Uno de los asuntos más interesantes que suscitan las formas de producción distraída es la relación con el público que proponen. Son muchos los artistas que han decidido salir al encuentro de “otros” públicos o que han entendido su práctica como la “creación de públicos”, que significa en definitiva, explorar los márgenes de la experiencia estética y expandirlos. Esta expansión conlleva una intromisión en los códigos y los formatos de comportamiento instituidos y al mismo tiempo

⁸ *Walking a picture* fue realizada con la colaboración del espacio independiente llamado “The Project” del 29 de abril al 6 de mayo de 2002 y coincidiendo con el décimo aniversario de los levantamientos posteriores a la detención y asesinato de Rodley King. La acción consistía en colgar una pintura que representaba gente caminando, en una galería, cada día cuando ésta abría, había que ir, descolgar el cuadro y pasear con él por la ciudad, al atardecer devolvía el cuadro, colgándolo de la pared de donde había sido descolgado y cubrirlo con un velo para que “descansara mejor”.

⁹ *Modern Procession* El domingo, 23 de junio de 2002, Alÿs organizó una procesión con banda de música y costaleros peruanos, en la cual los pasos transportaban y exhibían reproducciones de obras maestras de arte del Museo de Arte Moderno como “Les demoiselles d’Avignon”, “La rueda de bicicleta” o “La mujer de pie de Giacometti”, en el boceto de la acción se incluía también a la propia Kiki Smith como representante viva del arte contemporáneo. La caminata duró tres horas hasta llegar a la nueva sucursal del Museo en Queens, por el camino se fueron uniendo cientos de personas acompañando a los procesionarios, a los muchos perros que los seguían y al caballo.

instituyentes de la esfera pública. La necesidad de establecer otras formas de relación con otros públicos puede considerarse al mismo tiempo causa y consecuencia de actuar en lugares no restringidos al arte y de un interés por la vida en lo “real” y por señalar, y a veces también, por cuestionar las lógicas habituales de los espacios y de las relaciones humanas a través de una experiencia poética.

Se trata de un entendimiento de lo artístico que ha abandonado la idea de arte como forma pura y trascendente hacia un posicionamiento de mediación, prácticas que sirven de herramientas de interacción entre agentes no consensuados e incluso como herramientas de confrontación.

Es interesante considerar la figura de público no consensuado, que no es capaz siempre de reconocerse como espectador de arte desde un primer momento y en algunas ocasiones puede no querer reconocerse en ningún momento como tal. Es posible y frecuente que la producción simbólica, fruto de esta condición distraída, no responda a la idea de obra de arte que comparte la gente con la que se interactúa, porque no genera objetos ni presenta virtuosismos técnicos especialmente admirables, ni se corresponde con la función de monumento que adoptan otros fenómenos asociados al llamado arte público. Aunque actúa en una concepción expandida del marco artístico, modo de hacer no conlleva esencialmente una negación del circuito artístico comercial, institucional o teórico y los proyectos participan del espacio autónomo del arte cuando son difundidos como un evento artístico así como en sus desarrollos como documentos. En lo referente al artista distraído, puede decirse que sigue de algún modo los pasos del flâneur,¹⁰ aquel paseante baudeleriano

10 En su estudio sobre la obra de Walter Benjamin, Buck-Morris, S. (1995: 123 y ss.) distingue varios tipos sociales según su actitud frente al aburrimiento: El apostador es el que se dedica simplemente a “matar el tiempo” y el flâneur que carga el tiempo como si fuera una pila, incluso carga el tiempo y recupera su energía transformándola en la forma de la expectativa. Esta es la dimensión que se pretende destacar en relación con la producción distraída y no otras características relacionadas a la figura baudeleriana.

porque le da tiempo a las cosas y porque se sitúa en la orilla de un potencial espacio común, como paseante, el artista deviene un ciudadano más entre otros ciudadanos. El artista asume así un riesgo, que le diferencia de famoso flâneur con tortuga decimonónica, ajeno al mundo que le rodeaba que lo miraba todo pero no tocaba nada. Ejercer el privilegio del observador no tiene porque continuarse del privilegio del “no tocador”, del que mantiene una distancia, que no le compromete ni implica con el objeto de su observación. El artista distraído actúa como agente activo produce distracción, no se queda en su propio distraimiento sino que también distrae a los otros, no acota su actividad a la forma reflexiva del verbo (distrar se) sino que participa, comparte y media en la propia actividad de otros. El artista se pone en movimiento y debe hacer lo posible para que los otros también se muevan con él, este “salir a la búsqueda” resulta incompatible con la comodidad de los espacios privados del arte y exige una actitud inquieta porque no tiene un público premeditado, un público dado sino un público “dada” un conjunto de personas que casualmente pasan. Podría decirse que se produce un doble proceso de alienación y alineación de los artistas en la esfera de lo público, el distanciamiento correcto aplicado tradicionalmente a la recepción estética se reconfigura en un intento de encontrar la distancia correcta entre el lenguaje autónomo y el compromiso con lo común. Así, por un lado, el artista distraído tiene la opción de alienarse de determinadas dinámicas del contexto en el que está actuando, como forma de tomar otra perspectiva, para poder abordarlas de manera más abierta o ante la simple imposibilidad de entrar en ellas, el artista no puede ser ajeno a su propia diferencia, no una diferencia por desigual sino por un determinado uso del lenguaje, un lenguaje que allí donde lo está “hablando” resulta extranjero.

Pero si quiere actuar en correlación con lo real también debe considerar que, de alguna manera, su propuesta se alinea con una opción y se encuentra inevitablemente vinculado a ella al

actuar en el espacio de lo común, por eso se hace especialmente necesario medir la estrategia de intervención y considerar desde distintos puntos de vista los efectos del encuentro ya no simplemente “en público” sino respecto a una política sobre lo público, lo colectivo y lo común.

De acuerdo con Ernesto Laclau (1993) las divisiones e inestabilidades que compartimos en el espacio público no son los factores que hacen fracasar una esfera pública democrática sino que son precisamente las condiciones de su existencia porque esa esfera pública se mantiene democrática sólo cuando sus exclusiones naturalizadas son tomadas en cuenta y se proponen abiertas a la contestación. Por eso los efectos de la intervención resultan poco favorables a la esfera pública si consisten en una imposición, una conquista o una acción asimiladora.

Actuar en el espacio común implica tener en cuenta el lenguaje del “otro” y situarse en contra del tan frecuente lema: “Vuélvete como yo y respetaré tu diferencia”. Ante el peligro de integración por la asimilación que es la tendencia hegemónica que se impone en la concepción de lo público, esta dimensión distraída puede poner otras vías de aproximación al contexto, capaces de inducir a nuevas sensibilidades.

Hay que reconocer que el lenguaje artístico no siempre alcanza formas comunicativas exitosas en su intento de lengua vehicular¹¹ y la fragilidad de las relaciones de participación, la dificultad creciente por movilizar a una persona normalmente temerosa y ocupada y el peligro de caer en lo que ya Benjamin (1998) definió en “El autor como productor” como patronazgo o mecenazgo ideológico, suelen ser tensiones que aparecen frecuentemente en cada propuesta. Federico Guzmán artista que realiza la mayoría de sus actividades en la esfera pública y miembro del *Colectivo*

¹¹ Una lengua vehicular no es necesariamente la lengua patria o la lengua materna, tampoco tiene como objetivo ser una lengua internacional, su carácter es primordialmente práctico, actúa allí donde las personas se expresan de formas diferentes.

Cambalache, considera peligroso el idealismo artístico y teórico que crea sentimientos de exclusión ante aquellos que no hablan “el idioma” y propone esta pregunta:

¿Cómo proponer una mirada que no se convierta a su vez en una nueva forma de automarginación? El riesgo de un excesivo moralismo es el de predicar aquello que en teoría sería lo justo, prescindiendo de los condicionamientos materiales y culturales del sistema, tendiendo de ese modo a crear sentimientos de culpabilidad sin proponer nada a cambio (Guzmán, 1993: 4-15).

Las prácticas artísticas realizan ensayos en constante transformación de las formas de ver y de entender, procesos de construcción y deconstrucción, de alteridad y de integración, de rearticulación colectiva de conceptos asentados y presuntamente consensuados. Todo esto se hace sólo con “el otro” con el que se realiza un intercambio de conocimientos y de sensaciones, contratos privados con normas efímeras que proponen normalmente más preguntas que soluciones pero que también por eso, pueden conseguir escapar de las lógicas universalistas y homogenizadoras. Estas lógicas bien establecidas en los medios de comunicación son incapaces de hacer frente a ciertos perjuicios empezando por el que considera que todos los demás deben pensar y actuar igual que uno.

Se trata, finalmente de aceptar “...que el espacio público implica confrontación... exponer en espacios públicos es cruel pero el espacio público es justo” (Hirschhorn, 2000: 33).

Participación es ganancia de interlocutores pero también de adeptos, seguidores, consumidores, votantes, informadores, distribuidores, publicitadores, registradores, etcétera. Es importante entender las controversias intrínsecas al propio concepto de participación en el contexto de una sociedad de consumo en la que el cliente sin duda participa, y en la que constantemente esta participación es celebrada fundamentalmente porque implica una ganancia, que puede

manifestarse en múltiples formas (económica, en términos de representación o de información).

Las propuestas de Thomas Hirschhorn el *Musée Précaire Albinet* y la *Biblioteca Bataille* constituyen ejemplos interesantes de esta compleja posición del artista. Presentadas en dos ámbitos diferenciados, uno dentro del contexto de un proyecto cultural y social a las afueras de París, *Les Laboratoires d'Aubervilliers* con la participación del Centro Pompidou y el Centro Nacional de Artes Plásticas Francés, y la *Biblioteca Bataille* construida e instalada en un barrio periférico de Kassel en el contexto de la documenta 11. Ambas piezas despiertan cuestionamientos a la hora de valorar cuál era la participación de las comunidades afectadas por la intervención del artista y cuál fue su beneficio.

Hirschhorn (2004b) ha declarado en varias ocasiones que sus proyectos son fundamentalmente artísticos el *Musée Précaire Albinet*, no es un proyecto para resolver problemas...no es un proyecto social porque no responde a una demanda social sino que ha sido creado por la voluntad de un artista”, pero aunque su eficacia se desarrolle en el campo de lo artístico no pueden ignorarse las consecuencias de la interacción con este “otro tipo de públicos”, que constituyen en el caso de estos dos proyectos, una comunidad no integrada, que está frecuentemente excluida no sólo de las prácticas artísticas contemporáneas sino fundamentalmente del disfrute de muchos otros derechos sociales.

En el caso de la *Biblioteca Bataille* por ejemplo, por un lado se remuneraba a los participantes del barrio turco donde se situaba la obra, al mismo tiempo que se provocaba a los visitantes “oficiales” de la documenta 11 con una cita de David Hammonds:

El público del arte es el peor público del mundo. Es excesivamente educado, es conservador, se obstina en criticar en lugar de comprender, y nunca se divierte...Así que me niego a tratar con este público, prefiero jugar con el público de la calle. Este otro público es mucho más humano, y sus opiniones son sinceras. No tiene necesidad de jugar, no tiene nada que ganar o perder.

No es realmente interesante y está alejado del propósito de este estudio, juzgar la consideración o el compromiso social de un artista pero sí resulta productivo visibilizar las contradicciones que surgen a la hora de definir criterios de valor tanto ante públicos con otros intereses como ante otro tipo de entidades. La posición del artista muchas veces quiere ser presentada de una forma más simbiótica de lo que efectivamente es, el artista se beneficia porque hace lo que desea hacer y a veces porque esto le aporta intereses económicos o curriculares, en cambio muchas veces esto no es aplicable a las personas con o por las que ese artista se supone que trabaja.

En muchos casos también ocurre lo contrario, los esfuerzos y el trabajo responsable de los artistas no son tenidos en cuenta por los agentes participantes que difuminan sus acciones y reducen la posible efectividad estética en pos de otros intereses o de concepciones tradicionales de la acción social.

Los riesgos y problemas que presentan las formas de producción distraída probablemente no constituyan al final una dificultad comunicativa mayor que la que ofrecen los formatos de exhibición tradicionales. Aunque por un lado el público programado está sin duda mucho más predispuesto a la participación, que además se desarrolla en un lugar especialmente diseñado para ello, hay que tener en cuenta también que esta participación está muy problematizada en el estado actual de las instituciones culturales, donde se ha abandonado hace tiempo la idea de una experiencia estética que resulte al menos realmente una experiencia y en muchos casos puede incluso derivar en su afán cuantitativo a extrañas formas de consumo:

La gente llega al arte catapultada no desde una necesidad personal íntima, sino catapultada desde una cultura institucional pensada para saciar, pero no para calmar la sed. Se les aconseja la hartura, pero no el disfrute. Se les sugiere récords, pero no gimnasia (Valcárcel, 2002: 90).



2 POÉTICA DESOBEDIENTE

2.1 LO CULTURAL DE LA DESOBEDIENCIA

Y quién pasa a ser Señor de una ciudad acostumbrada a vivir en libertad y no la destruye en ningún aspecto, que se disponga a ser destruido por ella, pues se refugiará siempre, para sus rebeliones, en el nombre de la libertad y de sus viejas costumbres, jamás olvidadas ni por el paso del tiempo ni a cambio de beneficio alguno. Por mucho que se haga, y por muchas previsiones que se tomen, si no se disgrega y dispersa a sus habitantes, jamás olvidarán aquel nombre y aquellas instituciones.

NICOLAS MAQUIAVELO

Siguiendo al filósofo Jacques Rancière en su concepción de la política como desacuerdo, el arte es político porque con su misma existencia reconfigura el acuerdo decidido y propone nuevos acuerdos. Esto se puede aplicar tanto a sus modos de representación como a otras concepciones de las formas

de producir, de distribuir e incluso de legitimar su trabajo (Rancière, 1996).¹

Existen prácticas que hacen especialmente evidente el poder del arte para generar disenso fuera de los parámetros dados y que remiten a una crítica política que tiene que ver con la discusión misma de las formas de representación y con las indisciplinas de los lenguajes estipulados y presuntamente consensuados. Estas prácticas podrían ser consideradas desobedientes, indisciplinadas e impertinentes desde un punto de vista y también artísticas ya que actúan con las armas de la representación y la creación de sentidos.

Es característico de la actitud desobediente el compromiso con un conflicto determinado y una posición reivindicativa frente a una entidad específica. Los objetivos que se persiguen pueden ser más o menos utópicos, pero la reacción desobediente es práctica y sus estrategias parten del análisis de situaciones específicas. Su poder radica en poder instituirse como sujeto, se trata de una forma de empoderamiento, muchas veces de carácter performativo que habilita a un grupo determinado como interlocutor.

El término desobediencia remite a una actitud que se ha relacionado con lo infantil, asociada más a la defensa de un derecho adquirido que una exigencia revolucionaria, de hecho podría decirse que este tipo de reacciones se dan desde el interior de los sistemas en un contexto donde cualquier acción extrínseca o promesa revolucionaria resulta rápidamente neutralizada.

Las prácticas artísticas relacionadas con un espíritu desobediente suelen tener un carácter procesual y sirven para configurar

nuevos formatos de representación activando el juego de lenguaje propio de lo artístico. Las acciones que promueven conservan en sí mismas una lógica como acontecimiento y constituyen formas singulares diseñadas exclusivamente para un momento específico y que no pueden aplicarse como recetas internacionales e intemporales para cualquier tipo de conflicto. Se trata de un modo de hacer que no respeta las herramientas e instituciones que encarnan los modelos hegemónicos del sistema, pero su desobediencia al orden no se vuelve sólo una oposición en negativo sino que propone y afirma desde la creatividad, derivas, subversión de mensajes, nuevas plataformas de acción y formas de organización política.

La indisciplina puede darse de una forma individual y fundamentarse en una convicción personal, pero ineludiblemente afecta a lo común.

Si la sociedad se apoya en un sistema de leyes consensuadas, la desobediencia de las normas es una agresión a lo común y por tanto es una cuestión compartida, por eso, es característico de las producciones indisciplinadas una base colectiva o por lo menos un arraigo a una idea o programa comunitario que habilite nuevos acuerdos y nuevas soberanías.

Las prácticas desobedientes se fijan, a diferencia de otras formas artísticas, un objetivo que en muchas ocasiones se encuentra fuera del mundo del arte lo que implica considerar valores que exceden los criterios estéticos heredados de las disciplinas artísticas tradicionales.

Ante este tipo de estrategias es conveniente evaluar los beneficios desplegados en los distintos ámbitos en los que actúan y en los diferentes niveles entre los que se sitúa, cuestiones como por ejemplo, el éxito de la convocatoria en una acción cuyo interés sea la difusión de una reivindicación o de una denuncia, la fuerza de la respuesta disciplinarias que

¹ Rancière propone una concepción de lo político cuando reconoce dos tipos de comunidad, esto es, de división de lo sensible: La policía: división de lo sensible caracterizada por la ausencia de vacío y de suplemento, organizada en grupos dedicados a modos de hacer específicos en lugares donde estas ocupaciones se ejercen y con modos de ser correspondientes a estos lugares y estas ocupaciones. Y La política que consiste en perturbar este acuerdo, es la constitución "estética" de un espacio que es común en razón de su misma división.

desencadena en una actividad que busca una transgresión (detenciones, multas, censuras, etcétera), o el alcance para mitigar e incluso superar satisfactoriamente el conflicto sobre el que establecía la oposición en los casos en que la acción tenía ese objetivo transformador. Frecuentemente, el mayor interés procesual así como la mayor efectividad política de estas prácticas deriva de la propia experiencia compartida y las vivencias personales de los que participan en ellas.

Como plantea Nelo Vilar en un estudio comparativo entre arte “paralelo” y los Nuevos Movimientos sociales definidos por Riechmann (1994), existen varios puntos de similitud entre algunos modos artísticos y el activismo. Entre los más evidentes se destaca la coincidencia en los espacios en los que se desarrollan (espacios independientes, performances, casas ocupadas, marchas y concentraciones), la tendencia a la autogestión (que incluye una determinada forma de relación con las instituciones), o la necesidad de formar grupos y el rechazo de los discursos centralistas y hegemónicos, a través de estrategias que pretenden actuar a escala global, fomentando redes comunicativas, desde un compromiso muy apegado a lo local, y a lo personal, a partir de la configuración de la identidad y la tendencia a fusionar el arte y la vida.

Destaca tanto en el arte paralelo como en los movimientos sociales la constante invención de nuevas tácticas y estructuras no centralizadas y no jerárquicas, la ambigüedad de su actividad, entre lo cultural y lo político y un entendimiento de éste último en una esfera desinstitucionalizada y desprofesionalizada, que adoptan métodos de acción como la desobediencia civil o la acción directa y performática.

En lo referente a la figura del productor, artístico o activista, Nelo señala la distancia con la figura del artista profesional o del político tradicional (Villar, 1994).

2.2 SEÑALAR, CONSTRUIR Y VINCULAR

Desde el legendario caballo de Troya, la aplicación de estrategias creativas en la oposición a un orden determinado, han sido continuas, los juegos de lenguajes que se dan (y se permiten) en el arte así como los cortocircuitos que genera la experiencia estética entendida en un sentido amplio, son armas muy valiosas tanto de resistencia como de enfrentamiento.

En los desarrollos últimos del arte contemporáneo, el término “arte activista”, agrupa propuestas de carácter muy heterogéneo que coinciden en la búsqueda de una determinada forma de efectividad fuera del mundo del arte instituido con posicionamientos críticos y reivindicativos. Prácticas como por ejemplo, las *Inserciones en circuitos...* (1970-1971) del artista brasileño Cildo Meirelles, el proyecto *7000 robles* (1982-1986) de Joseph Beuys y los experimentos colectivos y populares del Group Material (1976-1986), surgidas en contextos tan dispares como son la dictadura militar brasileña, la situación de la República Federal de Alemania en los años ochenta o la escena alternativa neoyorquina, dan idea de la heterogeneidad de discursos que han confluído en la denominación de arte activista y también son ejemplos de la evolución que se ha producido en las formas de fundamentación de las prácticas artísticas.

Al mismo tiempo que reconocer la ampliación desde el campo del arte a las nuevas formas de organización social es importante señalar transformaciones significativas de estas formas de producción simbólica en los primeros años del siglo XXI, coincidiendo con el surgimiento de movimientos sociales antiglobalización (Seattle, 1999), que establecen y asientan una nueva conciencia sobre las formas de poder y contrapoder y también con la expansión de un determinado uso del desarrollo tecnológico que da lugar a nuevas posibilidades de organización y difusión.

2.2.1 Boicot a los canales de explotación

El proyecto *Inserciones en circuitos ideológicos* engloba obras realizadas en 1970 por Cildo Meirelles, consisten en lo que se podría denominar Readys made invertidos, ya que no trata como Duchamp de ganar para el arte el objeto cotidiano, inscribiéndolo en un ámbito diferente, sino justamente de trabajar en el propio sistema creado para ese objeto, estas obras están concebidas para visibilizar contradicciones en el seno de su sistema de circulación habitual y es en este ámbito, en principio extra-artístico, donde despliegan su eficacia (Herkendof, 1990: 98-108).

Meirelles transfiere la frase “Yankees, Go Home” a botellas de vidrio de Coca-Cola que son insertadas en sus vías de circulación propias, el mensaje es visible cuando están llenas y desaparece una vez han sido consumidas, la transparencia del recipiente vacío puede dar lugar a una metáfora de la invisibilidad de ciertas posiciones ante el consumo, pero lo más significativo resulta la forma de distribuirse como obra de arte en un entorno expandido.

También con otra pieza del proyecto titulada *Cédula*, Meirelles vuelve a proponer una forma de difusión especial utilizando esta vez el objeto más intercambiado y circulado del mundo: billetes de dinero (cruzeiros de uso regular en el tado de Brasil), en los billetes estampa la pregunta: “Quem matou Herzog?”, una cuestión que inscribía al lector directamente en el ámbito de la crítica política, Vladimir Herzog fue un periodista torturado por la dictadura, al que una vez muerto acusaron de haberse suicidado.

Esta intervención desencadena múltiples reacciones, una parte de los espectadores-participantes está constituida por los usuarios que en su vida cotidiana se encuentran con ese dinero, la mayoría de ellos temerosos de poseer un billete portador de un mensaje peligroso, pero no dispuestos a romper los billetes que así cambiaban de mano a gran velocidad, contribuyendo de forma muy positiva a la difusión del mensaje insertado por Meirelles.

Las formas de producción que propone Meirelles se basan en la apropiación y reapropiación de situaciones a través de la inserción y la subversión de elementos dados por el sistema pero controlados y manipulados por la intervención del artista y por la presencia de público que puede ponerlos a trabajar para la propia causa.

2.2.2 La escultura social

Múltiples modos de producción simbólica siguen hoy inmiscuyendo, insertando, boicoteando, usando las técnicas y las posibilidades creativas de la imagen, una disolución que funciona fuera y dentro de los circuitos artísticos como las *Inserciones* de Meirelles.

Escultura social (Soziale Plastik) es el nombre con el que Beuys denominó una práctica que surgiendo de la escultura, entendía el mundo y las relaciones sociales y políticas como material. Ejemplo de escultura social es la acción de barrer realizada tras una marcha del 1º de mayo en la que Beuys barrió literalmente la plaza Karl Marx de Berlín, acumulando panfletos y otras basuras surgidas de la manifestación que luego guardó y expuso en bolsas en las que se podía leer “Organización para la Democracia Directa”.

Uno de los proyectos más paradigmáticos de Joseph Beuys: *7000 robles* que comenzó en 1982 en el contexto de la documenta 7 de Kassel, es una prueba de la intención de este artista de activar un mensaje social, en este caso con carácter medioambiental, dentro del arte.

La intervención consistía en la plantación de 7000 robles en la ciudad alemana de Kassel, los árboles se instalaron acompañados de un bloque de piedra de basalto, la acción fue cuidadosamente organizada por un grupo bastante numeroso en el que se encontraban, paisajistas, arquitectos, transportistas, jardineros, incluso se dispuso la contratación de becarios, que hicieran seguimiento de los árboles los años siguientes.

Se trata también de un proyecto muy ambicioso en lo económico, para costearlo Beuys contó con ayuda financiera de la organización de documenta, así como del Dia Art Foundation, pero también invirtió los beneficios de la venta de su obra a galerías y aprovechó su imagen publicitaria.² En relación con el financiamiento de este proyecto el artista realizó una pieza titulada *Wandlung*³ (1982) que constituye una metáfora del valor que para Beuys podía tener el arte, la transformación de un símbolo de poder en otro de dimensiones muy diferentes, de la corona del zar al souvenir fetichizado del sistema del arte contemporáneo.

La obra 7000 robles, constituye una acción directa sobre un espacio determinado que además se continúa en el tiempo, y que también implica una alta dosis de representación, un juego con símbolos precisos. Se puede decir que con esta intervención plantea una formulación radicalmente práctica, la plantación de los árboles se continuó hasta el 12 de junio de 1986, más de un año después de la muerte del artista y el producto de la obra todavía puede valorarse en la ciudad alemana.

Siguiendo a Joseph Beuys: ...la vida sólo se hace posible por el arte... (Lippard, 2004: 185),⁴ esta afirmación no constituye una minusvaloración de las posibilidades de lo real, es una visión poética de la existencia que más allá de lo simbólico mantiene

2 Ese año Beuys rodó un anuncio publicitario para una marca de Whisky destinado a la televisión japonesa. Más información sobre este punto en el artículo que documenta el trabajo de la oficina de coordinación del proyecto 7000 robles. "Die Arbeit des Koordinationsbüros 7000 Eichen" en el Catálogo Beuys J (1933: 228). *documenta Arbeit*. Museum Fridericianum. Kassel: Cantz.

3 La palabra *Wandlung* puede traducirse como metamorfosis, transformación o como elevación. La obra se origina a partir de una donación destinada a financiar el proyecto de los 7000 robles, se trataba de una copia de la corona de oro del Zar ruso Iván el Terrible que el artista desmontó y fundió transformándola en unas piezas de oro que representaban un conejo y un círculo solar y bajo las cuales se encontraba la inscripción: "Todo depende del carácter cálido del pensamiento. He aquí la nueva condición de la voluntad".

4 Declaración de Beuys en una entrevista con Sharp Willoughby publicada en Artforum noviembre 1969, Beuys continúa: (...) sólo el arte hace posible la vida: "Así de radicalmente me gustaría formular. Yo diría que, sin el arte el hombre es inconcebible en términos psicológicos".

su compromiso con una política e ideología ecologista. Esta estrecha identificación con los objetivos ecologistas facilita una lectura activista, fruto de una conciencia muy determinada ante un problema, pero además hay que destacar el carácter de acción directa que más allá de la denuncia actúa constructiva y creativamente en un sentido más literal.

2.2.3 El público como productor

Sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito. El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.

ROLAND BARTHES

El público es la figura que sin duda ha adquirido más importancia en el actual panorama cultural, como cliente, como consumidor, como sociedad, el público se convierte en un agente sumamente relevante y se podría considerar como el protagonista estelar de la producción simbólica que en ciertas prácticas desplaza a la figura del artista a un trabajo de mediación y de habilitación de plataformas.

Reconocer al público como intérprete de las obras de arte, no significa convertirlo en la misma figura de artista moderno que convive con las nuevas prácticas de creación, en realidad resulta difícil seguir llamando público a las personas que activamente están construyendo un proyecto.

Un ejemplo clásico de lo que se ha denominado arte activista lo constituyen los trabajos colectivos del *Group Material*,⁵ que

5 Group Material es un proyecto creado por artistas, formado en 1976 por varios estudiantes de arte en 13th Street. Nueva York y como res-puesta constructiva a los modos insatisfactorios en que se había concebido, producido, distribuido y enseñado el arte en la sociedad norteamericana. En los años noventa después de la exposición "Democracy" en el Dia Foundation de Nueva York, los miembros del grupo reconocidos son Doug Ahsford, Julie Aul, Felix González-Torres y Karen Ramspacher.

en su primer manifiesto este grupo se define como un colectivo independiente, destinado a la creación, organización y promoción de un arte que promueva la comunicación y el cambio político. Comenzaron teniendo una sede fija en East Village, Nueva York, donde presentaron hasta ocho exposiciones temáticas sobre las condiciones de la gente que vivía en el barrio, vivienda, educación, sanidad, organización de la comunidad y ocio. En 1981 la exposición *The people's voice*, luego llamada *Arroz con mango* invitaba a la comunidad latina a prestarles objetos personales que considerasen particularmente valiosos para la exposición. Después de un año dejan el espacio para realizar sus intervenciones directamente en la esfera pública (en el metro, en autobuses, en la calle, en periódicos, etcétera). Una de sus aportaciones más importantes era lo que llamaban “muro democrático”. El primero de estos muros se llamó *DA ZI BAOS*, se trataba de un uso ilegal del espacio, pegando carteles rojos y amarillos en las vallas de un edificio, el mismo grupo sigue desarrollando en diferentes emplazamientos como la entrada del Museum of Fine Arts de Boston en 1993. Este ha sido un recurso utilizado ya no por grupos de reivindicación sino como monumentos de recuerdo como ocurre en la plaza china de Tiananmen o recientemente en los recuerdos de las víctimas del atentado a los trenes de Atocha en Madrid. De la misma manera el trabajo de murales fotográficos reivindicativos que entre 1981 y 1991 desarrollaron *Docklands Community Poster Project* un colectivo de artistas que trabajaron en coordinación con la comunidad local de los muelles de Londres, que estaban en pleno proceso de gentrificación, sus campañas publicitarias fueron muy efectivas y puede decirse que lograron retrasar los planes de desarrollo urbanístico impuestos. El trabajo de estos grupos sigue manteniendo su vigencia de alguna manera renovada con la revalorización de las formas generadoras de espacios de relación físicos y sociales en las sociedades actuales.

2.3 PLANTAR Y SUPLANTAR

Si la disciplina es un conjunto de normas que rige una actividad u organización, la indisciplina comparte esa misma dimensión ejecutiva, es decir no se presenta como una ley sino como su aplicación, no es, como explica Foucault, M (2009) una tecnología de poder abstracta sino que está inscrita en una relación de poder con una función estratégica concreta. Se puede reconocer indisciplina en prácticas tan variadas como el hactivismo, las nuevas formas de manifestación estratégica, lúdicas y pos-situacionistas, así como en nuevas prácticas de organización política. Se trata de un desplazamiento desde la idea de estrategia como construcción de un plan determinado hacia una dimensión táctica en el sentido que describe De Certau (1990):

Llamo estrategia al cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) es susceptible de aislarse de un ‘ambiente’. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta (los clientes o los competidores, los enemigos, el campo alrededor de la ciudad, los objetivos y los objetos de la investigación). Como en la administración gerencial, toda racionalización ‘estratégica’ se ocupa primero de distinguir en un ‘medio ambiente’ lo que es ‘propio’, es decir, el lugar del poder y de la voluntad propios. La racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico. Por el contrario, llamo táctica a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Se insinúa, fragmentariamente, sin tomarlo en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia. No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias.

Debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a 'coger al vuelo' las posibilidades de provecho. Necesita jugar constantemente con los acontecimientos para hacer de ellos 'ocasiones.' Sin cesar, el débil debe sacar provecho de fuerzas que le resultan ajenas. Lo hace en momentos oportunos en que combina elementos heterogéneos, pero su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de 'aprovechar' la ocasión. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta.

Se aprovechan especialmente las oportunidades de desviación de los mensajes hegemónicos, el juego de los sentidos subversivos en los nuevos media masivos y estos medios tecnológicos y otras fuerzas del contrario con intención de redireccionarlas en un beneficio propio.

Las indisciplinas se realizan ante o contra diferentes órdenes establecidos, se pueden encontrar movimientos indisciplinados e impertinentes en todos los órdenes, en el contexto de este estudio destacaremos a continuación cuatro casos específicos relacionados con el circuito artístico, la libertad de movimiento y circulación, el sistema económico y la gestión de lo inmaterial vinculada a la propiedad privada y pública de las ideas.

2.3.1 Casos de indisciplina desde el sistema del arte

El *Manifiesto artístico insumiso* del artista Nelo Villar, ante los juzgados de Castellón en 1994 es un ejemplo de desobediencia multifacética capaz de establecer una nueva situación y comprometer las lógicas hegemónicas establecidas en este caso en el ámbito artístico y jurídico. El escrito realizado y distribuido por el artista, alegaba su insumisión al estado español y al servicio militar. Basándose en el Derecho a la Creación artística que reconoce la Constitución española (Art. 20), Nelo involucra a agentes especializados como peritos que declaren su

posicionamiento como obra de arte. A través de este pulso que en lo concreto que tenía muy pocas probabilidades de progresar en lo efectivo, el artista está tensando la cuerda de legitimación del aparato artístico que con la pérdida del juicio queda según él, acotado por la acción del derecho, finalmente es el juez quien estima si es o no una obra de arte.

La propuesta hace uso estratégico de la idea de arte como herramienta efectiva de reivindicación de un conflicto, creando una nueva escena de discusión y para el debate sobre la obligatoriedad del servicio militar en España.

La ruptura de las reglas del sistema artístico es un síntoma de Vanguardia y la indisciplina desde el sistema del arte mantiene en cierto modo un paralelismo con los movimientos modernos en su expansión del campo de lo artístico.

Otra acción singular, en el contexto global de las instituciones contemporáneas de élite cultural, fue la realizada por el grupo estadounidense **Tmark*, cuando en 1998, siendo ellos jurado de Ars Electronica, decidieron dar el premio de la muestra de arte, a un mural popular pintado en el pueblo mexicano de Popotla, sobre el enorme muro de separación levantado por la productora cinematográfica de la película Titanic antes que a los avanzados proyectos tecnológicos que se presentaron (incluidos los efectos especiales de dicha película).

Estas prácticas van más allá de la aplicación de una determinada técnica, se trata de tácticas que funcionan en un momento y en un contexto singular, no pueden ser trasladadas en bloque a otra parte y originar el mismo resultado.

2.3.2 Casos de indisciplina ante el orden de circulación

Otra forma de indisciplina trata de generar nuevos parámetros de movimiento en el espacio y por lo tanto implica una deformación de las normas y normativas de circulación establecidas a través de

una apropiación temporal de espíritu carnavalesco.

Las movilizaciones en el nombre de *Reclaim the Street*, práctica que se inició en 1996 con la toma de la autopista M41 en Londres y cobró fama a nivel global a partir de las protestas de 1999 ante las Cumbre del G7 en Seattle, plantean una desobediencia a muchos niveles que en la práctica se manifiesta como una indisciplina específica ante las normas de circulación vial. Oliver Ressler⁶ o Marcelo Expósito⁷ entre otros, han producido varios materiales audiovisuales a partir de estos eventos, que se presentan reinscritos en los canales artísticos.

La naturaleza de este tipo de documentos no es sencilla de explicar, Ressler considera sus vídeos como una tentativa de representar ciertos grupos y praxis políticas, lo más característico es el lugar que adopta, que él describe como un punto de vista claro fruto de un cálculo político y estratégico. En sus trabajos ha tratado la cuestión de las movilizaciones sociales como *This is what democracy looks like!* que recoge los eventos sucedidos entre policías y manifestantes contra el Foro Económico Mundial en Salzburgo, o *Disobbedienti* realizado en colaboración con Dario Azzellini, un video en el que presenta la praxis colectiva de resistencia civil del grupo italiano Tute Bianche, Disobbedienti o Invisibili (los nombres que sucesivamente ha ido utilizando este movimiento) cuyas indisciplinas utilizan el lenguaje de los medios, estrategias espectaculares como la toma de un centro comercial en forma de fiesta musical. Su estrategia es la

6 En el vídeo se muestran algunas acciones exitosas del colectivos como fueron, en enero de 2001, el desmontaje del centro de internamiento para inmigrantes en Bolonia, el Foro Social en Florencia, El Foro de Génova, la toma de un centro comercial, etcétera. Más información sobre los trabajos de Ressler en: www.ressler.at.

7 Este autor ha realizado muchas intervenciones tanto en ensayos como vídeos, charlas y conferencias respecto a este asunto, resaltamos aquí el proyecto "Entre sueños" (2004) Más información sobre este proyecto en www.hamacaonline.net/obra.php?id=240. Como teórico, Expósito también ha analizado profundamente las estrategias conceptuales de este tipo de manifestaciones en su artículo: (2005) "Desobediencia: la hipótesis imaginativa" en la revista Brumaria nº2 2005.

resistencia, una resistencia que se subraya con la utilización de protecciones y de monos blancos o el uso protectorio a modo de escudo de los medios de comunicación la toma.

Los disobedienti tratan de mantener por una parte una posición radical y destacada en el contexto de una manifestación pero también aprovecharse de la invisibilidad de la multitud, intentar estar dentro y fuera al mismo tiempo revelando las diferencias pero sin tomar una posición fraccionada sino justamente revirtiendo las posibilidades que ofrezcan la visibilidad y la invisibilidad según el caso.

También participan de la indisciplina ante el orden de circulación pero desde una perspectiva más global, los proyectos artísticos asociados a los *Border Camps*, que constituyen en sí mismos un cuestionamiento radical de la circulación referida a la posibilidad de las personas de vivir en el lugar que elijan.

La práctica de los *Border Camps* consiste en convocar a un número amplio de personas en determinadas fronteras y generar allí un programa intenso de intercambio. Estas experiencias tiene lugar desde los años noventa, el primero documentado surgió de la mano del movimiento *Kein Mensch is Illegal* en el contexto de la documenta x, en la frontera entre Alemania y Polonia y han sido frecuentes en el entorno centroeuropeo habiéndose extendido a otros contextos como la frontera México-estadounidense.⁸

Posicionados en un lugar muy diferente y persiguiendo un objetivo más modesto, el colectivo sevillano Peatón Bonzo fundamenta su práctica en la interrupción del tráfico y propone tirarse encima de los coches con el fin de hacer patente su desacuerdo con la invasión, la contaminación, el ruido, la ocupación del espacio público y la necesidad de petróleo que generan estos vehículos. Su estrategia es generar formulas festivas y disfraces insólitos como Súper Bonzo, Voluntario contra el

8 Más información en: www.noborderscamp.org.

Cohepapote, Peatón Precavido, el Hombre Cebra, Mamá soltera y sin hijos, Babybonzo, Bonzo Especialista, entre otros, y llevar sus acciones a la calle.⁹

2.3.3 Casos de indisciplina contra la lógica empresarial

La lógica del sistema empresarial se extiende mucho más allá del propio funcionamiento de los negocios o de la industria, aplicando en la actualidad sus cálculos y su ética a casi cualquier forma de intercambio, entre los que no se escapa el ámbito cultural.

Existen también prácticas artísticas que reaccionan ante el orden empresarial en su propio terreno, en los años noventa se puede encontrar gran número de propuestas de activismo anticorporativo como las del colectivo **Tmark*, que desde 1991 promociona acciones de sabotaje al sistema financiero, organizados como gestores de proyectos, su tarea no es sólo pensar los conflictos o tener ideas sino en gran parte una actividad de organización en Internet para conseguir mediar los fondos entre ciertos “donantes”, (personas dispuestas a financiar el proyecto) y ciertos “trabajadores”, que son personas estratégicamente situadas para ejecutar la acción. Es en estos parámetros como se realizó *Organización por la Liberación de Barbie* en 1993, el primer gran éxito mediático del grupo.

La OLB utilizó una donación de 8000 dólares realizada por un grupo de veteranos de guerra, para comprar cientos de Barbies y Madel Mans, diseñados para emitir palabras e intercambiaron sus chips de voz para luego devolverlos a las tiendas. Esta acción

⁹ Según anuncia el mismo colectivo: Peatón Bonzo no es una campaña de concienciación, ni un gesto provocador, ni siquiera una intervención ciudadana, ni mucho menos una mera creación artística. Peatón Bonzo es eso, lo contrario de eso y aún mucho más que eso. Para más información sobre estas acciones puede consultarse los videos realizados por el colectivo Zemos98 en: www.zemos98.com.

generó multitud de documentos de sus efectos “reales” en los medios de comunicación que recogieron la noticia, lo cual nos lleva a pensar que el verdadero campo de acción de estos proyectos, es Red y los otros medios masivos, que son los que propician la eficacia en la difusión.

También con un propósito de denuncia, el proyecto *Theyruled.org* desarrollado por Josh On con la colaboración de *Futurefarmers* y Amy Balkin, consiste en un sitio en la red donde encontramos visualizaciones, de tramas y mapas de las relaciones entre empresas y clases dominantes, así como de las universidades y sus intereses privados, descubriendo relaciones íntimas entre corporaciones que comparten órganos directivos o vínculos con el crimen organizado. En cada uno de los cuadros, aparecen no sólo los nombres de las personas que integran las tramas sino también vínculos a cualquier información que sobre ellas se pueda encontrar en la red (estudios, viajes, vidas privadas, etcétera) y que sirven también para aportar pruebas a la investigación. La pieza es interactiva y permite aportar información a cualquiera que quiera hacerlo, cambiar y modificar datos.

Otro tipo de acción de carácter directo encuadrada en esta concepción disciplinaria es la llevada a cabo en 1991 por el colectivo *Preiswert* y firmada como “Tendero luminoso, el brazo armado de las PYMES” se trataba de una intervención en las vallas publicitarias que hacían propaganda al Corte Inglés, y en las que se animaba a ir al citado establecimiento a robar en una acción que se hizo efectiva y que se llamó *Llegó la hora del saqueo*. Las prácticas del colectivo *Yomango* también han adquirido una gran visibilidad, organizando talleres y promoviendo métodos para robar en establecimientos de poderosas multinacionales, jugando con objetos estratégicos para evitar las alarmas y acciones performáticas de fuerte carácter simbólico.

2.3.4 Casos de indisciplina con la propiedad intelectual

Me acuso de ver en la criminalización y persecución de la circulación y la copia, síntomas de que estamos en un momento de transición de la cultura de masas en el que es posible el desarrollo de nuevas formas de cultura popular: colectiva, polifónica, multiforme, poliédrica, desjerarquizada, reticular, excéntrica, horizontal, rizomática, procesual y en constante reescritura, (auto) cuestionamiento y transformación.

ROGELIO LÓPEZ-CUENCA

Las problemáticas con la propiedad intelectual y los derechos de autor, se han convertido en esta primera década del siglo XXI, en una de las cuestiones clave para entender las relaciones de producción en el momento actual. La existencia y el uso democratizado de potentísimos medios de reproducción y distribución como Internet, han modificado fundamentalmente las formas de cuantificación del trabajo del creador, la adecuación de leyes y la protección de derechos de propiedad de las ideas, imágenes, textos, etcétera; todo esto es una tarea todavía a discutir.

La concepción de la cultura como bien de consumo, intercambiable, y la actual estructuración de las industrias culturales han desestabilizado ciertas concepciones heredadas acerca de la comunicación y el intercambio de ideas y hacen peligrar las propias dinámicas consustanciales al proceso artístico. Justamente son los autores (algunos de ellos), en nombre de los cuales se defiende la cruzada contra la libre reproducción de materiales, los que abren vías de reflexión, acción y contestación a este discurso hegemónico. Así desde la década de los noventa se han visto una variedad de proyectos que intentan rearticular el discurso sobre propiedad intelectual con el objetivo de poner en cuestión aparentes consensos sobre la forma de comercialización de las ideas.

También se han de destacar los cuestionamientos de la propiedad intelectual aportados desde la práctica de artistas hactivistas que defienden las posibilidades distributivas que habilita la red, como la duplicación de páginas de Internet iniciada por Vuk Cosic el descubridor del término Net art en 1995, que en 1997 clonó la web oficial de Documenta X. Cosic decidió generar esta clonación al saber que con el fin de la exposición, la información en la red se cerraría también desestimando la potencialidad del medio para habilitar un acceso gratuito a la cultura.

En esta misma lógica se presentan los proyectos del colectivo italiano 0100101110101101.ORG, que proponen prácticas que pueden denominarse “espejización” o “mirrorización”, en el que no se transforman los contenidos ni se manipula la información aunque sí se modifica radicalmente el mensaje al darle un contexto nuevo. Un ejemplo de esta práctica es la “mirrorización” realizada en 1999 por el colectivo 0100101110101101.ORG de los sitios web Hell.com y Art. Teleportacia.org gestionada por los artistas Olia Lialina y Jodi. org. Se trataba de una copia, una especie de “falsificación” de los datos, a la que no se añadía información, no se escribieron teorías ni significados extra, pero la propia táctica daba un sentido diferente a toda la información, poniendo en evidencia las paradojas y efectos de la reproductibilidad de las obras y denunciando la privatización de la información en un medio potencialmente desvinculado de ese tipo de mercado.¹⁰

Son muchos los esfuerzos para crear una resistencia efectiva frente a las privatizaciones del lenguaje y la mercantilización de las ideas, en el entorno español hay múltiples intentos de

¹⁰ El colectivo 0100101110101101.ORG (Eva y Franco Mattes) fue también responsable de lo que ha sido probablemente la acción más multitudinaria de la red, se trata de The First Internet Coup: Durante las 24 horas del 10 de Diciembre de 1998, un “comando” se introdujo en la página oficial del Vaticano justo el día en que el Papa invita a sus peregrinos a visitar la Web, y redirigió a sus visitantes a otra casi idéntica, alojada en un dominio comprado legalmente en Canadá, mas de 4 millones de personas tomaron parte de la acción.

consolidar y ampliar las posibilidades de comunicación e intercambio tanto generando infraestructuras como posibilitando herramientas materiales y conceptuales.

Otros colectivos, cada vez más numerosos, funcionan como plataformas de producción y distribución simbólica, organizando encuentros y manteniendo una eficaz coordinación en red. Por ejemplo, en Barcelona, el proyecto *Platoniq* promueve *Burn Station*, una estación copiadora de audio documentación y música libre de derechos y la creación de la licencia copyleft Aire Incondicional. Sus trabajos consisten en la creación de contenidos documentales para TV y radio en Internet, el desarrollo de herramientas como bases de datos o software para uso público, ayuda y asesoramiento jurídico para la adopción de licencias de reproducción. También proyectos más puntuales como *Copilandia*, desarrollado por Federico Guzmán que invitaba a un barco “pirata” anclado en el Guadalquivir en Sevilla en 2002 y en el que se ofrecía a los asistentes copiar y cambiar información libremente.

2.4 IMAGINARSE Y EMANCIPARSE

¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva!

ALEKSANDR RODCHENKO Y VARVARA STEPANOVA

Las prácticas desobedientes no surgen de la genialidad de un individuo, la mayor parte de las veces estas dinámicas se generan en los alrededores de los movimientos antagónicos, el artista no pone su impronta y soluciona el problema de la representación sino que con sus valiosas herramientas de análisis y creación colabora en conseguir objetivos comunes.

La fuerza del colectivo se hace imprescindible frente a un campo cultural en el que la firma, la autoría y la institución, conforman el único poder legitimador. La producción simbólica colaborativa y participativa no configura sólo una plataforma en la que

desarrollar prácticas artísticas sino que también hace posible nuevos criterios de valoración y de legitimación del mismo, favoreciendo además una profunda y constante reformulación de las condiciones de la representación.

Los beneficios del trabajo producido colectivamente son constantes no sólo por la suma de fuerzas sino por la posibilidad de dar lugar a visiones heterogéneas.

Por eso resulta ahora de una vital importancia poner en funcionamiento un poder compartido para representarnos, capaz de superar al ámbito del trabajo particular y asalariado, una posibilidad que recupera las cuestiones planteadas por Marx (1827) en el “Fragmento sobre las máquinas” con el concepto de “General Intellect”. Se puede decir que en este texto Marx parece anticipar varias características de la economía cognitiva, afirmando que el conocimiento se convertiría en la principal fuente productiva del sistema.

Gerald Raunig (2008) utiliza el término “no-representacionista” para denominar fenómenos organizativos colectivos de carácter antagonista como el *Mayday* o *Border Camps* cuyas prácticas, según el autor, están reformulando la idea tanto de la representatividad política como de la representacionalidad de la imagen (en alemán: “non representationist” y “nichtrepräsentationistisch”).

Se trata de replantear la noción de representación desde dos de sus bases más fundamentales, cuestionando la gestión democrática a través de la representación electoral e institucional y a su vez haciendo uso de lenguajes artísticos que podemos considerar postconceptuales y postsituacionistas y que problematizan la relación con la imagen y el esquema clásico de interacción con el público.

El proceso de formación y de creación en colectivo, implica determinar dos conceptos que a menudo se confunden: la colaboración y la participación.

Colaborar implica un proceso, se trata de trabajar con otras personas contribuyendo en algún aspecto a la consecución de un fin. El fruto del proceso colaborativo, dependen de la acción de cada uno de los implicados. Colaborar implica el establecimiento de una cierta idea de comunidad en la que las personas establecen relaciones de producción conscientes de que están realizando una labor conjunta de la que se deriva uno o varios resultados finales. Una de las características más relevantes de los procesos colaborativos es esta capacidad de crear relaciones, lazos personales, afectivos o productivos hasta entonces inexistentes entre personas y grupos.

Participar es tomar parte o recibir una parte de algo. La participación, a diferencia de la colaboración, tiene carácter más individualizado, en cuanto a que la acción en la cual se participa no tiene porqué atender a unos intereses comunes ni estar dotada de una conciencia de conjunto, así como tampoco se configura como un proceso abierto a los devenires de las partes. Las personas que participan no tienen necesariamente que tener en cuenta las acciones realizadas por otras cuyos intereses pueden ser completamente distintos. La creación de nuevos intereses conjuntos, la ampliación y convergencia de problemáticas y la verdadera experiencia del colectivo marcarán el éxito o el fracaso de estos procesos.

Como indica Ardite “el arte crítico debería trabajar a favor de la “subjetivación” más que de la “identificación”, preferir las mutantes y descentradas fantasías subjetivas a los “guiones fijos de enrolamiento de la identidad, por eso conviene asumir los riesgos ambas formas de interacción ya que constituyen un proceso de subjetivación que debería mantenerse siempre en transformación evitando generar construcciones rígidas de identidades fácilmente manipulables procurando que los mecanismos de representación colectiva no anulen la capacidad particular de los creadores (2000: 150).

Un ejemplo de proyecto colaborativo y participativo fue el proyecto *SUB-BURGOS*, una intervención organizada por el *Espacio Tangente* en el marco de su proyecto *Foro Arte y Territorio* (2003), en varias jornadas se concentraron acciones e intervenciones en la esfera pública, facilitando el contacto con el entorno social de Burgos. Entre otras propuestas se encontraba la titulada *El Encuentro elige participar* promovida por Xelo Bosch y María Stagnaro con la participación de la comunidad gitana asentada en un poblado chabolista, la acción se apropia del lenguaje y la estética típica de los paneles publicitarios de los partidos políticos aprovechando que el 25 de Mayo del 2003 se celebraban elecciones autonómicas, para ganarlo como espacio de representación de la propia comunidad, invisibilizada y marginalizada usualmente por los medios, el proyecto comienza con la toma de contacto con esa realidad, visitas al poblado y finalmente una sesión de fotografías con posados de las personas que aparecerían posteriormente en el cartel publicitario donde se podía leer la frase: “Seguimos aquí”. Xelo Bosch describe su trabajo en relación al interés de poner en primer plano los saberes estimados jerárquicamente como inferiores, se trata según la artista de producir saberes sometidos y no saberes de experto, un trabajo de empoderamiento que tiene muchos antecedentes en propuestas como las de De Certau o Foucault.

2.4.1 La educación crítica

La educación por el arte es de naturaleza revolucionaria (...) no prepara a los seres humanos para el trabajo mecánico, para los movimientos automáticos requeridos por la industria moderna; no los concilia con un ocio carente de propósitos constructivos ni los deja satisfacerse con entretenimientos pasivos. Su intención es crear -movimiento y evolución- por doquier, eliminar la conformidad y la imitación dotando a cada ciudadano de un poder de imaginación que no tenga nada ajeno y sea todo suyo.

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

En una sociedad diseñada, logocitada y estetizada hasta la banalización, los artistas se convierten en herramientas valiosas tanto para el cambio como para la defensa del *status quo*. Una de las maneras más efectivas que tiene el arte de multiplicar formas de resistencia es la creación de creadores, la educación ha sido un factor destacado por todos los movimientos reformistas y revolucionarios, recuérdense por ejemplo las Misiones pedagógicas emprendidas por el gobierno de la II República española en 1931. Estas misiones de las que se responsabilizaron muchos de los intelectuales y artistas de ese momento consistían en las expediciones ambulantes por los pueblos de España a los que se llevaba una biblioteca, el “Museo del pueblo” con reproducciones de obras maestras del museo del Prado, cine, música, teatro, coro y el Retablo de Fantoche que era un guiñol. El proyecto terminó prematuramente con el levantamiento militar de 1936 y la posterior guerra civil.

La educación es también un elemento importante para una gran cantidad de prácticas artísticas en la actualidad. Se trata de una forma de resistencia con efectos a largo plazo, un trabajo constante de apoyo a la supervivencia de ideas y actitudes. Según Alliez, Holmes y Lazzarato defender las visiones múltiples, activar las miradas, poner en funcionamiento a la imaginación puede considerarse en sí mismo un acto revolucionario. Su visión del arte, coincide con la dimensión política de la estética que plantea Rancière, para estos autores

...el arte aporta una forma de pensamiento experimental y experiencial, además que formativo. Su potencial subversivo se revela cuando los protocolos de representación derrapan, abriendo paso a verdaderas representaciones en directo, fuera de los espacios-tiempo debidamente controlados (Rancière, 2004: 169).

En relación con esta perspectiva teórica, el colectivo *Ne pas plier*, realizaba su trabajo planteando aplicaciones de la imaginación

y la visualidad para problemas muy concretos. Este grupo se presenta de la siguiente manera:

Ne pas plier nació en 1991 con el objetivo de que a los signos de la miseria no se les agregue la miseria de los signos y que a la exclusión del lenguaje no se le agreguen lenguajes de exclusión. Fue fundada sobre la energía del deseo y cuenta con la participación de diseñadores, obreros, investigadores, responsables de asociaciones y estudiantes. Ne pas plier reúne a todos aquellos que expresan sus derechos a existir resistiéndose a los discursos dominantes. Para cubrir los costos de estos trabajos les pedimos subvenciones a los ministerios, a los mismos que criticamos. Pero una cosa no quita a la otra; tratamos de aprovechar todas las fallas.

Los primeros proyectos de *Ne pas plier* se presentan en colaboración con la Asociación de Parados y Precarios (APEIS) con el objetivo de dar visibilidad a sus problemas a través de signos, de talleres, de manifestaciones y concentraciones, no se trata en ningún caso de un trabajo por encargo sino de una mutua colaboración, ya que las ideas y perspectivas de la Asociación se convierten en un estímulo de creación así como los conocimientos de los productores culturales son una ayuda para su ejecución. Se trata de asumir no sólo el producto sino su contexto y su manipulación, para Mona Chollet y Thomas Lemahieu, dos integrantes de Ne pas plier, imágenes y signos sirven para más cosas que para disfrazarse, pueden servir justamente para lo contrario, para hacer visible, corregir nuestras representaciones, restablecer el equilibrio, propuestas que tienen que ver con la posibilidad de una pedagogía radical de creación colectiva de sentidos a través de la representación y a través de habilitar otras formas de observación. El observatorio de la ciudad está instalado en la azotea del edificio donde se encuentra el taller de este colectivo, mantiene un programa continuo de educación popular para personas de distintas edades.

Lo educativo y lo cultural comparten unos fines muy parecidos, en la actualidad es posible encontrar muchos proyectos con pedagogías críticas en los que participan artistas y educadores sociales, profesores, etcétera. que utilizan una multitud de herramientas interdisciplinarias en sus prácticas y constituyen un campo muy extenso de acción social así como de acción artística. La colaboración entre agentes y del uso del espacio público suele ser una constante en este tipo de proyectos que se presentan de las maneras más heterogéneas, desde talleres a intervenciones urbanas, métodos de investigación militantes y de estudio sociológico, creación de mapas y análisis conjuntos de situaciones, también se aprovechan las capacidades organizativas y publicitarias de Internet pero las redes suelen basarse en relaciones físicas y locales.

Un ejemplo conocido de este tipo de prácticas comunitarias es la experiencia de Park Fiction que trabaja en el barrio de Sant Pauli de Hamburgo desde 1987 con la colaboración de vecinos y activistas en contra del proceso de gentrificación. Finalmente el 18 de agosto de 2005 esa plaza fue construida según los deseos de las personas que colaboraron.

2.4.2 La red: la herramienta es la estrategia

Los desarrollos tecnológicos y sociales que permiten al usuario convertirse con igual facilidad en emisor que en receptor, están dando pie en esta primera década del siglo XXI a una rearticulación de las clásicas perspectivas sobre lo colectivo, lo personal, lo anónimo y la autoría. No se trata simplemente de una virtud de la interactividad, facultad presente en cualquier tipo de arte sino de la posibilidad de una comunicación masiva prácticamente gratuita y en la distancia.

La ampliación de los usuarios de redes digitales desde finales de los ochenta, ha abierto nuevas vías de acción como la llamada Desobediencia Civil Electrónica, un caso paradigmático del poder

de las nuevas redes y su uso en el plano cultural, actúa dentro de la tradición de acción directa pacífica de la desobediencia civil, aplicando las tácticas de infiltración y bloqueo de los movimientos sociales a Internet.

La adecuación de las formas de organización reivindicativas a un nuevo contexto cibernético capaz de hacer posible la conexión entre personas de forma anónima desde cualquier punto geográfico e inmediatamente, ofrece la oportunidad de coordinación al tiempo que favorece una forma plural y colectiva de indisciplina que puede ejercerse en principio sin correr un riesgo equiparable a la exposición del propio cuerpo. Según Stefan Wray la expresión “Desobediencia Civil Electrónica” fue acuñada en 1994 por la Critical Art Ensemble desde su primer libro, *El disturbio electrónico* y dos años después *La desobediencia civil electrónica y otras ideas poco populares*. Ambas obras están dedicadas a un estudio teórico de cómo trasladar las protestas de las calles a Internet, examinan las tácticas de la protesta callejera, de las alteraciones in situ y de las alteraciones de la infraestructura urbana y elaboran hipótesis sobre cómo se pueden aplicar estas prácticas a la infraestructura de Internet. Las primeras acciones con repercusión de esta forma de conexión para la desobediencia aparecieron en la red en los años noventa. El proyecto *Chiapas 95*, se trataba de un servicio de distribución de noticias e información por correo electrónico, desarrollado entre otros por Harry Cleaver, esta red de activistas actuaron contra los web sites de la Bolsa de Frankfurt, el Pentágono y el sitio del gobierno del presidente mexicano Ernesto Zedillo. El 9 de Septiembre de 1995 los ataques consistían en bloquear sus sitios web, se organizaron desde algo llamado FloodNet, que fue calificado por el FBI como Insurrección electrónica global (worldwide electronic insurrection). Posteriormente Ricardo Dominguez con el *Electronic Disturbance Theater* presentó en 1998 este trabajo en la red con el nombre de SWARM.

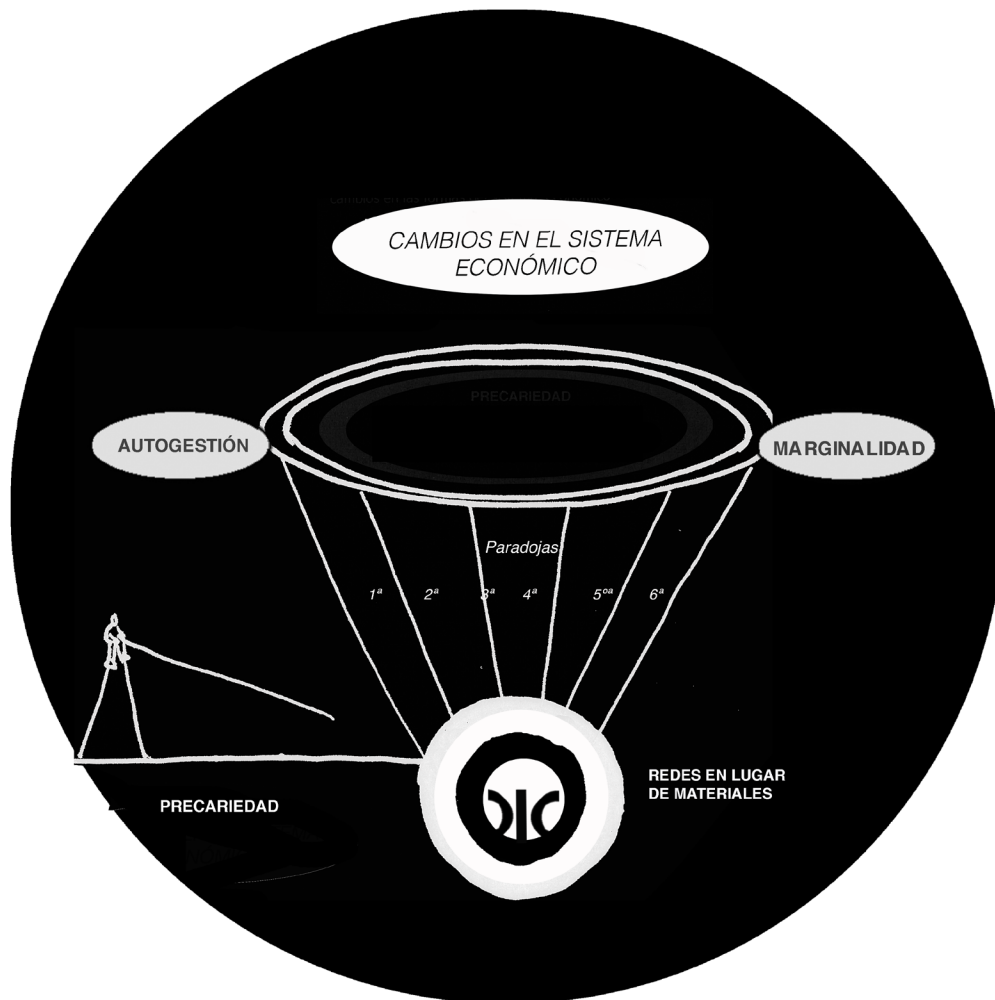
Esta forma de desobediencia amparada en la conectabilidad y el anonimato ha cosechado grandes éxitos pero su efectividad decrece ante la complejidad de las relaciones con una forma de poder mutante que cada vez sabe anticiparse y neutralizar más rápidamente cualquier forma de descontrol que pueda permitir el medio.

Se trata de valorar una forma de poder prácticamente invisible sólo localizable en momentos concretos. Por eso la importancia de la táctica frente a las estrategias, y también el interés por una forma de organización compleja, basada en un flujo descentralizado de microorganizaciones diferenciadas (células) en combinación con otra facción pública y centralizada, capaz de realizar las tareas de difusión, formación y organización pero que ha de quedarse fuera de la acción directa. Sólo las “células” pueden realizar las acciones porque es una estructura de naturaleza difícil de controlar, una dificultad que además aumenta con la proliferación y la transformación constante de las células. La discusión sobre el espíritu antagonista y sobre los medios más indicados para conseguir determinados fines, deriva en el ámbito de las prácticas artísticas en un cuestionamiento sobre lo conveniente de la acción directa o de la acción indirecta, es decir sobre la eficacia política de la representación con lenguajes contruidos con cierta autonomía o de la representación paródica y subversiva. A este respecto, *Critical Art Ensemble* (CAE) considera la acción directa como la más efectiva, posicionándose de una forma frontal ante las muchas incursiones subversivas fundamentadas en la reapropiación del lenguaje hegemónico. Este grupo plantea en *Promesas utópicas-Net realidades* que la estrategia indirecta, la de la manipulación de los medios a través de un espectáculo de desobediencia que según ellos, persigue la aprobación y el respaldo de la opinión pública, es una propuesta destinada al fracaso. Es un momento distinto al de los años sesenta y es necesario considerar que las agencia se instituciones

del poder son perfectamente capaces de controlar y utilizar a su favor, los medios de comunicación masivos.

Preocupados en las maneras que podrían indicar el éxito o fracasos de sus acciones, el grupo propone tener en cuenta los efectos en su contra que sus estrategias artísticas son capaces de desencadenar, así la intensidad de los castigos y la dimensión de los dispositivos de defensa se convierte en un baremo, a mayor intensidad de defensa y castigo será mayor el valor que tiene para el poder aquello que haya sido atacado.

La CAE opta por la confidencialidad de sus procesos y la no participación en el escenario mediático más que a través del efecto en lo real de sus intervenciones, es por eso que nunca se refieren a sus actuaciones en concreto y sólo se manifiesta en términos generales con un cuidado extremo en su relación con los medios de difusión ya sean estos propios, cómplices, anónimos o de masas.



3 POÉTICA EN LA PRECARIEDAD

3.1 PARADOJAS DE LO CULTURAL EN LO PRECARIO

La precariedad consiste en la degradación de las condiciones de vida, empleo y trabajo, el término además de describir condiciones de la producción en la actualidad, es utilizado performativamente por ciertos colectivos para darse cuerpo y voz, desnaturalizando y politizando con ello el orden del discurso social instituido.

La precariedad remite al mundo del trabajo pero su sentido se ha expandido a situaciones precarias múltiples como son la posibilidad de emitir códigos propios, el pensamiento crítico, la capacidad de representación, la condición de ciudadano, las relaciones personales y con el propio cuerpo. No se trata de un fenómeno pasajero ni algo accidental sino que se deriva de las condiciones más fundamentales de los sistemas de producción, distribución y consumo que se mantiene de forma que podría considerarse una dimensión cotidiana del sistema globalizado contemporáneo.

Para entender el sentido del término precariedad hoy, es importante tener en cuenta la perspectiva de las transformaciones en la producción que ha sido denominado por diferentes autores como economía del conocimiento, capitalismo cognitivo, semiocapitalismo, etcétera, cuya característica principal es considerar las potencialidades creativas y afectivas como uno de los motores del sistema.

En torno al fenómeno de las precariedades en lo cultural, se dibuja un panorama complejo que se puede abordar a partir de algunas situaciones paradójicas. La utilización del término por los propios movimientos reivindicativo (Primera paradoja) presenta una contradicción que no es meramente terminológica sino que indica una ambivalencia intrínseca al fenómeno, que se puede interpretar como una lacra del sistema pero también como un sostén del mismo (Segunda paradoja). La relación entre las formas productivas precarias y la producción simbólica tienen que ver con la gestión de la creatividad y de los valores simbólicos (Tercera paradoja) así como con la compleja posición de los productores culturales que por un lado son presentados como modelo de las nuevas formas de producción creativa, autónoma, deseante, etcétera, y por otro sufren situaciones laborales desregularizadas y carentes de derechos (Cuarta paradoja). Este panorama complica a su vez la concepción de la profesionalidad que no se puede considerar una meta satisfactoria ya que en la práctica ni asegura derechos ni es capaz de asumir la multitud de prácticas intermitentes y difusas (Quinta paradoja). Por último está el asunto del público que aún siendo considerado el agente central en los programas y políticas culturales no se puede afirmar que se encuentre en una situación muy favorecida (Sexta paradoja).

3.1.1 Primera paradoja: El carácter performativo del término *precariado*

Paris 2000 : Stop Précarité!

Milán 2001: Stop al Precariato!

Milán 2002: MayDay. Il primo maggio del precariato sociale!

Milán 2003: Il precariato si ribella!

Europa 2004: La parade del precariado europeo!

GERALD RAUNIG¹

La primera paradoja tiene que ver con la performatividad del término “precario” en el contexto del autoinstituido precariado y sus formas de visibilización y movilización MayDay en cuyos lemas se observa un cambio de sentido, desde un simple rechazo del concepto (Stop precariedad!) a una estrategia de empoderamiento que pasa por la aceptación y el posicionamiento conjunto de demandas diferentes que permite la existencia del movimiento y resulta efectiva en su crecimiento y reproducción en otros posibles agentes.

Una reubicación del sentido que gira 180 grados desde el rechazo a la defensa del término, recuerda lo que Laclau, E. (1993) denomina *significante flotante o fluctuante*,² cambios estratégicos en los complejos desarrollos de las narrativas de la representación política, que demuestra también que pueden ser articulados a través de una nuevas formas de organización social.

¹ Se resume en estas citas, la genealogía del término “precariedad” a través de algunos lemas de los movimientos promotores de las convocatorias de May Day. Esta forma de movilización surge como alternativa a la celebración del Primero de mayo y su práctica se encuentra extendida actualmente por todo el territorio europeo.

² Ernesto Laclau basa sus teorías sobre la representación en esta figura lingüística, que analiza a lo largo de sus abundantes escritos, sigue el autor “un significante fluctuante porque sus significados sólo están fijados por los contenidos concretos que suministran las fuerzas antagónicas; al mismo tiempo, ese significante fluctuante no es puramente contingente y circunstancial, ya que sin él la argumentación política sería imposible y la vida política sería un diálogo de sordos, en el que no habría más que enunciados inconmensurables entre sí”.

La cuestión de la producción en precario es también la cuestión de la construcción de subjetividad, en este sentido se balancea en lo que Suely Rolnik (2003) califica como “identidades prêt-à-porter, como la “identidad-lujo” y la “identidad-basura”. La formulación del “precariado” no se suma a las divisiones de clase precedentes ni conforma una entidad estática determinada sino que se mantiene abierta a subjetividades heterogéneas, que engloba tanto a una “privilegiada clase creativa” como inmigrantes sin papeles y sin derechos. Esta nueva composición genera necesariamente nuevas estrategias de representación que puedan activar comunidades experimentales en un panorama que se encuentra con frecuencia en la práctica comunitariamente desmantelado o al menos muy disminuido.

3.1.2 Segunda paradoja: La productividad de la precariedad

Yo también me he preguntado porque no podría vender alguna cosa y así triunfar en la vida. Ya ha llegado un momento en el que no soy “bueno para nada,” tengo cuarenta años...³

MARCEL BROODTHAERS

La segunda paradoja la constituye el hecho de que a pesar de que el fenómeno de la precariedad se considera un efecto negativo del sistema pues la precariedad en cuanto carencia no resulta productiva y en principio contradice las funciones propias del sistema económico contemporáneo, pero también constituye un dispositivo muy productivo desde el punto de vista del sistema ya que colabora muy eficazmente en el mantenimiento y reproducción del orden social instituido.

Seguendo a Isabell Lorey (2008) hay que considerar que la función de la precariedad como fallo o accidente del sistema

³ Texto de las tarjetas de invitación de la exposición de Marcel Broodthaers en la Galería Saint-Lauret, Bruselas, 1984. Impreso sobre la doble página de una revista impresa anverso-reverso 25 x 33 cm.

se ha convertido en una función hegemónica de éste mismo sistema. Desde el análisis de la ampliación de la precariedad a la vida precaria y teniendo en cuenta las dimensiones biopolíticas. Lorey invita a analizar más en profundidad y con más precisión las genealogías de la precarización como función hegemónica especialmente a los agentes que trabajan en entornos donde existen nociones de autonomía y libertad que se consideran a sí mismas como resistentes.

Se trata de valorar en las prácticas hasta qué punto la productividad es beneficiosa a quién y en relación a qué objetivos. Conviene no olvidar que el trabajo en precario es siempre a su vez reproducción de precariedad. Esta evaluación resulta tremendamente compleja por la dificultad de establecer parámetros que midan un valor que suele resultar de la intersección, no siempre clara, del capital simbólico, el capital cultural y el capital económico.

En este sentido cabe recalcar que explicitar la existencia de una producción simbólica en precario, no significa defender que una mejora en las condiciones materiales de la creación redunde directamente en su calidad, pues ni los procesos de masificación de la cultura ni tampoco la desmaterialización del objeto artístico, han supuesto una desfetichización de la producción sino más bien, estos procesos se han expandido al ámbito de lo inmaterial en forma de nuevas problemáticas.

3.1.3 Tercera paradoja: El artista como modelo del precario

La asunción de situaciones sociales precarias y la adopción de estrategias de supervivencia como la autoempresarialidad, la creatividad permanente o los modos de vida flexibles y móviles tal y como son practicados –de forma más o menos voluntaria– en el campo del arte, han triunfado en el proceso constitutivo de la New Economy y se han aplicado al establecimiento de las estructuras empresariales y a la

definición de las filosofías de vida y de trabajo del mundo de los negocios neoliberal.

NINA MÖNTMANN

En la figura del artista se ha querido ver una anticipación de formas de producción que con el capitalismo cognitivo se han hecho extensibles a muchos otros sectores a partir de la tendencia a autonomizar, deslocalizar y desmaterializar los modos de producción, pero es una asociación que conviene observar cuidadosamente, pues como apunta Lazzarato (2008), es la figura del emprendedor empresarial y no la del artista la que representa mejor estos fenómenos.⁴

Si atendemos a las prácticas artísticas en la actualidad, encontraremos frecuentemente posicionamientos que lejos de representar a esta figura modélica están subvirtiéndola a la lógica hegemónica. En una economía en la que el valor está constituido por conocimientos, ideas, experiencias, etcétera, que no se consumen en el uso, los productores culturales adquieren conocimientos que son imposibles de encapsular en su trabajo remunerado, conocimientos como formas de poder que desbordan los límites de lo asalariado y que insertados en otros ámbitos influyen activamente en la redistribución de bienes inmateriales, colaborando en plataformas y en redes como valiosas herramientas.

Es evidente que este fenómeno también funciona en el sentido opuesto y que gran parte de las experimentaciones creativas, desarrolladas en ámbitos artísticos o de organización social son aprovechadas codiciosamente por el mercado de las ideas y de las ideologías comerciales.

⁴ Lazzarato rebate la tesis defendida en el libro de Boltanski, L. y Chiapello, E. *El nuevo espíritu del capitalismo* por Luc Boltanski y Eve Chiapello, sobre lo que denominan “crítica artista” dedicada a la defensa de los valores de libertad, autonomía y autenticidad, frente a la “crítica social” fundamentada a su vez en la defensa de la solidaridad, la seguridad y la igualdad, y que estos autores conciben como incompatibles e incluso contrapuestas.

3.1.4 Cuarta paradoja: Sobre derechos y deberes

Para extraer de la fuerza de la invención su máxima rentabilidad, el capitalismo la fomentará más aún de lo que ya la moviliza su propia lógica, pero para hacer de ella un uso perverso: como un rufián la explota al servicio de la acumulación de plusvalía, aprovechando y de esa manera, reitera su alienación con respecto al proceso vital que la engendró.

SVELY ROLNIK

La cuarta paradoja consiste en que pese a la importancia del trabajo inmaterial en el sistema económico y a pesar de la intensa actividad que desarrollan los productores culturales alimentando a la industria cultural, generando ideas y programas o lo que en términos industriales se denomina “oferta cultural”, la situación de la mayoría de los agentes productivos es desfavorable con respecto a los estándares generales del sistema y muy insuficiente respecto de sus propias expectativas. A la más publicitada precariedad de lo material, debe añadirse la falta de coberturas jurídicas o sanitarias y también la imposibilidad de legitimación del trabajo, la ausencia de tiempo o la imposición de sentidos en las obras. No sólo se han multiplicado las tareas que realizan los creadores sino que además su autonomía es ahora exigida en forma de responsabilidad autónoma y también como cotización fiscal. Además tienen que hacer frente a situaciones en las que la creatividad es estimulada sin descanso hasta el punto de la sobreexplotación al tiempo que la competitividad se convierte en una especie de extorsión de todos los procesos subjetivos. En este sentido es interesante advertir el extraño rol de la creatividad y la autonomía desde el análisis que hace Angela McRobbie (2001), en su artículo *Everyone is Creative: artist as new economie pioneers?*, en el que se pregunta sobre el rol del artista como pionero de un sistema de valores, la autora llama

la atención sobre un proceso de “individualización cultural” que es generado desde una lógica homogenizadora. Estas tendencias paradójicas (homogenización suele considerarse un proceso contrario a la individualización) actúan, a través de tres elementos: lo individual, la libertad y la creatividad que han de ser reconsiderados en relación con los mecanismos de poder. La pregunta sobre estas nuevas generaciones es, según McRobbie si es posible en este momento “post-individualista” encontrar la libertad en la igualdad.

Este análisis coincide en destacar el grado prácticamente imposible de entusiasmo y la voluntad de autoexplotación que se reclama al productor cultural, así como la exigencia de unos niveles de confianza en sí mismo que rozan lo insano y que están en contraste con la falsa independencia de la mayoría frente a sus fuentes de financiamiento que habitualmente les sitúan como los últimos en una larga cadena de subcontrataciones.

3.1.5 Quinta paradoja: Profesionalidad y amateurismo

Los artistas alternativos no especialmente jóvenes son: a) artistas que no consiguen exponer en galerías desde hace más de 10 años. b) anarquistas formales. c) alcohólicos inteligentes. d) okupas con sensibilidad. e) filósofos anti-filósofos. d) políticos de barrio, pero con cierta proyección estética. e) no-artistas creativos. f) gente convencida de que el mundo comercial del arte es una “puta mierda” y hacen su vida.⁵

RAFA LAMATA

La paradoja sobre la falta de recursos en la creación se relaciona muy directamente con la paradoja de la profesionalización

⁵ Punto nº14 del “Cuestionario para pensar acerca de la situación del arte paralelo-alternativo”, redactado con motivo de un encuentro de artistas en Quebec, en preguntas tipo test se abordan cuestiones que resaltan tópicos populares y muy extendidos sobre la imagen proyectada del artista y su situación material y cotidiana, sobretudo en lo referente al éxito y fracaso profesional y su confusión y entrecruzamiento con actitudes contrarias al sistema del arte hegemónico.

del artista. Simplificando la complejidad de grados no sólo se encuentra precariedad condicionando la práctica del artista no reconocido sino también la que sufre el artista profesionalizado. El artista no reconocido debe enfrentarse a que su actividad artística sea considerada prácticamente como un hobby. Este deslizamiento del trabajo cultural al entretenimiento personal considera al artista un “amateur” y por tanto un trabajador voluntario destinado a realizar un “trabajo/hobby” totalmente gratuito. Pero en muchos casos este trabajo voluntario consiste en la elaboración de proyectos o la participación en exposiciones y eventos de organizaciones de carácter lucrativo o publicitario y genera en sí una forma de propaganda gratuita de dichas instituciones.

Por otro lado los riesgos para el artista “profesionalizado” también son destacables y en cierto modo conllevan una precariedad que no suele declararse explícitamente sobretudo por la propia posición en el mundo del arte de estos actores, que frecuentemente se avergüenzan de reconocerla. Entre otros problemas cabe destacar la dependencia de la legitimación de la crítica y demás agentes mediadores que son los que finalmente “contratan”, normalmente el artista trabaja por obra y pocas veces se le ofrece un contrato indefinido.

La incertidumbre sobre la financiación de las obras y las constantes negociaciones normalmente asimétricas, no siempre están acompañadas de un apoyo legal. Esta inestabilidad e inseguridad en el trabajo favorece una forma de producción simbólica acelerada en la cual influyen más las fechas que el tiempo de desarrollo del proyecto, porque el arte envuelto en la industria cultural demanda también procedimientos industriales. El sometimiento a las tendencias del arte, también transfigura las trayectorias artísticas que deben mostrarse siempre en correspondencia directa con las temáticas imperantes de cada temporada más que con la evolución personal del creador. El arte de

tendencia ampara todo tipo de procesos de autocensura solapados ante el convencimiento de lo que sí es aceptable y lo que no lo es. Todos estos factores en definitiva, promocionan una burocratización de la experiencia en el momento de su producción artística, que tristemente conlleva también, una burocratización de la experiencia del público en el momento de su recepción.

3.1.6 Sexta paradoja: El público precario

La cultura se refiere a procesos simbólicos que delimitan un adentro y un afuera jerarquizados. Este aspecto delimitador sigue siendo fundamental, aun luego del desplazamiento que la antropología ha operado en las acepciones esteticista y clasista.

GEORGE YÚDICE

La sexta paradoja tiene que ver con la posición del público en las industrias culturales. Las prácticas culturales, canalizan la distinción social o jerárquica ahora en los medios de exhibición y de difusión masivos, donde el arte sigue aportando un status excepcional. Al mismo tiempo, la participación de las instituciones culturales en la industria del espectáculo promociona un nuevo entendimiento de la experiencia estética, que no se sitúa sólo dentro del ámbito de lo sagrado, sino también en el sofisticado juego reglado del marketing, en el que la cantidad importa, este afán cuantitativo ha convertido en una figura cercana a la del “cliente”. Para saciar la necesidad de esta masa de público, se publicitan profusamente las convocatorias a exposiciones, convenciendo de “el bien” que suponen pero frecuentemente sin poner los medios para ayudar a que el público participe de ese “bien” más que como mero consumidor. Socialmente el arte adquiere un estatus de patrimonio cultural y desde esta categoría sistémica genera unas expectativas que difícilmente serán satisfechas sin una adecuada mediación, por lo que es una práctica habitual reemplazarlo por subproductos del ocio y el entretenimiento.

Ni los museos y centros de arte ni los proyectos asociativos alterculturales, pueden desvincularse de su componente mercantil en cuanto que los propios valores que los sustenten tampoco son capaces de hacerlo. Las prácticas artísticas se exhiben y se intercambian entre instituciones, se publicitan para promover más deseo de posesión en el público en general pero sobretodo sirven de material especulativo a las grandes empresas y particulares que obtienen beneficios jugando con los valores de cambio que ellos mismos son capaces de promover gracias precisamente a la adquisición de público. Lo que vende y lo que enriquece es el movimiento de las ideas en un sentido interesado, que mantiene las plusvalías de los circuitos de lujo y engorda los canales exclusivos de las élites económicas en nombre precisamente de la “difusión social”. Nunca se había invertido tanto dinero en el arte, pero para la gran mayoría de la sociedad esta aportación se traduce en un aumento de su sentimiento de exclusión.

3.2 EMPODERARSE Y VISIBILIZAR EL CONFLICTO

3.2.1 Toma de posición de los productores culturales

Es posible que la discusión sobre las condiciones del trabajo creativo estén siendo abordadas tímidamente por algunos productores sin con ello llegar a construir una verdadera comunidad de artistas que se mantengan unidos ante la defensa de sus intereses comunes pero que se establezcan también como intereses compartidos entre los artistas oficializados y aquellos que habitan en los márgenes del circuito asegurado. En el ámbito español, Marcelo Expósito y Carmen Navarrete (1997) invitaron a varias asociaciones de artistas visuales (AMAVI, AAVC, Mendiaz) a coreactar un informe sobre la situación de los trabajadores culturales, del que se destacan dos problemas: la falta de un marco laboral y jurídico que defienda los derechos de los artistas como trabajadores, y la falta de un debate

en la propia “comunidad” de artistas sobre la degradación de las condiciones laborales reales. En relación con el primer punto, se desprende del estudio que en el ámbito de las asociaciones se considera que una mejora de la situación jurídica (estipulando un régimen que establezca asuntos como seguros de enfermedad, desgravaciones por actividad, defensa de los derechos laborales frente a las instituciones, etcétera), podría darse desde el estatuto del trabajador autónomo o dentro de las normativas establecidas para asociaciones culturales.

Esta dimensión responde a una cocepción corporativista que plantea nuevas cuestiones si tenemos en cuenta a los creadores que se sitúan en los márgenes ambiguos del circuito oficial. En la práctica existe una controversia con las formas y el estatuto que pueda servir para proteger al artista como trabajador y al mismo tiempo considerar una actividad artística consciente y voluntariamente desregularizada.

En otro orden de cosas Daniel García Andújar y Roc Parés (Feria de ARCO, 2003) realizaron la instalación e-arco.org con la que abordaban casos y problemas de los artistas como profesionales, surgidos de sus relaciones con los otros agentes culturales. En forma de tienda de campaña de primeros auxilios se ofrecía asistencia jurídica gratuita a los artistas a los que también se invitaba a organizarse en red y realizar denuncias específicas de sus problemas con las instituciones.⁶

6 La intervención e-arco.org se realizó en el recinto ferial que acogía la edición del 2003 de ARCO (Feria de Arte contemporáneo anual que se celebra en Madrid) y la pieza fue presentada en representación del Museo de la Universidad de Alicante. Los autores jugaron con los símbolos de la Cruz Roja y de la Bandera suiza, que era el país invitado en esa edición a la Feria. e-arco.org, no existe ya como página en la actualidad, esta organización tenía como meta denunciar “la falta de representación de los artistas como colectivo” en ARCO y revelar los conflictos a los que se ven sometidos los creadores “en su relación profesional con el mercado del arte”, la web estaba especialmente dedicada a los artistas a los que ofrecía información sobre sus derechos, además planteó una encuesta sobre el asunto de los honorarios y un espacio titulado “conflicto” que coleccionaba las experiencias problemáticas con galerías, museos e instituciones, de los artistas que quisieran contarlas y así ponerlas en común.

Pero la reflexión sobre las condiciones precarias de producción se extiende más allá del ámbito específico de los artistas en el sistema del arte, dentro del contexto de las prácticas artísticas más cercanas al arte de acción y al activismo social se han desarrollado múltiples trabajos de reflexión y de intervención: Entre ellos destaca el proyecto *Área de investigación y censo pétreo* (1996) surgida de la colaboración de la *Fiabbrera Laboral Dreams Ltd.* con la *Asamblea de Lucha contra el Paro y la precariedad de Sevilla* en la que alrededor de 150 estatuas de las ciudades de Sevilla, Madrid y Valencia fueron intervenidas con la colocación de una pancarta en la que se asignaba un número de parado, esta acción adquirió una gran visibilidad y fue el principio de muchas otras que sirvieron para visibilizar el conflicto laboral y las reivindicaciones del sector de los desempleados.

Del mismo modo la artista valenciana Xelo Bosch, también antigua miembro de *La Fiabbrera*, organizó en marzo de 2003 con el colectivo *Nongratis* el evento *Prêt à précaire* un desfile coincidiendo con la semana de la moda en París, en el que se exhibieron algunos interesantes modelos de precariedad laboral.⁷ Enmarcado en las actuales reflexiones teóricas sobre la producción simbólica y las nuevas situaciones del capitalismo cognitivo se encuentran ejemplos de prácticas sensibilizadas con el asunto de la precariedad desde una perspectiva que destaca los efectos y relaciones actuales entre el trabajo material y el trabajo postfordista que gestiona valores inmateriales. Obras audiovisuales entre las que cabe destacar el trabajo de Marcelo Expósito con *Chainworkers Primero de mayo* (la ciudad-fábrica) (2004), primer capítulo del proyecto *Entre sueños*, que retrata las transformaciones de los sistemas de producción a partir del caso

7 Más información sobre *Prêt à précaire* en: <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/181967/index.php>

de la fábrica Mirafiori de la Fiat- Turín y de las acciones colectivas del grupo activista *Chainworkers*.⁸

También el proyecto de *KpD*⁹ *Kamera lauft!* (2004) se refiere a la misma fábrica, en este caso trasponiendo los problemas de las formas de producción materiales a la realidad de los trabajadores inmateriales, el video traslada a este nuevo contexto entrevistas hechas según el patrón de un investigación-acción dirigida por el *Fronte della Gioventù Lavoratrice* y *Potere Operario* a comienzos de 1967 en la fábrica, una acción que se denominó *La Fiat* es nuestra universidad, y que interrogaba, entre otras cuestiones, sobre lo que la gente imaginaba que era la “vida buena” y sobre nuevas formas posibles de organización para conseguirlo.

3.2.2 Prácticas clásicas de crítica institucional¹⁰

Con el Museo de arte moderno. Departamento de las Águilas (1968-1972) Marcel Broodthaers propone una desarticulación no sólo del lenguaje y el símbolo sino también de los componentes

8 Más información sobre el trabajo de este colectivo en www.chainworkers.org
9 KpD significa Kleines Postfordische Drama (Pequeño Drama posfordista) pero hace juego con las siglas del partido comunista alemán (Kommunistische Partei Deutschlands) es un colectivo compuesto por las artistas e investigadoras Brigitta Kuster, Isabell Lorey, Katja Reichard y Marion von Osten. Más información en: www.kleinespostfordischesdrama.de.

10 La llamada crítica institucional, que fue definida primeramente por Benjamin Buchloh que se refiere a ella en relación al arte conceptual en su artículo “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, Buchloh, B. (2004) Hoy en día un fenómeno creciente en el campo de la teoría, en el ámbito europeo es muy destacable el trabajo elaborado desde el Instituto europeo para políticas culturales progresivas (Europäisches Institut für Progressive Kulturpolitik (Eipcp) que dirige desde Viena Gerald Raunig, elaborando textos referenciales en las cuestiones culturales y sociales de la contemporaneidad así como información muy actualizada sobre las iniciativas y proyectos que se están desarrollando en las redes críticas, fundamentalmente en el entorno europeo. Muchos de sus textos han sido traducidos y publicados en España por la revista Brumaria. En la red, puede consultarse en: www.eipcp.net.

naturales del hecho exhibitivo y del hecho institucional.¹¹ Resulta interesante destacar que el inicio de este proyecto, que el autor estuvo entretejiendo los últimos cuatro años de su vida, coincide con las primeras demostraciones de cambio en las funciones del Museo, en los procesos de mercantilización, y en las formas de recepción tanto en Europa como en América.

En esos mismos años, la obra *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, On social Gease* (1975),¹² de Hans Haacke, a partir de un riguroso trabajo de documentación, demuestra literalmente las múltiples interconexiones por las que una obra de arte nunca es neutra, sino que siempre ejerce un determinado papel en la sociedad. Ambas estrategias creativas consiguen abrir el camino a una revisión del arte y no sólo de su momento exhibitivo sino de toda la estructura que lo sostiene y lo legitima, se podría decir que se inaugura la práctica de “deslegitimación del legitimador” muy frecuente en la actualidad y que ha cosechado mayores y menores éxitos, es necesario admitir la dificultad y la fragilidad de este tipo de actitudes, siempre tácticas, que corren el peligro de neutralizarse cuando se vuelven repetitivos simulacros de realidades artificiales.

En una época mucho más reciente, heredera de estas experiencias conceptuales, el Pabellón español de la Bienal de Venecia 2003 de

11 Las doce Secciones que configuran este singular “Museo” son cada una de ellas una estrategia diferente con la que Broodthaers reflexiona sobre el arte a través de los mecanismos de exhibición.

12 El proyecto de Hans Haacke fue concebido para ser mostrado en el Museo Guggenheim de Nueva York, dicha institución no pudo asumir la obra que citaba con nombres y apellidos a miembros de la mesa directiva de su propio patronato, en relación con un delito de especulación. Ante la censura la exposición se desplazó a otro museo. De la experiencia de esta censura se nutre la obstinación y la lucidez con que Haacke ha contraatacado desde entonces frente a las intromisiones de la economía y la política en la cultura como lo demuestran obras como “proyecto Manet” o “Visitor Profil”.

Santiago Sierra¹³ trata el fenómeno expositivo y artístico a través de una dislocación de las condiciones de recepción, que en esta ocasión implicaba impedir al espectador no sólo la contemplación de una obra claramente distinguida sino incluso la entrada en el espacio de exhibición.

La obra de Sierra como muchas otras propuestas de carácter provocativo tiene su verdadera eficacia en la difusión que consiguen y en las polémicas que expanden, ya no tanto a medios especializados sino a los medios de comunicación masivos, con la confianza que podría ser considerada ingenuo-cínica de que a partir de una provocación en el sentido de la Vanguardia clásica, es posible reestructurar posiciones.

3.3 EL VALOR DEL ARTE BARATO¹⁴

Estábamos demasiado ocupados analizando las imágenes que se proyectaban en la pared para advertir que habían vendido hasta la pared misma.

NAOMI KLEIN

13 Sierra interviene las condiciones de exhibición como obra de arte a través de varias acciones e instalaciones en el Pabellón. Tapa la palabra “España” que daba título al Pabellón español con una bolsa negra y cinta aislante y construye un muro de ladrillo visto del suelo hasta el techo, dispuesto en paralelo a la pared de la puerta de acceso, a sólo 65 cm de la primera pared interior. Así aunque la puerta principal permanecía abierta, era físicamente imposible la entrada, por la puerta trasera se permitía el acceso de público, exclusivamente español, previa presentación de D.N.I o pasaporte. El proyecto incluía también otras intervenciones efímeras como la acción, realizada sin presencia de público el 1 de mayo de 2003, de una mujer vieja sentada en un taburete cara a la pared con un capirote de arpillera negra, durante una hora; la presencia de guardas de seguridad, la instalación de restos y desperdicios de obra en el suelo de las salas o la pintura parcial de negro de alguno de los espacios.

Sierra tiene una larga trayectoria de acciones intervencionistas en las condiciones de exhibición, entre ellas destacaremos “Espacio cerrado con metal corrugado” (2002), en el cual se cerró la Galería Lisson en Londres desde su inauguración hasta las tres semanas que duraba la exposición y “Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda” (Mexico D.F.2004).

14 En su libro No logo. El poder de las marcas (2001) Naomi Klein recuerda la época en la que ella estaba en la universidad, probablemente a principios de los noventa cuando imperaba la discusión intelectual sobre la imagen a la luz de las nuevas metodologías del momento, análisis feministas, psicoanalistas, estudios culturales y postcoloniales a los que se les escapaban ciertos problemas relativos a las necesidades y condicionamientos materiales que estaban sufriendo.

Contra la mercancía profesional y a favor de un arte “económico”.

ISIDORO VALCÁRCCEL MEDINA¹⁵

El arte, según Valcárcel Medina (1993), no debería necesitar adjetivos, ni escribirse con mayúscula. En una acción realizada en un aula donde se impartían clases de historia del arte en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca en 1994, Valcárcel Medina escribió cien veces en la pizarra: “No escribiré arte con mayúscula”. Se trata de hacer ver la distinción entre obras “de arte” y obras “del arte” y defender la existencia de un marco de interpretación del arte que no se legitime simplemente sobre su propia institución y propone a los creadores que no generen “productos que vistos desde fuera den prueba de nuestra actividad, sino que debe ser la propia actividad, la propia actitud, la que de prueba de nuestra acción creativa”.

Frente a los condicionamientos efectivos de la producción, Isidoro Valcárcel aboga radicalmente por un arte de autogestión “por naturaleza o por circunstancias”. Esta posición acerca de la autonomía del artista parece cercana a la idea del “bricolage” sesentista y su cultura del “Hágalo usted mismo”¹⁶ experiencias próximas al arte de acción y al arte conceptual crítico, y que tratan de difuminar algunas líneas de separación entre el

15 Es importante subrayar el sentido que Valcárcel Medina le da al “por ejemplo” cuando dice que: ...el papel social del artista en la sociedad a la que inevitablemente pertenece no es ejemplar pero si un ejemplo. decir: Bueno...oiga, es que también se puede hacer esto que yo hago, y no. Hagan ustedes esto.

16 Desde la cultura anglosajona, se propone el concepto DIY (Do it Yourself) el término, aparece en relación con las políticas antidisciplinarias de los sesenta y readquirió cierta relevancia en los años noventa en el marco de los Reclaim the Street EL DIY se basaba en la economía de la ayuda mutua y la cooperación e implicaba también la promoción de energías renovables y el desarrollo de procesos energéticos alternativos. Sus objetivos con relación a lo cultural eran mantener la radicalidad del arte frente a los sistemas de neutralización e integración en los circuitos, y la apropiación de las tecnologías digitales y de comunicación con intereses comunitarios y gratuitos.

La idea de la autogestión, así como la de la posible autonomía del arte, resultan siempre inalcanzables totalmente por las prácticas, por lo que conviene tener en cuenta los parámetros de modulación en los que es posible moverse.

productor y el consumidor proponiendo una red social que enlaza a unos con otros.

Además de incentivar la creación general, la opción por una opción económica y posible a la hora de realizar las obras (Valcárcel Medina defiende hacer sólo arte imprescindible y sólo arte barato), invierte la situación de vasallaje que se da habitualmente en las concepciones actuales del arte contemporáneo. “El elogio de lo barato, es también en sí mismo un posicionamiento frente a una sociedad de consumo ostentosa derrochadora y exagerada y una denuncia del otro tipo de arte que responde a estas expectativas, el arte caro, no comprometido con su medio y con su tiempo pero totalmente comprometido por ellos” (Medina, 2002:64)

Se critica la determinación del arte como un espacio dependiente absolutamente de sus organismos oficiales, que parece no poder existir ya sin la cobertura económica y legitimadora de algún benefactor. Ante esta situación, Isidoro plantea varias posibles alternativas a los artistas que no pueden afrontar los gastos de una obra:

1º busque la adaptación posible para no desistir, 2º si, por fin, no dispone ni de las 10 pesetas para hacer una fotocopia de su futura obra, que la cuente. Que la cuente a priori, no a posteriori, porque eso hace la cultura institucionalizada y de referencias: actuar a remolque. Hablar de algo que ya ha pasado y sobretodo si se hace con regodeo y añoranza es triste y pobre. Por el contrario, hablar de algo que se desea que pase es rico y combativo (Medina 2002:62).

Valcárcel Medina ironiza sobre las instituciones que ya no pueden organizar exposiciones sin que esto requiera un enorme presupuesto. Este artista, en su ya larga trayectoria, ha acompañado estas reflexiones de su propia experiencia, viéndose obligado a tener que rechazar varias oportunidades de exponer

su obra en algunas instituciones artísticas relevantes como por ejemplo la Fundación Telefónica en Madrid, una institución inclinada a obras y formatos tecnológicos, que se interesó por la trayectoria de este artista y le pidieron que les presentara una propuesta exhibitiva que finalmente fue rechazada porque “sólo costaba una peseta” (aparte de los gastos de seguridad, limpieza, alumbrado, etcétera). Con esta acción, o mejor dicho renuncia de acción, Valcárcel Medina pone en evidencia no sólo el gasto que implica la exhibición de lujosos dispositivos de exhibición, sino también el uso publicitario y las aplicaciones fundamentalmente comerciales de los aparatos tecnológicos.

Es también conocida otra polémica con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cuando ante el ofrecimiento de organizar una exposición individual de su trabajo, pidió a los gestores del centro algunos datos sobre los costes de las exposiciones que habían realizado en esa misma temporada. Esta sencilla demanda de transparencia a una Institución pública de dar cuenta del reparto que hace de sus presupuestos, también públicos, fue entendida como una provocación y el museo finalmente se negó a aportar dichos documentos.¹⁷

La trayectoria de Isidoro Valcárcel Medina ha abordado desde el principio la noción de valor en el arte, un buen ejemplo de esta preocupación es una de sus últimas acciones desarrollada en el contexto de la exposición *Un teatro sin teatro* (MACBA, 2007) en la que el artista estuvo pintando de blanco las paredes de la sala durante 9 días, lo extraordinario es que lo hiciera con un pincel finísimo (nº8) por lo que la acción duró más de una semana y que el artista cobrara por ello lo mismo que hubiera cobrado un verdadero pintor profesional de brocha gorda.

¹⁷ La correspondencia entre el artista y la gestora encargada de representar a la Institución ha sido publicada en A.A.V.V. (2006) *Desacuerdos* 3. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

3.3.1 El valor del material

Los materiales de los que están hechas las obras resultan muy recurrentes en el discurso sobre las teorías del valor, tanto Debord como Adorno, desde sus dos distanciadas posiciones y dos momentos históricos diferentes, han empleado el análisis del arte contemporáneo para tratar las contradicciones entre los usos de las fuerzas productivas y la lógica de autovalorización ejercida por el capital.¹⁸

Se puede decir que el coste de los materiales utilizados en la producción artística es literalmente además de metafóricamente tan significativo como la propia narrativa de la pieza.

Los artistas denominados minimalistas adoptaron materiales industriales para marcar su posición ante la manualidad supuesta a las artes plásticas, el arte povera aprovecha esta materialidad industrial reivindicando su belleza, Beuys y Warhol basaban parte de sus estrategias creativas en ese intercambio de valores materiales e inmateriales (cada uno desde estéticas complementarias), las prácticas artísticas no sólo tiene en cuenta el material, son el material y su valor como experiencia estética está siempre en un estrechísima interrelación con el valor físico de esa materialidad. Tanto los 8.601 diamantes de la calavera de platino de Damien Hirst¹⁹ como los materiales utilizados por

¹⁸ El debate de fondo entre las conclusiones a las que cada uno llegó se encuentra aun en las discusiones sobre las estrategias emancipatorias más eficaces. Cada uno resolvió el asunto de forma tangencialmente opuesta; mientras que Debord invitaba a la negación de la institución arte y a la fusión total de la práctica artística con la vida, Adorno defendía que la función crítica del arte moderno se garantizaba justamente en la separación de un arte autónomo y la vida.

¹⁹ For the love of God” de Damian Hirst ha sido considerada la pieza más cara del arte contemporáneo (subastada por 100 millones de dólares) y la más cara de un artista vivo, además de “la primera obra verdaderamente del siglo XXI” Tal y como explica Hirst la obra representa “la victoria definitiva sobre la muerte, lo más que puede conseguirse en cuanto a decoración porque nuestra sociedad ama el dinero y la riqueza”. En el mismo sentido, otro experimentos con subasta de Hirst, el cuadro titulado Spin y que presentado anónimamente costó sólo 300 euros, que inmediatamente después de ser reconocido como “un Hirst” fue resubastado por 140.000 euros.

Hirschhorn reflejan un interés por plantear las problemáticas del “valor artístico” confrontando el valor de culto, el valor de uso, el valor de cambio y el valor de intercambio de los signos.

La elección de materiales económicos que adoptan muchos artistas como Hirschhorn (cinta adhesiva, cartones, maderas) pretende evitar la inclusión de un sur plus de valor y un intento de conseguir la solidaridad con el público de los lugares donde se instalan las piezas, un público que en muchos casos, no ha tenido social y culturalmente, acceso a las formas tradicionales de la representación. Como analiza Benjamin Buchloh (2004) los materiales se reafirman en la obra de Hirschhorn como “verdadera basura acumulada” que al negar su valor de intercambio está denunciando la destrucción sistemática de recursos en pos de una producción de los más pequeños incrementos de valor de intercambio.

3.3.2 Redes en vez de materiales

Vuestros conceptos relativos a la propiedad, a la expresión, a la identidad, al movimiento y al contexto no nos conciernen. Están fundados sobre la materia. Y aquí no hay materia.

JOHN PERRY BARLOW

En cualquier ámbito, la falta de recursos se suple a través de una implicación colectiva. Con esto no se pretende decir que el establecimiento de formas de cooperación derive necesariamente de una situación de precariedad, porque las redes de colaboración constituyen frecuentemente un fin en sí mismo, pero sí hay que reconocer que el factor de la necesidad contribuye poderosamente a establecer estos lazos.

La sustitución de materiales por categorías ligadas a valores exclusivamente inmateriales y a su forma de distribución ha constituido un fenómeno permanente en la genealogía del arte

contemporáneo. En la década de los ochenta y dependiendo de los contextos hasta principios del siglo XXI, las heterogéneas experiencias de arte de acción, desarrollaban sus prácticas al margen prácticamente de cualquier ayuda institucional o privada representativa, de igual manera ocurría con las propuestas del llamado arte postal. Es posible interpretar de esta situación que la horizontalidad de sus estructuras han resultado lo suficientemente sólidas como para mantener un circuito en continuo crecimiento.

Pero si existe un medio donde la estructura en Red ha modificado radicalmente sus posibilidades éste es el medio informático.

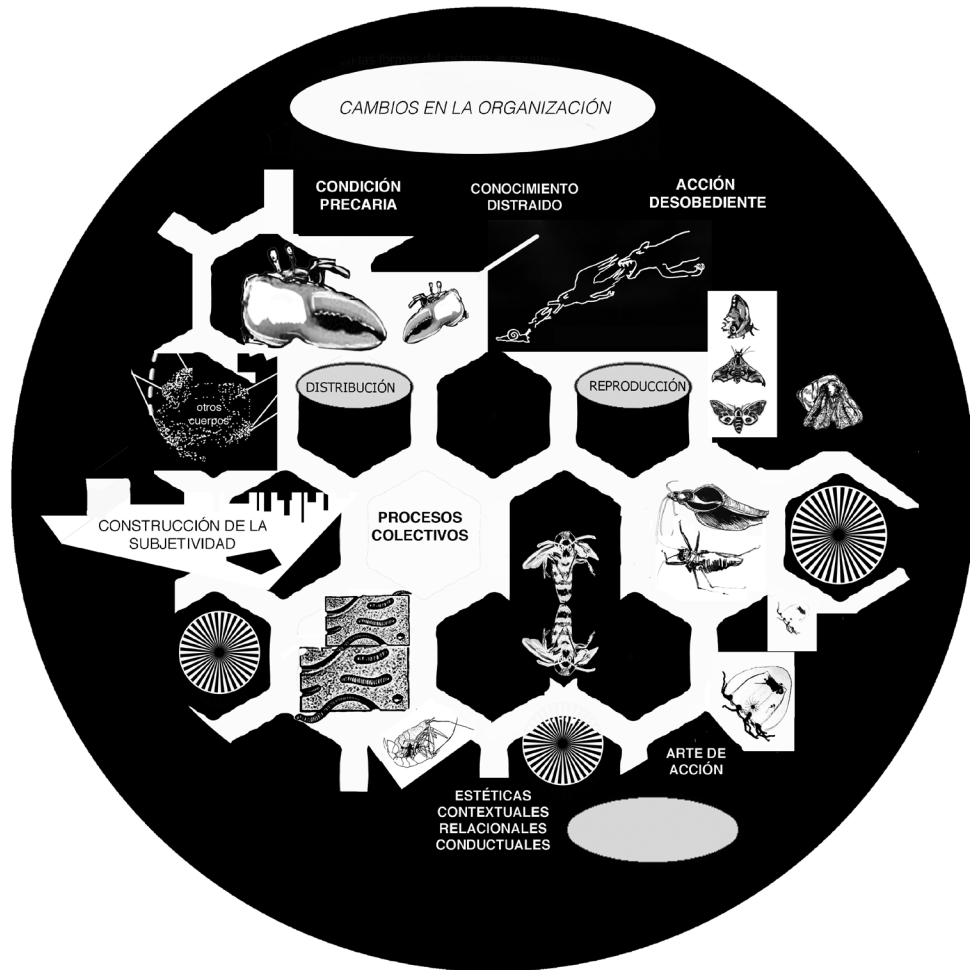
La duración que era en la modernidad el sentido de la imagen ha desaparecido en la Red en la que según José Luis Brea, se sustituye la memoria recuperativa propia de la modernidad, por una memoria dinámica, una memoria que no tiene la capacidad de constituir un archivo como una biblioteca o un museo pero dispone de una capacidad relacional que es intercambiable, fácilmente transmisible y predispuesta para ser compartida.

Es desde esta perspectiva desde la que se propone una transformación en la función del arte y en la forma de actuación del artista. Como afirma la Société Anonyme (1990) en su Redefinición de las prácticas artísticas: En las nuevas economías de la falsa opulencia sostenida, el artista no puede aceptar que su práctica se inscriba de ninguna manera en los registros de forma actualizada alguna del lujo.²⁰

²⁰ La Société Anonyme es un grupo de artistas y teóricos de composición variable fundado en 1990 que se ha dedicado especialmente a investigar desde perspectivas críticas las condiciones y posibilidades de las prácticas artísticas. Han producido obras que pueden consistir en textos, videos, instalaciones, ediciones múltiples, piezas para catálogo y obras en la red, siendo este último medio el que mejor se adecua para una estrategia realmente anónima, sus textos se pueden encontrar en aleph-arts.org, portal en Internet promovido por José Luis Brea quien expone algunas nociones teóricas en su libro (2001): *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac. El texto íntegro de su manifiesto en 37 puntos titulado "La Redefinición de las prácticas artísticas" puede consultarse en: <http://aleph-arts.org/lsa/>.

Pese a la potencialidad del desarrollo de redes es preciso reconocer que el hipotético reparto colectivo que proporciona la red, en la práctica se encuentra continuamente ante el acoso de una recapitalización, una conversión en beneficio privado de lo que debería considerarse común y gratuito. Existe una tensión constante entre una concepción de red libre y los intereses para instituir nuevas entidades cerradas, que se nutren de las redes y no aportan al interés general más que la imposición de tasas y restricción de accesos. Finalmente el problema de las redes sigue proponiendo las mismas cuestiones éticas sobre accesibilidad y cooperación que ha generado siempre.

El acto de producción se objetiva no en el producto de trabajo, ni en el valor de intercambio, ni en el valor de uso, sino en ese espacio público de cooperación, que plantea la matriz colectiva como finalidad de su actividad. Lo fundamental resulta ser la presencia del otro compartiendo el mismo plano, en una organización horizontal y sin jerarquías, haciendo posibles formas de colaboración y de representación que no son nuevas pero sí muy necesarias.



4 POÉTICA DE LOS INVERTEBRADOS

4.1 EL INTERÉS DE LA BIOLOGÍA

Los heterogéneos procesos que se están produciendo en el contexto de las prácticas de arte hoy sugieren imaginar otros modelos metodológicos, otras figuras de referencia y otras ópticas, así como también considerar críticamente el contexto de una forma económica de valores inmateriales en la que se problematiza el sentido de los fenómenos culturales. Considerar las prácticas artísticas desde la perspectiva de organismos vivos, implica acercarse a la complejidad de sus formas de intercambio y producción, formas que están proponiendo estructuras no vertebradas únicamente en criterios formales y contextuales rígidos sino en procesos en transformación continua, tácticas de adaptación y regeneración, mimetismos, colonias, simbiosis, usos y costumbres que responden a nuevos criterios de organización y forman nuevas entidades. El estudio de algunas prácticas artísticas en la actualidad en relación con el fenómeno de la invertebralidad se articula en

metáforas a partir de las condiciones, morfologías, procesos de transformación e interacciones de los organismos invertebrados. En relación a las condiciones, se abordarán los cambios de escalas que conlleva el ámbito de los invertebrados tanto en función de los tiempos como de los números, las cantidades de organismos y de especies, así como los tamaños que amplían el espectro de dimensiones a concepciones micro y macroscópicas.

Al fijarse en sus cuerpos, se distinguen entre los invertebrados, gran variedad de estructuras que incluyen formatos rígidos como las conchas y complexiones amorfas también aparecen propiedades inmateriales asociadas a cuerpos transparentes, luminiscentes y fluorescentes.

En torno a sus complejos procesos de transformación, se destacan la capacidad de regeneración y las mutaciones que sufren en el crecimiento como la muda y la metamorfosis.

Por último, se consideran los modelos de interacción entre invertebrados y otras especies, formas de intercambio y reciclaje de recursos, mimetismos y fenómenos como la simbiosis o el parasitismo, así como las interacciones entre la misma especie en sus formas coloniales y sus sistemas de coordinación.

El pensamiento sobre lo cultural que se ha acercado en muchas ocasiones a cuestiones tradicionalmente relativas al pensamiento científico, desde muy distintas posiciones Luis Buñuel, Roger Callois, Gilles Deleuze, Felix Guattari o Giorgio Agamben, han dedicado especial atención a fenómenos del mundo natural, entablando en sus trabajos un diálogo con reflexiones biológicas. Este interés se corresponde también con una ampliación de las perspectivas en biología, que ha desplegado en el último cuarto del siglo pasado, su campo de saberes hacia la etología, las ciencias de la comunicación o la teoría del conocimiento, entrando de lleno en los dilemas que durante años han dado qué pensar a filósofos y otros investigadores culturales.

Además de los trabajos de campo relacionados con los propios animales, es interesante destacar dos perspectivas generales en las que la biología está aportando puntos de análisis muy productivos: la genética y las teorías evolutivas.

Los avances en genética son los protagonistas de muchos de estos nuevos campos del pensamiento, la posibilidad de convertir en lenguaje los fundamentos orgánicos que se transmiten en el genoma, el A.D.N y el descubrimiento de la doble hélice (1953), abren nuevas posibilidades de investigación y con ello importantes controversias, pero no sólo eso, también favorece que aparezcan ámbitos de estudio hibridados en los que encontrar distintas reformulaciones del binomio ciencia-humanidades. Por ejemplo, la perspectiva de considerar la genética como tecnología de la información que acerca las metodologías e intereses de científicos como Dawkins, al trabajo de semióticos y lingüistas. Otro campo de intensa actividad lo configuran las actuales teorías evolutivas con Darwin de referencia, que proponen nuevas perspectivas sobre el significado de adaptación y de la selección natural, reformulando la dimensión teleológica del concepto “evolución” que es interpretada como un cambio continuo más que como una actividad dirigida a una solución final.

Los estudios sobre selección natural también abordan la problemática sobre los procesos de individualización, pues es necesario determinar cuál es el sujeto que es seleccionado, ¿El individuo? ¿Determinados genes del individuo? ¿El colectivo de individuos?.

Como señalan los biólogos Levin y Lewontin, la adaptación no debe seguir considerándose ya como un fenómeno ajeno al organismo ni el medio debe ser interpretado como una estructura impuesta desde el exterior, sino como una creación de los seres vivos (1985: 99). Esta invitación de los científicos a convertir el contexto en un elemento consustancial al organismo, nos acerca a la idea de la disolución del sujeto tratada desde el posestructuralismo e

implica un giro profundo a la hora de entender una identidad o una autoridad.

Las analogías de lo biológico con teorías del conocimiento y fenómenos culturales generan el riesgo de caer en un determinismo biológico, este estudio no pretende en ningún caso buscar explicaciones naturales a los fenómenos culturales, ni aplicar las leyes de la evolución a asuntos culturales, sino dibujar un punto de vista, una perspectiva que ayude a apreciar las prácticas artísticas y a entender el contexto en el que tienen lugar y al mismo tiempo al contexto que representan.

4.2 CAMBIOS DE ESCALA: TIEMPOS, NÚMEROS Y TAMAÑOS

4.2.1 Lo efímero y lo infinito

El conjunto de organismos denominamos invertebrados son los animales más antiguos que existen en la actualidad, se sabe que pequeños moluscos y gusanos aparecieron en la tierra hace más de 1000 millones de años y antes de ellos miles de minúsculas especies se habían extendido por los océanos formando el zooplancton primario. Esta antigüedad testimonia la efectividad de sus estrategias vitales, y su capacidad de resistencia tanto a drásticos cambios climáticos como a los desarrollos de otras formas de vida.

Trasladar esta perspectiva en el tiempo de los organismos invertebrados a la continuidad en las formas de hacer de lo artístico, invita a entender algunos fenómenos actuales en el marco de referencia de las transformaciones sociales y culturales. Sería deseable que las prácticas artísticas dejaran de ser definidas dentro de los estrechos esquemas de lo “neo” y lo “post”. Conviene tener en cuenta los cortes epistemológicos en el conocimiento y la sucesión de paradigmas en las concepciones artísticas que han llevado a sentenciar la muerte del arte en varias ocasiones, pero es también interesante valorar la continuidad en las prácticas de

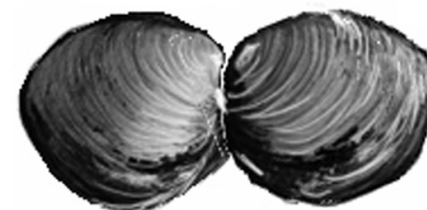


Fig. 10.

El Bivalvo considerado el ser vivo más antiguo encontrado con vida, fue llamado “Ming” por haber nacido hace 410 años, en el tiempo en el que gobernaba China, la dinastía Ming.

El Anomalocaris pertenece a un género extinto, parecido a los artrópodos actuales, que pobló el fondo del mar en el periodo Cámbrico hace 525 millones de años.

actitudes y formas de actuación, se trata de pensar con Duchamp que “El arte es un juego entre los hombres de todas las épocas”, un flujo de re combinaciones posibles que conecta el pasado con el presente y el futuro.

Es preciso entender las prácticas en escalas más amplias que las de las tendencias estéticas del momento o de los movimientos historizados. Una obra puede haberse realizado en la antigüedad pero su experiencia hoy será siempre contemporánea, de la misma manera las prácticas de hoy se conectan a tiempos anteriores a la vez que colaboran en las transformaciones del presente y en las concepciones del futuro.

En estos parámetros se presenta el “Un millón y diez Aniversario del Arte” organizado por Robert Filliou el 17 de enero de 1973 en Aix-la Chapelle. Si el hombre apareció en la tierra hace aproximadamente un millón de años, el arte fue antes (unos diez años antes, según Filliou). Este es el sentido también de las obras y de los escritos de Filliou quién inventa el término Eternal Network, Fiesta Permanente y la Creatividad permanente, según la cual es equivalente que una obra esté bien hecha, mal hecha o que no llegue a hacerse porque lo importante es la acción, la práctica, “realizar la idea y el ideal”¹

—¿Cuánto vive una mosca?

—Una mosca de la fruta vive aproximadamente dos días.

—Y ¿una lombriz?

—Dependiendo del medio, la lombriz puede vivir hasta mes y medio²

1 Esta idea aparece anunciada 10 años antes en el escrito “La historia susurrada del arte” publicada en Filliou, R. 22 Enero 1971. *Opus Internacional*. París. Nº y en el Catálogo del Robert Filliou. *Genio sin Talento*. MACBA Barcelona, 2003 *Ved, hace un millón y 10 años el arte era vida, dentro de un millón y 10 años lo será aún. Festejémoslo toda la jornada, sin arte, para celebrar este principio gozoso y anunciar este final feliz. Primero un día, después dos, tres, cuatro, cinco y a medida que las condiciones objetivas y subjetivas del mundo lo permitieran uno, dos, trescientos y eventualmente trescientos sesenta y cinco.*

2 Extraído de distintos chats de Internet, Imposible asegurar la certeza de estar afirmaciones.

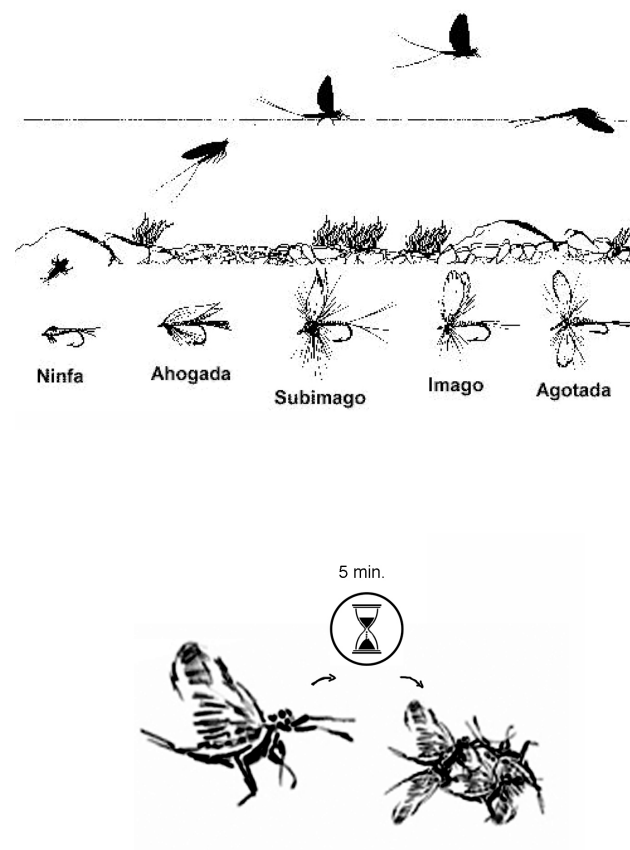


Fig. 11.

Ciclo de vida y muerte de las efemerópteras o efímeras. Una hembra puede llegar a vivir 5 minutos, en los cuales debe ser capaz de aparearse y poner los huevos.

El cambio de perspectiva temporal con la ampliación de las escalas contrasta con la brevedad del ciclo biológico de la mayoría de los invertebrados.

Los efimeros, efimeras o Efemerópteros son los animales más breves del mundo natural, esta especie constituye un orden primitivo de insectos que pasa la gran mayoría de sus vidas como ninfas acuáticas y sólo unos días como adultos, poseen el récord de tener “el largo de vida reproductiva más corta”, una hembra efemeróptera llega a vivir sólo 5 minutos durante los cuales tiene que aparearse y poner huevos, los machos adultos tienen partes bucales vestigiales y no pueden comer en toda su vida de adulto, algunos grupos, ni siquiera tienen patas, sobretodo las hembras pues los machos necesitan las patas delanteras para agarrarse durante el apareamiento.

Los efimeros suelen llegar a su etapa adulta sincrónicamente, constituyéndose como grandes enjambres que mueren al mismo tiempo, estas efimeras muertas pueden causar cierres de carreteras y accidentes de tráfico por ser tan numerosas que cubren con una capa gruesa el suelo. Pero por otro lado, la utilidad de estos seres tan poco duraderos es enorme en comparación con su diminuta existencia. Las ninfas, que es el estado en el que pasan gran parte de su corta vida, son una fuente importante de alimento para peces de agua dulce y son utilizados como carnada por pescadores, sus cuerpos muertos también son recogidos y utilizados como fertilizante o comida para aves. La presencia de efimeras en los ríos es aprovechada por los científicos como indicador para evaluar calidad ambiental y pureza del agua.

El fenómeno de lo momentáneo es una característica encontrada con frecuencia en las prácticas artísticas de la actualidad. En este sentido cabe destacar la influencia de prácticas artísticas muy breves y de procesos creativos intermitentes cuyas aportaciones no sólo implican a sus resultados cuantificables y clasificables como obras de arte, sino se expanden más allá y resultan

productivos artísticamente por los posicionamientos a los que dan lugar y sentido, por el juego que proponen en el panorama general y por la potencialidad que generan sus actitudes. En ámbito de lo artístico es cada vez más usual encontrar ejemplos de propuestas efimeras, prácticas que se presentan más como procedimientos y entornos de acción que como una pieza definida. Se pueden encontrar proposiciones para realizar intervenciones esporádicas y colectivas en un determinado lugar como por ejemplo convocatorias a abrir un circuito de casas particulares creando una red de encuentros durante un día como ocurrió en el evento Casas y Calles en el que durante sólo unas horas del 30 de mayo de 2002 y del 16 de enero de 2004 varias personas abrieron su casa para realizar en ella propuestas que incluían exposiciones de arte, instalaciones, teatro, danza y acciones lúdicas. Las distintas casas, generaban un recorrido urbano abierto y permeable, que transitaba entre lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo, que también fue intervenido con diversas acciones como debates callejeros, fotografías colectivas, performances, exposiciones en containers o graffiti.

4.2.2 No son alternativos, son mayoritarios y base de la cadena trófica

El mundo de los animales no está formado por los vertebrados y unos pocos invertebrados, sino por veintiocho troncos, uno de los cuales compartimos con los restantes cordados.

Los invertebrados constituyen la parte numéricamente más importante del mundo de los animales, los insectos conocidos hoy suman cien veces más que el total de especies. El grupo es variadísimo y mayoritario no sólo en cantidad de especies sino también en cantidad de población. Como ejemplo se puede señalar que hay más especies de hormigas en un Km² de bosque brasileño que especies de primates existen en todo el mundo y son más

las hormigas obreras en una colonia de hormigas cazadoras que todos los leones y elefantes de África, Hormigas como la *Dorylus wilwerthi* vive en comunidades que alcanzan los 32 millones de individuos (20 Kg. de peso), con columnas de hormigas-soldado patrullando regularmente un área de 50.000 m².³

De esta misma manera, se debe considerar que las prácticas artísticas invertebradas son mayoritarias, tanto en número de especies como en número de individuos, frente a la figura de artistas especializados, reconocida en el circuito oficial del arte contemporáneo.

Por mucho que se insista, no se trata de prácticas alternativas, pues no deben su existencia a la industria cultural, ni su objetivo principal es oponerse a lo oficial, son modos de hacer que se legitiman en sus prácticas y no es justo considerarlos como una reserva o una cantera de los “equipos titulares”.

Además el adjetivo alternativo parece sugerir que es una opción elegida entre otras opciones, como si se pudiera elegir fuera del catálogo del sistema, pero esto no es así, la marginalidad es una condición mutante y relativa, y el sistema es perfectamente capaz de convertirlo todo a sí mismo simplemente en su inclusión.

Así conviene recordar que la noción de que existe un arte oficial y otro que es “alternativo” parece nivelar dos conceptos que se han demostrado muy inestables y que se han utilizado en categorías no siempre beneficiosas para los creadores.

Hay que destacar además que, al igual que estas mariposas efímeras, los modos de hacer invertebrados resultan también muy beneficiosas como base de una cadena trófica y son fundamentales para la existencia de muchas otras conformaciones culturales.

Desde esta concepción de lo invertebrado como producción simbólica base, es interesante identificar un fenómeno

³ Sólo los artrópodos constituyen el 80% de la fauna terrestre, de 1200.000 especies en el planeta, 1000.000 son insectos.



Fig. 12.

El caracol, base de una cadena trófica. Una cadena trófica se compone de eslabones cada uno de los cuales obtiene sus nutrientes del nivel anterior, la desaparición de un eslabón, desestabilizará todo el flujo de energía

contemporáneo de “amateurización masiva” que implica un cambio de escala a la hora de concebir la producción simbólica y especialmente los procesos artísticos.

Esta intensificación de la producción a partir de la incorporación de multitudes de agentes genera un panorama de desprofesionalización de las prácticas, que tiene como una de sus consecuencias una mayor dificultad en la identificación y organización de autores, obras y tendencias así como la realización de una topología clara del conjunto.

En fenómenos contemporáneos de producción simbólica como la Wikipedia y otras construcciones de la llamada Web 02 (Flickr, Facebook, Secondlife, otros) no sólo resulta masiva la circulación y la difusión, la mayoría no se conforman con la simple utilización de los contenidos, sino que además también es masiva la participación, en forma de creación de contenidos y de la modulación y reinterpretación de los materiales anteriores. Los organismos invertebrados también resultan muy difíciles de definir al constituir un grupo tan numeroso que no se puede contar y clasificar sin problemas, debido a varios factores: La imposibilidad de acceso a todos los lugares donde estos seres se encuentran o donde estos procesos se realizan, ya que a veces son espacios impracticables para nuestros cuerpos y nuestras tecnologías. La dificultad para distinguir a un individuo dentro de la enorme variedad morfológica que presentan (con procesos como la metamorfosis). En este sentido, el entomólogo Michael Chinery (1998) sólo alcanza a presentar su objeto de estudio como un insecto es un artrópodo que en algún momento de su vida tiene seis patas. La cuestión de la identificación del individuo plantea la problemática sobre la dimensión de la autoría y las distintas versiones que de ella están coexistiendo en las concepciones de lo cultural y de lo artístico.

Este fenómeno se complementa con el hecho de que la creación de creadores se ha convertido en el objetivo que siguen muchos

proyectos de arte en la actualidad, cuya forma de producción simbólica consiste en la creación de plataformas que se ofrecen al público-participante para que aporte sus contenidos, son propuestas que habilitan espacios de creación y que indistintamente toman la forma de exposición, de intervención pública o de taller. El proyecto “Explorando Usera” promovido y coordinado por el grupo madrileño La Hostia Fine Arts (LHFA) compuesto por Rafa Burillo y Fernando Baena en 2007, es un ejemplo de cómo la idea unitaria de obra se desliza hacia plataformas estructuralmente más complejas que dan lugar a formas colaborativas y participativas polimórficas y materiales formalmente muy heterogéneos, como en este caso, una guía de tapas y cañas, una convocatoria de creación poética, una colección de calendarios, un autobús con guía turístico para visitar el barrio y visibilizar su composición y genealogía, una clasificación de las malas hierbas, una revista caminada, una selección de obras audiovisuales, postales, un CD de música, etc.

4.2.3 Enanos y gigantes

El término invertebrados, engloba desde seres microscópicos a paisajes extensos. La carencia de huesos y de columna vertebral ha limitado su tamaño físico así como su ciclo biológico, pero estos factores de brevedad y pequeñez, han llevado a estos seres a diversificarse en una extraordinaria diferenciación morfológica que les ha permitido habitar todos los ambientes posibles hoy en la Tierra.

Entre los seres más minúsculos, algunos son capaces de reaccionar al contacto externo por medio de desplazamientos activos, otros no, como los integrantes del zooplancton, organismos que en su mayoría son incapaces de moverse por sí mismos de modo que se mantienen erráticos y viven a merced de las corrientes y las olas. Las estrategias de supervivencia

son asombrosas en organismos que a veces no son más que un pequeño aparato digestivo. Pero el mundo de los invertebrados también proporciona ejemplos de seres enormes como calamares, pulpos o bivalvos gigantes que suelen encontrarse en las profundidades marinas y son capaces de formar con sus cuerpos kilométricas colonias de coral cuyos esqueletos generan territorios extensos con islas y archipiélagos. Estas diferencias de escala nos permiten concebir toda una serie de perspectivas nuevas en relación con las condiciones que habitualmente consideramos únicas y posibles. Podemos probar a aplicar este cambio de escala al modo de entender y de visibilizar la de producción simbólica.

Es preciso recordar que lo cuantitativo configura la regla fundamental que se aplica en la medición del éxito público y de influencia de fenómenos culturales, de ahí el interés y la dictadura de las estadísticas de audiencia. El medible “Cuánto” marca unos umbrales de referencia y todo lo que se sale de su franja como fenómenos artísticos de tamaños pequeños, por intención propia o por circunstancias, o de tamaños desmesuradamente grandes, desterritorializados y difusamente multitudinarios son desestimados, muchas veces por la problemática de no saber donde clasificarlos

Pensar en otras escalas posibles ayuda a visibilizar formas de hacer con dimensiones desregularizadas, minúsculas o inusitadamente grandes y que pueden recurrir a ciertas estrategias respondiendo a intereses locales con prácticas centradas en una experiencia muy puntual y otras cuyos límites globalizados nunca alcanzamos a determinar. Estas propuestas de dimensiones, a veces diminutas a veces gigantescas, no parecen aspirar a la lógica del crecimiento estandarizada y se puede decir que están proponiendo una forma de actuación como micro sistemas paralelos a las manifestaciones monumentales, de crecimiento supervisado resultan tan sintomáticas de las industrias del entretenimiento.

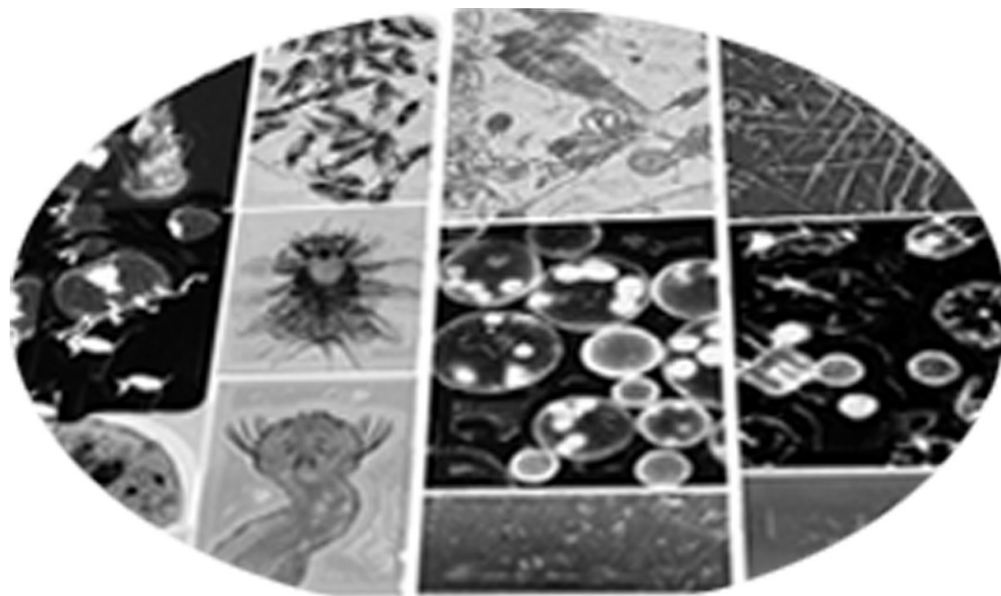


Fig. 13.

Pulpos gigantes, islas de coral y minúsculos seres microscópicos.

Diferentes intereses generan diferentes escalas, desde micro intervenciones, con un carácter performático y poético, realizadas ante un público no consensuado, infiltradas en situaciones cotidianas a intervenciones que implican muchas operaciones con diferentes niveles en las que colaboran numerosas personas y que generan una difusión muy amplia.

En este sentido se puede interpretar las formas de trabajo de Luis o Miguel, que constituyen intervenciones sobre lo real como minúsculas pulgas “Sin título” (2003) al tiempo que en otros casos pueden llegar a generar enormes estructuras en forma de gigantesca colonia coralina “Las huellas de mi deseo” (2008).

En “Sin título” (2003) el grado alto de descentramiento que puede generar ver a dos hombres comunes pisotearse uno al otro alternadamente en una calle de La Habana, sin ningún tipo de violencia adicional ni ninguna otra escenografía, un gesto que se realiza con un mínimo gasto de energía.

La cantidad de testigos no llega a dos decenas pero la distribución de lo ocurrido se propagan instantáneamente a través de comentarios espontáneos hasta finalmente disolverse muy poco después en la marea de peatones, que los esparcen casi sin dejar descendencia. Esta intervención performática, de escasísima estructura sintáctica dura unos escasos 49 segundos de vida en todos sus estadios.

A diferencia de la anterior, Luis Gárciga, en “Las huellas de mi deseo” (2009), involucra activamente a algo más de cien personas, perteneciente a 30 familias cuyos miembros viven repartidos entre las ciudades de Tampa (USA) y La Habana, El proyecto genera a lo largo de dos años, vínculos individuales que una vez realizado el proyecto probablemente desaparecerán lenta pero progresivamente.

La obra bajo la apariencia formal de una instalación artística recorre un camino de ida y vuelta entre las dos ciudades donde viven los asociados en una especie de colaboración recíproca

entre coordinadores y participantes. Viaja reproduciendo un funcionamiento de tráfico encubierto de zapatos que envían los residentes en Tampa para sus parientes y amigos en la capital cubana. No se trata de desmonumentalizar reduciendo escalas de espacio urbano y duración del acto reproductivo del significado a través de la interpretación callejera; sino de hacerse pasar por otra cosa. Mimetizarse para ganar en alcance, pasar por una obra muerta para poder ejercer la vida. Formar con vivos y esqueletos una gran colonia, paralela a la costa, un arrecife coralino que supera en habilidades al régimen aduanal y a otros tantos sistemas basado en estructuras vertebradas.

4.3 CUERPOS POLIMÓRFICOS: ESTRUCTURAS, CONCHAS, TRANSPARENCIAS Y LUMINOSIDAD

La ausencia de un sistema de huesos y vértebras, no impide la existencia de una estructura organizativa. Los invertebrados presentan una enorme variedad de posibilidades corporales, desde una complejidad absolutamente irregular como es el caso del cuerpo perforado de las esponjas a la radiada composición de las estrellas de mar.

4.3.1 Otra organización posible

Para entender los diferentes tipos de organización del cuerpo de los invertebrados, se utilizan como elementos diferenciadores, las distintas simetrías que presenta cada grupo, distinguiendo entre simetrías radiales, típica de algunos protozoos y de esponjas, medusas y pólipos/corales, erizos o estrellas de mar y las simetrías bilaterales, que se encuentran en los cuerpos de moluscos, artrópodos o anélidos. Al observar las partes en las que se dividen estos cuerpos se ve un espectro muy amplio de variaciones, desde una estructura compuesta por segmentos iguales como es el caso

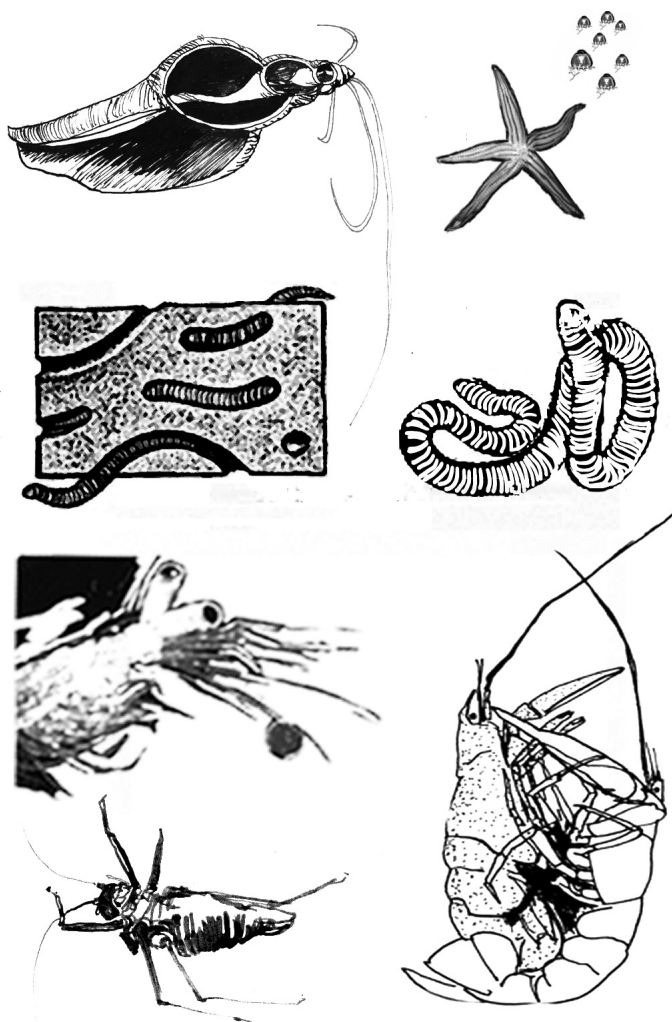


Fig. 14.

Existe una variedad inmensa en las configuraciones corporales de los invertebrados, blandos y duros, segmentados como la lombriz o de una sola pieza como la estrella de mar.

de los gusanos cilíndricos a los cuerpos sin división alguna de los gusanos planos o de los crustáceos.

Con respecto a la producción cultural estas formas complejas, o al menos alejadas de los esquemas asentados sobre la organización de la práctica artística, se observan en una variabilidad de técnicas y de formas de actuación que muy frecuentemente conviven en el contexto de un mismo proyecto.

Cabe destacar los usos de las tecnologías de la comunicación, los nuevos órdenes y rearticulaciones en relación a los procesos de producción, de reproducción y también de difusión de las propuestas. Las formas de producción invertebradas presentan una multiplicidad de estrategias y de formatos productivos que incluyen estéticas muy diversas, desde nuevas modalidades de archivos a obras específicas, proyectos audiovisuales, acciones directas. Por ejemplo, la obra de Pedro G. Romero titulada Archivo F.X. un ejemplo de work in progress en el que se entrelazan materiales heterogéneos donde una colección de imágenes de la iconoclastia en España desde finales del siglo XIX a mediados del XX, se articula con reflexiones y referencias sobre el arte moderno y contemporáneo así como con un trabajo de campo en un pueblo de nueva construcción de las afueras de Barcelona.⁴ El interés de este proyecto radica en la confrontación de lenguajes y estrategias, tanto con contextos sociales como con entramados de sentidos.

⁴ El zooplancton está compuesto de animales que con excepciones son microscópicos o escasamente visibles a simple vista. Está integrado principalmente por protozoos (animales unicelulares) y rotíferos, junto con gran variedad de pequeños crustáceos, acompañados de medusas, algunos gusanos, moluscos diminutos y microscópicas fases larvarias de muchos animales que viven en el fondo del mar cuando son adultos.

Apenas hay organismos vivos por debajo de los 200 metros de profundidad. Algunos crustáceos establecen ciclos migratorios verticales cada 24 horas. Comienzan a descender al amanecer y ascienden al atardecer. Las llamadas mareas rojas se deben a grandes cantidades de protozoos, los residuos digestivos y los cadáveres son convertidos por las bacterias en alimento del fitoplancton, que es a su vez el alimento principal del zooplancton.

4.3.2. Conchas institucionales

La ausencia de vértebras en las estructuras invertebradas no excluye la posibilidad de desarrollar partes duras o esqueletos. El esqueleto no es una característica común del grupo, así se presentan el pulpo o las babosas que no tienen ninguno, pero una concha externa de carbonato de calcio es habitual en otros gasterópodos como el caracol o la caracola.

Algunos invertebrados desarrollan una concha interna, que puede ser dura como la de la sepia o cartilaginosa como la del calamar. Es interesante como los cuerpos reversibles de las esponjas o la variabilidad y transparencia de las medusas complica una clara distinción entre estructura interna y estructura externa, entre dentro y fuera.

También un grupo muy significativo como son los artrópodos (insectos, arácnidos, crustáceos, y miriápodos) presenta un esqueleto externo (exoesqueleto) consistente en unas placas duras articuladas entre ellas que protegen a un animal blando.

La distinción entre lo duro y los blando en el cuerpo de los invertebrados remite en el caso de la producción cultural a la problemática de la articulación con las instituciones culturales, que además de generar cuestiones relacionadas con polémicas concretas y particulares (aunque bastante repetidas también) constituye un verdadero dilema sobre los procesos de institucionalización en relación con la experiencia.

Usualmente se trata el problema de las instituciones como un enfrentamiento entre el creador “libre” y el aparato burocrático y sin duda hay indicios evidentes de que este problema existe, pero la cuestión de la articulación con la institución presenta perspectivas aún más complejas de analizar y mucho más difíciles de resolver, se trata finalmente de la conjunción de lógicas que no son estáticas, de hecho la reestructuración de ciertas instituciones que han procurado adaptarse por ejemplo a la llamada “estética relacional” es un buen ejemplo de las contradicciones que persisten, los procesos de institucionalización organizados

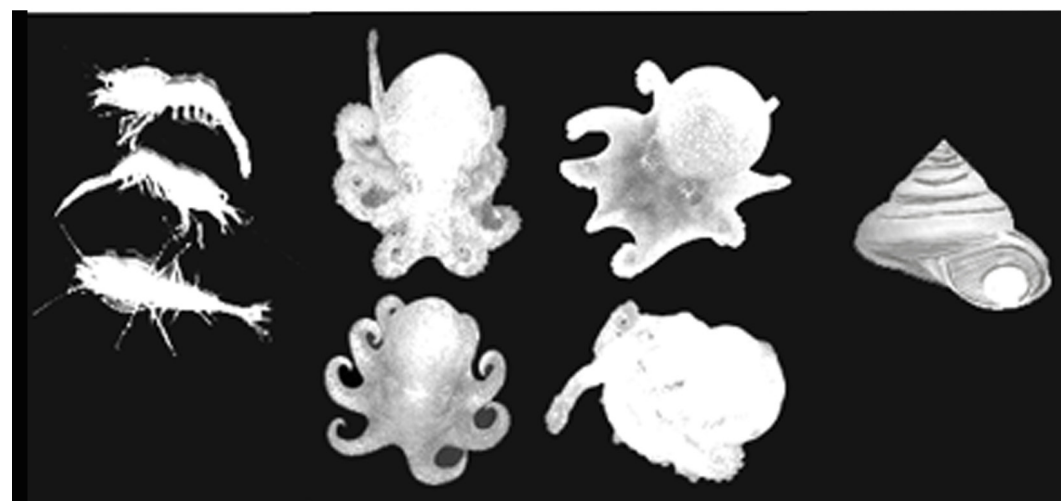


Fig. 15.

Algunos invertebrados tienen una concha externa de carbonato de calcio como el caracol, y otros interna como la sepia o interna y cartilaginosa como la pluma del calamar, algunos carecen de ninguna estructura dura como la babosa o el pulpo y otros están envueltos en un esqueleto externo o exoesqueleto como los artrópodos.

desde arriba y unidireccionalmente suelen llevar a procesos de neutralización como ha sido el caso de la asunción de las vanguardias históricas (como el futurismo) o en el caso de la integración de los movimientos postconceptuales (como las prácticas situacionistas) altamente paradójicos tras su asimilación en el formato exhibitivo y en los espacios institucionales.

Es para todos familiar el caso de los cangrejos ermitaños o paguroides, estos animales tienen un abdomen más blando que otros crustáceos así que se protegen con un instrumento externo, reutilizando conchas de caracoles muertos en un fenómeno denominado tanatocresis, durante su crecimiento este animal se ve obligado a cambiar repetidamente de concha por lo que es habitual encontrarles inspeccionando detenidamente con sus pinzas las conchas vacías.

El caso del cangrejo es un ejemplo del uso instrumental de una estructura existente y propone una forma de hacer que aprovecha los medios dados, en el sentido que le resulta interesante.

Las prácticas en condiciones invertebradas introducen reflexivamente la cuestión de como abordar el proceso de institucionalización, de cómo convertirse en sí mismas en prácticas instituyentes. Esta preocupación no trata de plantear nuevas formas de institución sino formas de organización que permitan procesos instituyentes abiertos.

Pero los procesos de institucionalización trascienden la propia existencia de un tipo u otro de instituciones, se trata en el sentido que analiza Ernesto Laclau de confrontar dos polos necesarios para un desarrollo democrático, esto es, la unificación y la autonomía que también se corresponden con la movilización y la subordinación.⁵

5 Laclau, E. (2005) La razón populista. Buenos Aires. Fondo de cultura económica. En este libro el autor se acerca al fenómeno del populismo como proceso inverso al proceso de institucionalización al que relaciona históricamente con el positivismo y actualmente con los Estados tecnocráticos que a través de la administración de las instituciones son capaces de absorber las demandas más o menos particulares que se articulan.

4.3.3 Propiedades inmateriales de los cuerpos: transparencia, luminosidad y fluorescencia

Los cuerpos invertebrados también presentan unas características formales especialísimas en relación con la forma en la que se hacen visibles o invisibles como por ejemplo la necesidad de generar su propia luz. La bioluminiscencia que presentan muchos seres que habitan las oscuras profundidades marinas, tiene como función la caza y el camuflaje, hay que tener en cuenta que en los fondos del mar, donde no llega la luz tampoco hay plantas por lo que se configura un ecosistema prácticamente de carnívoros.

Las interpretaciones de la autoría y la propiedad de la obra han sido ya históricamente reformuladas a partir de prácticas como la del apropiacionismo de Sherrie Levine que en 1980 monta una exposición con copias de fotos de Walter Evans, trabajo que tituló “After Walker Evans” Estas transformaciones no sólo trastocan la identidad del producto artístico y su forma de apreciación sino que impone modificaciones en el papel que desarrolla el artista, actor y crítico, escritor y promotor, filósofo, inventor, payaso, organizador, podría decirse que la figura del productor artístico reúne en sí misma algunas de las condiciones que antes residían en los objetos. Volviendo a los seres marinos como las frágiles medusas que desaparecen y se integran en el entorno gracias a la transparencia de sus cuerpos, las babosas fluorescentes capaces de encenderse y apagarse y la multitud de especies de los fondos marinos que disimulan bajo el color rojo indistinguible en la oscuridad de las profundidades, recuerdan prácticas artísticas en las que cualquier tipo de distinción técnica es difícil de encontrar.

Como por ejemplo The Good Rumor Project que realizó el artista sueco Mans Wrangé desde 2004 y que consiste en la difusión de rumores a los dos lados de la frontera México-estadounidense y que comenzó en 2004 dentro del contexto del evento In/Site.⁶

6 Más información sobre el evento fronterizo “In Site” de en: www.insite05.org

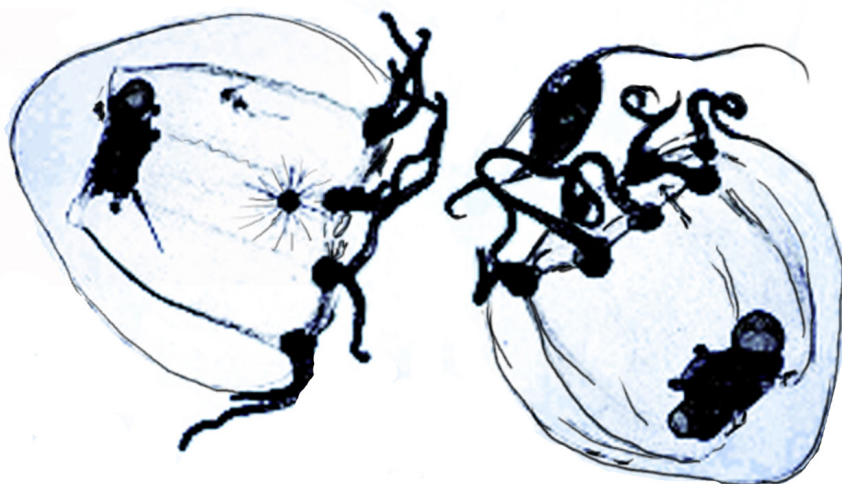


Fig. 16.

Algunos invertebrados marinos, poseen la capacidad de generar su propia luz y fluorescencia, otros cuerpos como los de las medusas pueden llegar a resultar transparentes.

La visualización de este tipo de trabajos se mantiene en una especie de estatuto entre la documentación y la obra en sí, un extraño lugar que en ocasiones es difícil de gestionar.

4.4 TRANSFORMACIÓN CONSTANTE: CAPACIDAD DE REGENERACIÓN, MUDA Y METAMORFOSIS

Como todo organismo vivo, los invertebrados siempre se encuentran en constante transformación. Pero sus cambios a veces se realizan a una enorme velocidad y se convierten en radicales metamorfosis, además es propio de los invertebrados conservar una asombrosa capacidad para regenerar partes de su cuerpo así como curiosos modelos de crecimiento con mudas relacionados en el caso de los artrópodos con la existencia de un exoesqueleto rígido del que tiene que deshacerse para crecer. Las prácticas artísticas también pueden entenderse desde una concepción en proceso, en crecimiento constante y en distribución permanente, constituyen formas de hacer y de relacionarse que no responden a procesos cerrados en los que se pueda fijar un origen un desarrollo y un resultado de antemano, la obra abierta que postulaba Eco (1984)⁷ es en realidad la vida abierta, un movimiento impuesto para bien o para mal en un mundo fluido y veloz. La dimensión In progress ha estado presente en los procesos artísticos siempre, pero es a partir de la puesta en cuestión del objeto de arte como resultado único y la apología de los procesos como fin en sí mismos cuando ha sido más visible y publicitada en el ámbito cultural.

⁷ Eco consideraba que las obras de arte, literatura o música de la modernidad presentan un carácter abierto y aleatorio que propicia el establecimiento de nuevas relaciones entre el artista y su público, nuevas mecánicas de percepción estética y un status diferente de la producción artística en la sociedad contemporánea. En definitiva Eco defiende que los conceptos de contemplación y utilización de una obra de arte cuyos sentidos son abiertos, han sido redefinidos.

4.4.1 Regeneración como resistencia a la especialización

La opción de regenerar partes mutiladas de sus cuerpos se da en mayor o menor medida en todos los organismos vivos, pero los invertebrados son sin duda los que presentan capacidades regenerativas más excepcionales, esto se debe al mantenimiento de rasgos propios de periodos evolutivos anteriores en sus células cuya especial característica es no estar especializadas.

La posibilidad de regenerar patas de las estrellas de mar y de los artrópodos, llega a un extremo casi increíble en el caso de los crustáceos, los cuales son capaces de autonomizar sus extremidades, es decir, cortarse a sí mismos al ser irritados o en un momento de peligro deshaciéndose de un apéndice que se autonomiza y que posteriormente vuelve a crecer.

La capacidad de regenerarse, al igual que la imposibilidad de la ruptura total del rizoma destacadas por Deleuze y Guattari,⁸ es fundamental en una resistencia colectiva.

Aplicado al ámbito de la creación, esta fórmula plantea una concepción colaborativa diferente a la dimensión de lo individual, en la que los miembros contribuyen cada cuál con su forma de hacer pero no como especialistas, ni aceptando roles estipulados. Se trata de un intento de organización no jerárquica y no de la suma de trabajos en un entorno dado totalmente planificado o controlado desde un punto, es una forma de pensar conjunta, con disensos que permiten un diálogo constante.

4.4.2 En metamorfosis permanente

Es característico encontrar en los procesos de crecimiento de los invertebrados fases muy diferenciadas, estos seres experimentan

8 Deleuze, G. y Guattari, F. (1997:22) Rizoma. Introducción. Valencia: Pretextos. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas y según otras. Es imposible acabar con las hormigas, puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruye en su mayor parte, no cesa de reconstituirse.



Fig. 17.

Estrellas de mar y crustáceos son capaces de autoregenerar algunas partes de su cuerpo gracias a que conservan un tipo de células desdiferenciadas.

transformaciones radicales de manera que en cada especie podemos encontrarnos individuos que son estructural y funcionalmente distintos.

La metamorfosis de larvas blanquecinas sin ojos y sin patas que resurgen como coloridas mariposas, recuerda a la heterogeneidad que se da en los procesos artísticos, el polimorfismo de las propuestas, que han perdido especificidad técnica en pos de una multiplicidad de formatos en los que además se encuentran latentes nuevas formalizaciones posibles con apariencias totalmente distintas a las anteriores.

Este poliformismo afecta también al territorio de la autoría, la firma como signifiante de la autoridad y la propiedad se ha convertido en uno de los ámbitos de juego de los artistas, los nombres colectivos al igual que los nombres corporativos no anulan el sentido de la autoría pero lo modifican, adaptándolo a la lógica de la producción en continuo.

Un nombre colectivo permite una variación de sus componentes, manteniendo una cierta continuidad en el tiempo, pero si ésta no es la intención del grupo, simplemente se puede abandonar el nombre y mutar o promover estrategias de travestimiento, inconstancias identitarias.

Por ejemplo, el colectivo italiano Luther Blisset, activistas culturales y escritores que desde 1994 decidieron firmar con el nombre de un jugador de fútbol de la liga inglesa de los años ochenta poco conocido, metamorfoseándose en un grupo más reducido que se ha llamado Wu Ming, un término que en chino significa “sin nombre” o “cinco nombres”⁹.

⁹ Siguiendo la explicación de los propios miembros de Wu Ming en la página web del proyecto: www.wumingfoundation.com/italiano/bio_castellano.htm. El nombre de esta banda, en chino, tiene un significado, que es “anónimo”, pero no quiere decir - literal y banalmente - que nosotros queremos ser paranoicamente anónimos, más bien dice que nuestros nombres y nuestra eventual presencia en el mísero stardom de la narrativa itálica no tendría que revestir importancia alguna ni para nosotros ni para los lectores. El uso de seudónimos, heterónimos, nombres artísticos, es constante y omnipresente en todas las épocas... en el rock en miles y miles de casos, en la literatura (Ed McBain y Evan Hunter son dos escritores diferentes pero también son la misma persona, por no hablar de Pessoa)

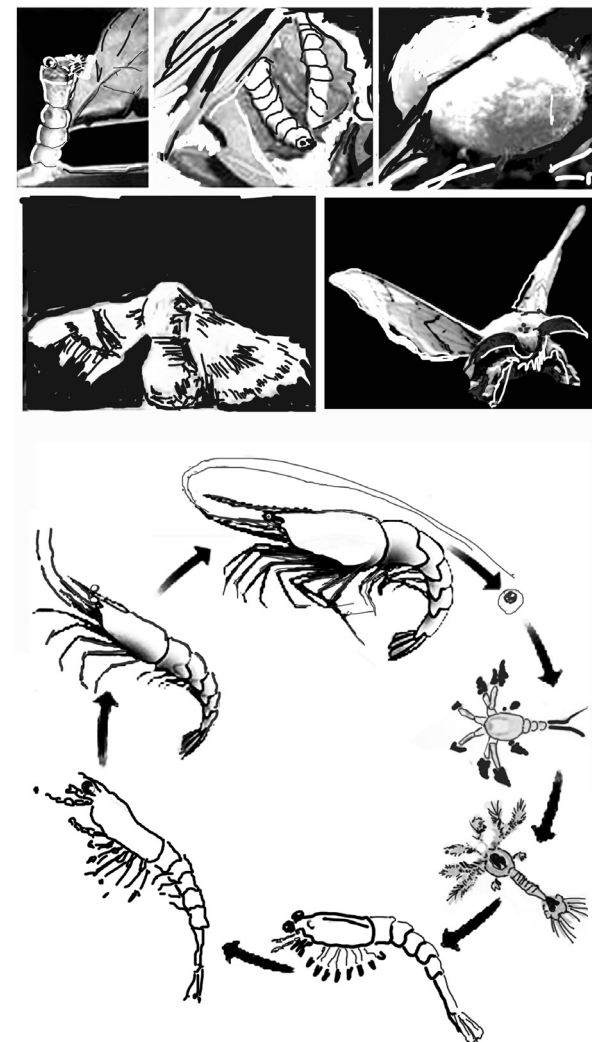


Fig. 18.

La metamorfosis de algunas mariposas y polillas, así como de crustáceos hace que un organismo no se parezca nada a sí mismo en distintas fases de su vida.

La identidad se ha convertido en un ámbito más de juego para las prácticas artísticas, este fenómeno debe entenderse en el momento contemporáneo en el que el clásico concepto de “sujeto” se sustituye por el de un proceso de subjetivación constante, este cambio de paradigma es favorecido tanto por el propio desarrollo de las condiciones de la individualidad como por la aplicación de metodologías críticas como el feminismo, los estudios postcoloniales, las teorías “queer” y de la performatividad. Es en este campo interpretativo, el análisis psicológico y otros estudios de orden social económico o visual se mezclan y se compenetran. Brian Holmes propone el análisis de una “personalidad flexible”, como subjetividad modelada y canalizada por el capitalismo contemporáneo. Este “ideal-tipo” representa actualmente, lo que la figura de la “personalidad autoritaria” representó en los análisis de la Escuela de Frankfurt con respecto a las formas de poder.¹⁰ Los procesos de subjetivación y los modos de relación flexible con el mundo que propician, generan situaciones ambivalentes, pues alude a la exigencia de la lógica de un sistema que mantiene la explotación, pero también comparte valores positivos como la espontaneidad, la creatividad, la cooperación, la movilidad, las relaciones entre iguales, el aprecio a la diferencia o la apertura a experimentar el presente en un conocido artículo, Brian Holmes (2002) da nombre a “la personalidad flexible” y analiza la situación de compromiso y de condicionamiento en la que construimos nuestra subjetividad en un sistema que ha introducido dispositivos de poder que pueden aparentar ser más blandos que en momentos anteriores, pero cuya eficacia de control ha sido perfeccionada afectando drásticamente a los procesos de vida y creación.

10 A.A.V.V. (1965) La personalidad autoritaria. Buenos Aires: Proyección. Podemos encontrar textos de T. W. Adorno, Betty Aron, María Hertz Levinson, William Morrow.

4.5 INTERACCIONES

Los contextos, circuitos y ecosistemas son fuente inagotable de interacciones entre las especies. Entre la muchas relaciones que generan los organismos con otros organismos, resulta interesante destacar en relación con las formas de hacer arte hoy, las tácticas miméticas, la optimización de recursos en forma de reutilización y de reciclaje, las asociaciones entre especies bien por interés mutuo (simbiosis) o bien como beneficio a costa de otro (parasitismo) y las formas de colaboración y por tanto coordinación entre individuos de una misma especie.

4.5.1 Mimetismo: el teatro expandido

El mimetismo es la capacidad de camuflarse que han desarrollado muchas especies animales y vegetales. Esta cualidad es muy habitual entre los seres invertebrados entre los que se dan actuaciones, imitaciones de otros seres, pretensiones de ser otros más peligrosos de lo que son y estrategias para hacerse pasar por otros animales de mal sabor o venenosos, entre los más conocidos recursos imitativos se encuentran las imitaciones de ojos en forma de manchas grandes en la piel que equivocan el verdadero tamaño del animal. Los fenómenos que juegan con las identidades y las firmas son muy frecuentes tanto en las prácticas culturales como en las prácticas estrictamente artísticas contemporáneas. Desde el ámbito de la llamada Guerrilla de la comunicación o “culture jamming”¹¹, se proponen tácticas de subversión de los mensajes, estrategias teatrales o retóricas como son la sobreidentificación o la sobreafirmación que se basan en la

11 Grupo autónomo a.f.r.i.k.a. Blisset L., Bruzeis S. Manual de la guerrilla de la comunicación (2000). Barcelona, Virus. En este libro se recogen experiencias de trabajos de Rtmark, The Yesmen, Las Agencias, Adbusters, Billboard Liberation Front, New Kids On The Block, Les Entarteurs, etc.



Fig. 19.

Los insectos palo o insectos hoja, Phasmatodea, desaparecen en su ambiente gracias al camuflaje que les invisibiliza.

Los diseños de muchos invertebrados están copiando formas de su entorno, ojos en el caso de la mariposa y la oruga *Smerinthus ocellata*, o toda la apariencia de una avispa en el caso del camuflaje de la mosca *Eristalis tenax*.

apropiación estratégica del lenguaje y las formas del discurso contrario a que uno quiere apoyar. Se trata de una forma de actuación cercana a la idea de distanciamiento en el teatro que defendió desde los años treinta Bertold Brecht y que fue ampliamente desarrollada en los *detournements* de la escena situacionista y post situacionista.

El grupo llamado The Yes Men, ha hecho un uso reiterativo de este recurso, utilizando estas tácticas miméticas en la práctica de lo que ellos mismos han denominado “Identity correction”. En estas “correcciones de identidad” el grupo americano usurpa la personalidad de algunos agentes del mundo corporativo como por ejemplo los representantes de la Organización Mundial del Comercio pretendiendo no sólo la sátira de los discursos y las ideas que se hacen públicas en congresos de empresarios, sino también una escena más amplia en la distribución de estas intervenciones miméticas documentadas, aprovechando las facilidades de las tecnologías on line para alcanzar una mayor visibilización de ciertas posiciones y animar a su discusión sobre este tipo de manifestaciones.¹²

En cierto sentido el éxito de estas formas de hacer, tiene mucho que ver con la postura desacomplejada y positiva que reafirman, una forma de creación carnavalesca y divertida que además suele acompañarse de un interesante desarrollo estético.

Es importante tener en cuenta la cuestión de la efectividad de estas prácticas en relación con las expectativas que los autores declaran tener para, en cada caso, poder afirmar que sus tácticas están verdaderamente posibilitando un discurso disensual con el hegemónico. Para Jaques Rancière (2005:47) surge la duda en

¹² La compra del dominio de GATT en 1995 por los Yesmen constituyó una apropiación legal y legítima del nombre obsoleto de la Organización Mundial del Comercio (OMC), los antiguos responsables del GATT (tratado comercial internacional) de facto la organización antigua, que fue adquirida por The Yesmen, quienes diseñaron la página con una estética mimética de forma que el colectivo ha sido frecuentemente invitado a participar en foros y reuniones de empresas y organizaciones económicas. Mas información sobre este colectivo miembro también de Rtmark en: www.theyesmen.com

torno a este tipo de prácticas y estrategias que según él, suelen estar dirigidas a un público determinado y ya “cómplice” de la acción o de la ideología asociada a esa acción. Para Rancière sólo es posible escapar a la neutralización del lenguaje de la mercancía si se es capaz de suspender el propio protocolo de la lectura de signos, y por eso conviene tener atención permanente sobre los juegos que replican el lenguaje hegemónico.

Conviene también situar esta reflexión en el contexto de los nuevos desarrollos de estrategias con imágenes reapropiadas, pues en muchas ocasiones surgen giros inesperados e incontrolados de sus sentidos, que pueden neutralizar el propósito pretendido. Por eso es importante atender a la clase de relación con el público que promueve este tipo de formas de hacer y reflexionar en cada caso hasta qué punto no resulta una crítica pretendida cuando las personas que van a interesarse por ella ya están de acuerdo en la mera parodia.

4.5.2 Rearticulando recursos y residuos

Sin duda las termitas constituyen un ejemplo de aprovechamiento y reciclaje, estos seres minúsculos que viven en la madera, se alimentan de su celulosa gracias a que otros animales que habitan en sus estómagos son capaces de sintetizarla y en una combinación extremadamente económica entre recursos y residuos, aprovechan sus propios excrementos para la construcción de sus espacios de vida, los tubitos y subterráneos que constituyen sus colonias.

En un sistema racionalizado cuya producción debe ser optimizada y que se fundamenta en la idea de la superproducción y del gasto, las prácticas de reciclaje aparecen como una estrategia de sustentabilidad. Aplicado al ámbito de lo cultural y teniendo en cuenta lo que se podría llamar una “superproducción de imágenes” que también se continúa en la superproducción de objetos culturales y lingüísticos, no es de sorprender que algunos artistas hayan optado por trabajar a partir de imágenes que ya están en

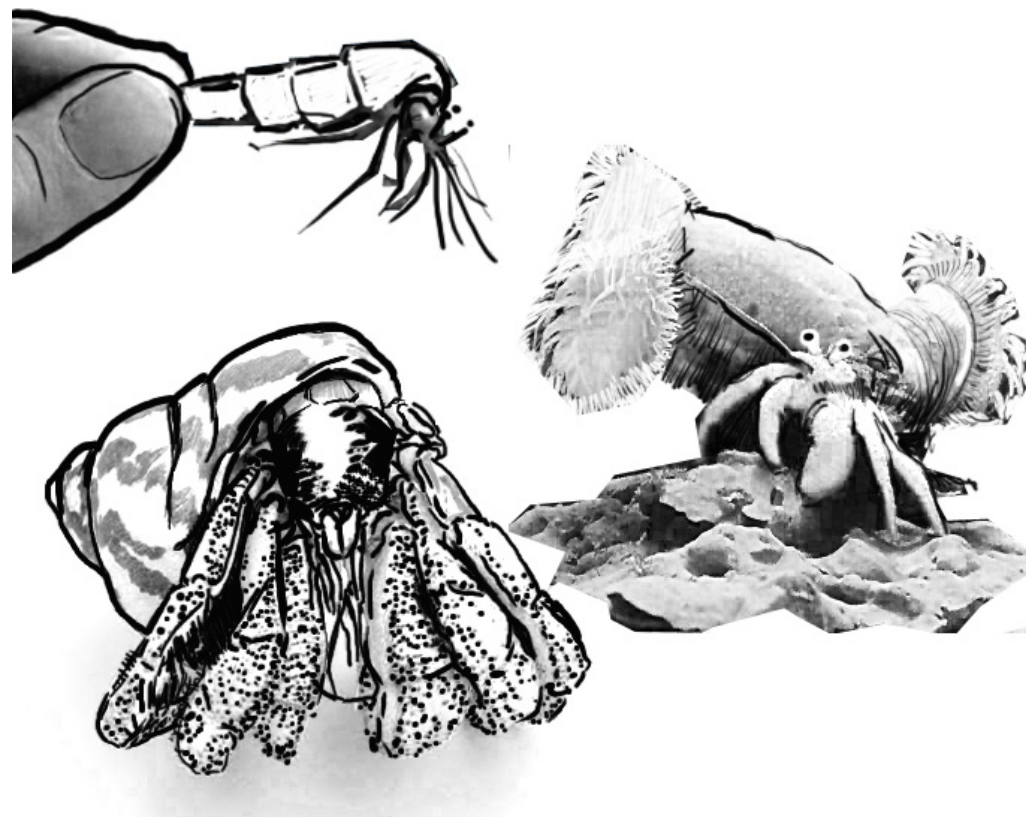


Fig. 20.

Los cangrejos ermitaños, *Pagurus bernhardus*, no poseen un caparazón muy duro, así que se aprovechan de estructuras que encuentran en su entorno.

circulación, algo que resulta sencillo considerar como un fenómeno de reciclaje de imágenes ya producidas.

La actividad de muchos artistas consiste en la nueva organización de un material ya realizado, y fenómenos tan conocidos como las mezclas musicales, *sampling disk* y *visual jockeys* o el *hip hop*, tienen su correlato en las prácticas visuales. Esta reutilización del material puede hacerse en un sinfín de sentidos, desde la posibilidad de excluir el diálogo consciente con el origen de su material, hasta centrar el sentido de la nueva creación en la contestación a ese material.

Entre estas prácticas cabe destacar lo que ha sido denominado como arqueología mediática, productores de imagen que invierten parte de su creatividad en la “pesca” y el estudio de productos ya facturados y cuyo trabajo consiste en una reformulación de los sentidos y de las implicaciones de estos materiales.

Por ejemplo, el Observatorio de Vídeo No Identificado (OVNI) es un colectivo de autores y programadores independientes que desde 1993 han ido reuniendo en archivos documentos audiovisuales de todo tipo comerciales, propagandísticos, corporativos informativos, videojuegos, etcétera, imágenes consumidas a diario, en los que tratan de promover una nueva reflexión crítica y analítica de las estrategias de los medios de comunicación hegemónico, fomentar este sentido crítico intentando respetar la heterogeneidad, la pluralidad, la contradicción y la subjetividad propia de los materiales audiovisuales.¹³

También “9 Scripts from a nation on war”, es fruto de un trabajo colaborativo constituido 9 experiencias entorno al tema común de la invasión de Irak y los juicios y detenciones ilegales que luego se dieron, fruto de distintas estrategias performativas, se elaboraron materiales audiovisuales entre las que se encuentran:

13 Las colecciones de OVNI están agrupadas en trabajos temáticos como los “Archivos Babilonia” o “El sueño colonial” y suelen ser presentadas en un formato de festival además que como un formato de archivo digital. Más información sobre este colectivo y sus trabajos en la página de Ovni: www.desorg.org/intro.php

una lectura conjunta e interpretada de las sesiones de los juicios, una reflexión sobre el público en forma de discurso teatralizado, la reactuación de soldados presentes en el frente, la explicación desde el lenguaje de una supuesta abogada, etc. Todos son relatos que se construyen aprovechando datos o documentación no ficticia del hecho real.¹⁴

A partir de la metáfora y la ficción que es el territorio propio del arte, estos trabajos reciclan la información recibida cotidianamente en búsqueda de una activación que además abra las posibilidades de una problematización de la identidad entre verdad y documento. Estas intersecciones entre los hechos reales y el lenguaje abren además nuevos cuestionamientos sobre la veracidad de la información de los media y pueden ayudar a entender algunas de sus estrategias.

4.5.3 Simbióticos y/o parásitos

*La vida “independiente” tiende a juntarse y a resurgir como un nuevo todo en un nivel superior y más amplio de organización.*¹⁵

14 Este trabajo fue realizado por Andrea Geyer, Sharon Hayes, Ashley Hunt, Katya Sander y David Thorne y presentado en Kassel en la documenta 12 La mayoría de los videos, pueden verse en su página en: www.9scripts.info

15 Margulis propone una teoría sobre la evolución, denominada, teoría de la endosimbiosis serial (SET) intenta explicar una posible aparición de las distintas especies, alejada de la idea de la depredación, según la cual las células eucariotas (las de los organismos multicelulares), tienen su origen en la simbiogénesis de células procariotas (bacterias), esta teoría que sigue discutiéndose en los ámbitos científicos implica una redefinición de la teoría evolutiva tal y como la presentan los neodarwinistas porque defiende que la mayoría de las adquisiciones de caracteres de los pluricelulares son producto de la incorporación simbiótica de organismos y no tanto de las mutaciones explicadas a través de la selección natural. La simbiogénesis es la asociación, parasitaria o no, de individuos de distinta especie que conlleva a una integración genética esto es, la conversión de un nuevo individuo. La endosimbiosis es una asociación estrecha entre especies, en la que los individuos de una residen dentro de las células de la otra. Algunos orgánulos de las células eucariotas (células con núcleo), como las mitocondrias y los plastos (cloroplastos), proceden de su simbiosis inicial con ciertas bacterias. Gracias a la endosimbiosis los organismos eucarióticos disfrutaron de la capacidad de realizar procesos metabólicos que evolucionaron originalmente en bacterias. Es el caso de la respiración, de la que se ocupan las mitocondrias, la fotosíntesis, a cargo de los plastos o la fijación biológica de nitrógeno.



Fig. 21.

Las Moscas sarcófagas, ponen sus huevos en materia orgánica muerta de la que se alimentarán sus larvas.

Las interacciones entre especies son continuas y no sólo se entienden desde una lógica depredativa, la mayor parte de las relaciones en un ecosistema conllevan un cierto grado de reciprocidad.

Entre los extremos de la simbiosis y el parasitismo están muchos casos de comensalismos, mutualismos o inquilinismos a diferentes escalas. Las relaciones entre distintas especies a veces con características muy cercanas (pulgones y hormigas) otras veces con características muy distantes (hormigas y jirafas) son una perspectiva muy interesante para abordar las complejas relaciones que se establecen entre los productores culturales y los productores artísticos. La colaboración entre organismos con fines diferentes no se entiende como un proceso fundamentado en valores morales en el caso de los seres invertebrados, pues no se puede suponer de estos organismos simples, una conciencia de su participación conjunta en una entidad mayor. La simbiosis se justifica por lo tanto biológicamente como una fórmula exitosa para la supervivencia ofreciendo una interesante alternativa a la habitual consideración evolutiva de la ley del más fuerte.

Las hormigas proporcionan un sin fin de ejemplos de mutualismo, que es una forma simbiótica en la que las dos especies resultan beneficiadas, es el caso de ciertas hormigas y los pulgones, el de las hormigas Attini, cultivadoras de hongos o de las hormigas del género *Crematogaster* con las acacias.^{zz}

El caso de mutualismos entre insectos y plantas es tan habitual que resulta más una norma que una excepción. El parasitismo puede considerarse también una simbiosis pero en la que uno de los implicados resulta perjudicado en diferentes grados, puede darse de forma trófica, cuando el huésped resulta afectado hasta su muerte y también puede ser temporal, puede tratarse de un inquilinismo, de un “robo” o de una esclavización o dulosis que ocurre cuando una especie ataca los nidos de otra y captura sus larvas alimentándolas para que lleguen a convertirse en esclavas adultas.

Las formas simbióticas en el arte actual se dan en muy diferentes asociaciones, los artistas se asocian para dar sentido, y valor, a su trabajo, con el mercado, con la crítica y los intelectuales, con la Universidades, con otros artistas, con otros públicos, etcétera,. En estos múltiples intercambios e interacciones resulta a menudo difícil distinguir entre la simbiosis y el parasitismo y es necesario la observación minuciosa de las consecuencias que se ocasionan así como las distintas expectativas y los diferentes criterios que conviven en acciones artísticas expandidas e insertadas en los espacios públicos.

La dificultad para evaluar los beneficios y los perjuicios de las interrelaciones entre los productores culturales y artísticos es una de las cuestiones que genera más debates tanto en el ámbito de la llamada “crítica institucional” como en un plano más individual. Además la cuestión de la simbiosis adopta un grado central en las propuestas artísticas que se producen expandidas e insertadas en los espacios públicos que como ya se ha mencionado en epígrafes anteriores evocan toda la problemática de la gestión de las esferas públicas.

4.6 COOPERACIÓN

Siguiendo la lógica de las interacciones entre las distintas especies de invertebrados, es muy usual encontrar entre estos seres, comunidades en las que individuos de la misma especie actúan conjuntamente.

Las estructuras coloniales presentan una serie de ventajas a los seres de tamaños pequeños; ofrecen cierta resistencia ante los fenómenos naturales como la tensión de los vientos y las mareas, les confieren más posibilidades de éxito en el crecimiento y la competición con otras especies y les defienden contra los depredadores.

Estas formas de relación entre individuos de una misma especie, se fundamentan en un cierto desarrollo social, que se



Fig. 22.

El parasitismo es una relación entre dos especies en las que una de ellas sale perjudicada, este mal puede ser temporal o trófico, puede darse en muy variadas formas como el inquilinismo, en el que el parásito se alimenta de la víctima y vive dentro de ella o la dulosis o esclavización, muy propia de las especies coloniales que “secuestran” y esclavizan a las larvas de otras comunidades.

denomina eusociabilidad. Para poder considerar que existe un comportamiento colectivo eusocial, es necesario que en la colonia se produzca una sobreposición de varias generaciones, la cría cooperativa de las larvas, y que exista el cuidado colectivo del nido. También es característico una división reproductiva del trabajo, esto es, una distinción entre individuos fértiles (considerada la reina) y otros que no lo son, es habitual también que exista una relación de parentesco muy cercano entre todos los individuos que componen el grupo.

Es propio de este tipo de configuraciones grupales, la ausencia de una estructura jerarquizada y la manera en la que se difunden las señales. Por lo que numerosos investigadores sociales se han interesado por entender respecto a estos modelos, qué formas de organización social son posibles y sobre-todo qué forma de coordinación puede darse ante acciones en principio individuales que actúan en conjunto para el beneficio de una colectividad. Parte del interés por este modelo organizativo radica en los dispositivos de transmisión de señales, cuya eficacia distributiva se relaciona con una gran flexibilidad y la capacidad de actualización constante de las señales.

Desde el mito de la hormiga como trabajadora y ahorradora a los numerosos estudios de la biología actual alrededor de los desarrollos colaborativos de los organismos sociales, la estructura del hormiguero ha servido de metáfora para entender formas muy dispares de hacer. Para unos, representa la virtud del humilde trabajador que nunca duerme y que gracias a su obediencia es capaz de cooperar en la gran obra de la creación, para otros sustenta la posibilidad de una especie de anarquismo ordenado, para otros un nuevo modelo de entender la comunicación y para otros una ganancia económica en un sistema de producción distributivo. No resultaría propicio, caer en la confusión de utilizar la metáfora del hormiguero equiparando a cada productor cultural con una hormiga, si bien, la figura de esta forma organizativa

de colaboración, facilita el entendimiento de dos asuntos problemáticos. Por un lado la creación de formas de distribución no jerarquizadas, en las que el intercambio entre iguales sea posible y por el otro la cuestión de la individualidad del acto de creación y la disponibilidad exigida en el régimen actual de las artes de los productores artísticos.

4.6.1 El trabajo en proceso como distribución dinámica

La primera pregunta que surge respecto del funcionamiento de las formas coloniales se refiere a la manera en la que los individuos son capaces de coordinarse en una sola entidad (la colonia) sin un agente central o jerárquico que les dirija. Esta incógnita remite a la cuestión de la comunicación y específicamente a la forma con la que una multitud de agentes consigue comunicarse.

Es a partir del intercambio continuo de señales que las hormigas y otras especies coloniales son capaces de cooperar. Hay que tener en cuenta que la capacidad de reflexión para comunicarse o para tomar cualquier otro tipo de decisión que tiene una hormiga es tan diminuta como ella, por lo que este sistema de coordinación no se basa en intercambios racionales sino en una forma de cooperación implícita, en la que los participantes no necesitan saber ni entender de la existencia de los demás ni siquiera tener conciencia de que forman una comunidad.

Aunque no se encuentra una solución plenamente convincente y única que responda a la pregunta sobre las formas de organización de estas colonias de invertebrados que carecen de un ente que las coordine de una manera centralizada, sí se sabe que el proceso de distribución de la información y la actualización permanente, juegan un papel central.

La distribución constituye también un concepto esencial para entender la producción simbólica en la actualidad y por lo tanto, también los modos de hacer. En el ámbito de las prácticas artísticas,



Fig. 23.

Las hormigas utilizan un sistema de señales que permite que no sea necesario centralizar la información, su éxito consiste en un intensísimo intercambio de muchos con muchos que se realiza chocando sus antenas.

un ejemplo clásico de lo cultural distribuido lo constituye lo que se ha llamado arte correo, arte postal o mail art, una práctica basada en una tecnología sencilla como es el envío de objetos y cartas. Al igual que estas colonias, las prácticas del arte correo se definen por su sistema de difusión y distribución, caracterizadas por la multiplicidad de agentes creadores en contacto, constituyen estrategias que varían consustancialmente tanto por los formatos como por las intenciones y objetivos.

Este tipo de comunidades son difícilmente acotables, ya que existe una variedad de agentes colectivos e individuales entrecruzados, igualmente arduo resulta el análisis específico de estas prácticas sino se participa, en ellas pues no se puede tener experiencia de las obras más que formando parte de sus redes y conociendo sus contextos específicos.

Son prácticas que resultan difíciles de definir como movimiento homogéneo y que aun cuando se fundamenta la creación de comunidades a veces éstas mantienen identidades difusas en las que colaboran una variedad de agentes colectivos e individuales entrecruzados.

Es importante destacar que lo que metafóricamente relacionamos con lo colonial, el público, el usuario y el receptor es necesariamente participante y muy a menudo también productor. Ciertamente es que cada vez hay más compilaciones y catálogos que hacen referencia a estas prácticas y las documentan.

Programación dinámica es un término inventado por el matemático Richard Bellman (1957), se trata de una metodología cuantitativa para la solución de problemas en los que es necesario tomar decisiones en etapas sucesivas, lo que podríamos considerar un proceso dividido en partes cuyo estado va evolucionando. Las decisiones se toman en cada etapa respecto al estado específico y actualizado para cada etapa del sistema, ciertas “variables de decisión” y lo que se ha denominado “función recurrente”, se trata de poner en evidencia que cada decisión en

un punto, condiciona la evolución futura del sistema, afectando a las situaciones en las que el sistema se encontrará en el futuro y a las nuevas decisiones que habrá que tomar en el futuro. La operación que propone Bellman no asegura la predicibilidad de las consecuencias de las decisiones.

Podríamos decir que el trabajo en proceso o “Work in progress”, responde a la idea de “programación dinámica” en la que cada individuo reacciona al medio y a los rastros de los demás de una forma indirecta y asincrónica.

Tomando el ejemplo del hormiguero, se sabe que las hormigas comparten lenguaje a través del roce de antenas y de estímulos hormonales olorosos, rastros químicos que se realizan de forma continua, a través de un contacto constante entre muchos con muchos en lo que aparenta no ser más que frenéticos encuentros distraídos. En esta forma de intercambio, el factor fundamental para conseguir una decisión óptima, como sería el objetivo de la “programación dinámica”, radica en que la información esté actualizada, así ocurre en el caso de las feromonas de las hormigas, pues el olor que producen disminuye y desaparece al evaporarse, asegurando así un mecanismo muy perfeccionado de actualización.

Lo cierto es que cada individuo toma sus decisiones de acuerdo al rastro de feromonas que encuentra y así se origina un rastro que ha sido dejado por una multitud de seres individuales y heterogéneos en sus trayectorias aparentemente a la deriva. La interacción formalmente azarosa de cada uno de los agentes, suele llevar a la coincidencia, de manera que el camino más señalado, en el que ha habido más interacción, suele ser el que tiene más éxito. Se genera así, un patrón efectivo que se halla repetido en situaciones diferentes, de manera que incluso puede ser calculado y llegar a resultar un modo de actuación predecible.

Las formas de coordinación que se dan en el hormiguero y en otros cuerpos colectivos y comunidades, como el enjambre, el banco de peces o la bandada de pájaros, proporcionan modelos

eficaces de producción y distribución, que como señala Miller, P. (2007) ya están siendo implementadas en algunos sectores como la programación del reparto de mercancías en camiones, la asignación de tareas en empresas y otras actividades distributivas. Desde un punto de vista más cualitativo y metafórico, el modelo de cooperación colonial puede servirnos para sugerir algunos fenómenos que se están desarrollando en el ámbito de las prácticas artísticas y culturales.

Por un lado, cabe destacar que cada vez más creadores están generando propuestas con una lógica de trabajo “en proceso”, que si bien, ya fue establecida en los años sesenta, presenta nuevas dimensiones a tomar en cuenta, en combinación con el desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación. La dimensión “en proceso” problematiza la idea de “obra” y obliga a reformular la identificación del “espacio de exhibición” y del “público”. La ausencia de una obra deja sin soporte a la concepción tradicional del “autor” como hacedor único y original, pues un proceso cooperativo como del que estamos hablando, combina necesariamente muchos rastros y está preparado para encontrarse con más en el futuro.

En este mundo de propagación de señales, en el que prácticamente se vive la inmediatez entre la emisión y la recepción, se revaloriza la capacidad de adaptación rápida a los cambios de contexto.

El trabajo de los artistas se encuentra ligado a multitud de flujos, de construcciones y destrucciones simbólicas que se plantean y reformulan, se recuperan y se olvidan sin descanso. El productor simbólico forma necesariamente parte de esta insondable acumulación de imágenes e ideas y cuando genera un proceso cooperar con una infinidad de agentes señaladores e interactores. Por último, es importante señalar respecto a este trabajo cooperativo y dinámico de los productores simbólicos que, igual que la deriva errática y aleatoria que practican las hormigas,

su trabajo de exploración experimental debe ser considerada productivo en sí mismo; Aún sin poder predecir los resultados, la capacidad de tomar decisiones en movimiento y en cambio fomenta el descubrimiento de nuevos recursos, pues les permite alejarse de los lugares ya conocidos y adentrarse en nuevos territorios, abiertos en sí mismos a seguir expandiéndose o contrayéndose a partir de un análisis incansable del estado específico en el que se encuentran y las “variables de decisión” capaces de imaginar.

4.6.2 Instituirse y estar disponible

Pensar las formas de producción simbólica generadas en desarrollos colectivos, nos lleva a poner en juego las concepciones previas que tenemos sobre la dicotomía colectivo/ individual. La relación de las partes con el todo, entre los sujetos y la sociedad es sin duda la cuestión política, desde el campo de las prácticas artísticas se ha planteado como el compromiso del rol del artista respecto a su tiempo y su contexto, pero las nuevas formas colaborativas y las reformulaciones de la idea de público han dibujado un panorama complejo donde la pertenencia o no a una comunidad se mide por una serie de parámetros no siempre liberadores o emancipadores.

A partir del modelo de cooperación en las colonias de invertebrados, podemos vislumbrar algunas problemáticas derivadas de estos planteamientos. La primera es la cuestión de cómo se establece la relación con un cuerpo social o un entorno en el cual uno se inscribe, lo que implica tener en cuenta los procesos de institucionalización. La segunda trata una condición más específica, la disponibilidad que se exige en el modelo de producción simbólica de nuestros días.

El caso de las hormigas resulta un buen ejemplo en relación a la cuestión del cuerpo social. Para entender el funcionamiento

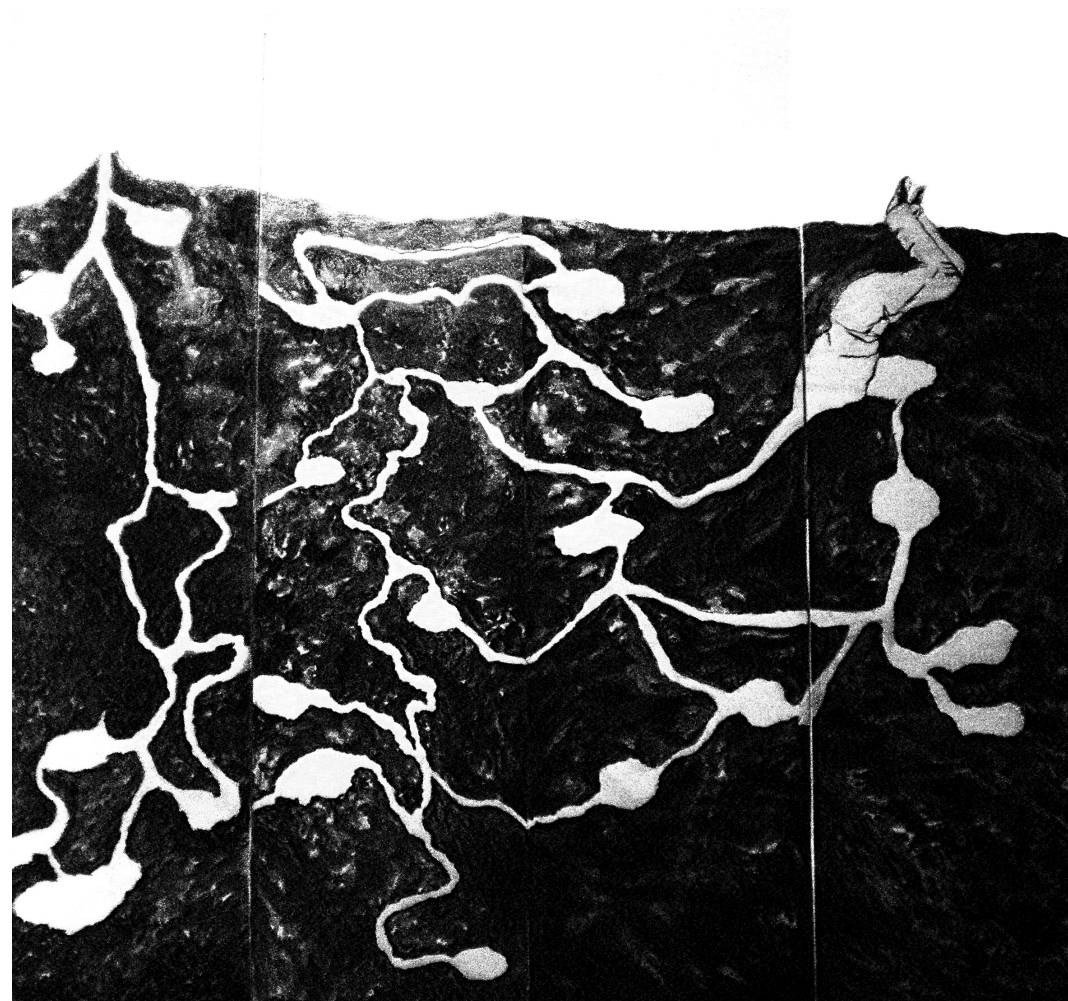


Fig. 24.

El éxito de muchas formulaciones coloniales no es que todos trabajen al mismo tiempo sino contra con un gran número de individuos dispuestos en el momento adecuado.

colectivo de una colonia, es preciso sustituir la entidad de referencia del sujeto. Es el hormiguero y no la hormiga el que se reproduce, la mayoría de los individuos de la colonia son estériles, sólo la reina, los pocos machos y alguna candidata a reina está capacitada para transmitir sus genes. También es el hormiguero y no ninguna de las hormigas el que tiene un ciclo de vida que afecta a sus formas de hacer, la edad del hormiguero ha resultado fundamental para explicar las decisiones y reacciones de una colonia de hormigas. Sus estudios han demostrado que a medida que el tamaño de las colonias aumenta, las diferencias entre castas de obreras y de reinas se exageran, desapareciendo las formas intermedias, y el comportamiento de la reina es cada vez más especializado volviéndose incluso parásito. Y por último es el hormiguero y no la hormiga el que permite realizar el trabajo a partir de acciones simultáneas (búsqueda, recolección y cuidados) multiplicando más que sumando las fuerzas de los individuos. Transponiendo el caso de la forma más literal a la producción simbólica, es difícil aceptar la idea de la desaparición del individuo creador, la idea de autor se traslada a una entidad múltiple. La cuestión entonces es ¿Cómo se instituye esta multiplicidad o este colectivo?

Gerald Raunig plantea la idea de autoría desde dos interpretaciones: el autor como sujeto y el autor como jerarquía. Esta reflexión es importante a la hora de tratar la idea de “instituirse”. Según el autor es en el instituirse donde queda decidido el modo de la cooperación, la colectividad y la participación. Instituirse es un proceso complejo, que va más allá de incluirse en una institución e identificarse con ella y que desde una perspectiva política crítica, tiene más que ver con fugarse de los modos de institucionalización y de estructuración. Como la forma nómada que propone Deleuze (2004), hay que preguntarse si las partes de esa colectividad actúan como identidades o como singularidades, como describe

Raunig (2007b), hay singularidad cuando las partes no se dejan contar, más allá de lo contable, más allá de las medidas, más allá de lo calculable. Es en el momento y en el modo del instituirse cuando y como se decide si se tiende a procesar el intercambio de lo diferente con lo diferente o si la diferencia es identificada, categorizada, estratificada y serializada.

El hormiguero supone una metáfora del funcionamiento de un grupo en el que el bien general se sitúa por encima de los intereses particulares de las partes que han decidido asociarse, pero probablemente aún no sepamos todo lo que queda detrás de esa metáfora y seguramente sería posible proponer algunas otras respecto de este mismo caso. Podríamos decir que el hormiguero se compone de un individuo reproductor rodeado de muchos individuos estériles, por un lado uno y por el otro una aplastante mayoría, en este sistema creyeron ver los científicos del XIX una configuración política parecida a la de la monarquía, por eso llamaron a este individuo único y grande, “La reina”.

Siguiendo el ejemplo de referencia del hormiguero, conviene no sólo hacer un análisis de los comportamientos observados en el funcionamiento colectivo de la colonia sino también revisar las construcciones ideológicas que el propio lenguaje biológico introduce, haciendo evidente el marco político e ideológico con el que usualmente tendemos a comprender los fenómenos. El hormiguero también plantea en este sentido la cuestión de la división del trabajo, no tanto por la forma de coordinación descentralizada que anteriormente señalamos, sino por la proyección ideológica que hacemos de su lectura, es decir, por cómo lo representamos.

Si intentamos entender desde una perspectiva menos connotada por los conceptos de autoridad y de jerarquía, este individuo en cuestión, al que se llama reina, está simplemente al servicio de la procreación colectiva, su participación en las decisiones

de la colonia no va más allá que dejarse fecundar en una sola ocasión por un grupo de machos y pasar el resto de sus 20 años en la concepción de las larvas que constituirán la colonia. La reina no sabe más que las otras hormigas, la reina no es capaz de tomar decisiones y mucho menos de comunicaras y controlar el comportamiento de los miles sino millones de individuos, llamadas “obreras”, un término así mismo complejo por las implicaciones contemporáneas que sugiere.

Según ha observado Deborah Gordon en su investigación de casi 30 años en el desierto de Arizona sobre las hormigas rojas cosechadoras, las tareas que realizan las hormigas no siempre responden a una idea de castas y especialmente en los hormigueros jóvenes, la división del trabajo no se muestra muy definida.

Primeramente hay que tener en cuenta que el 60 % de los individuos, pasa la mayor parte del tiempo, haciendo absolutamente nada, son recursos disponibles que sólo se activan cuando es necesario implementar alguna de las tareas.

No son sólo los nuevos modelos productivos los que deben analizarse en las formas colectivas, anónimas y distributivas, también hay que considerar reflexivamente los efectos que provocan las transformaciones en las condiciones y condicionamientos que se imponen a los agentes de la producción.

Podemos pensar que quizás no sea sólo el modelo de organización del poder el que se valora en una colectividad como es el hormiguero, sino sobretudo la flexibilidad del sistema y la disponibilidad de los individuos, ambas cualidades intrínsecas en los sistemas naturales que no basan su comportamiento en una planificación apriorística sino que se van adaptando a los cambios del entorno.

La flexibilidad no representa sólo la propiedad liberadora defendida en los años sesenta del siglo XX, sino un concepto central para entender las problemáticas actuales derivadas de formas de producción en progreso permanente. Las prácticas

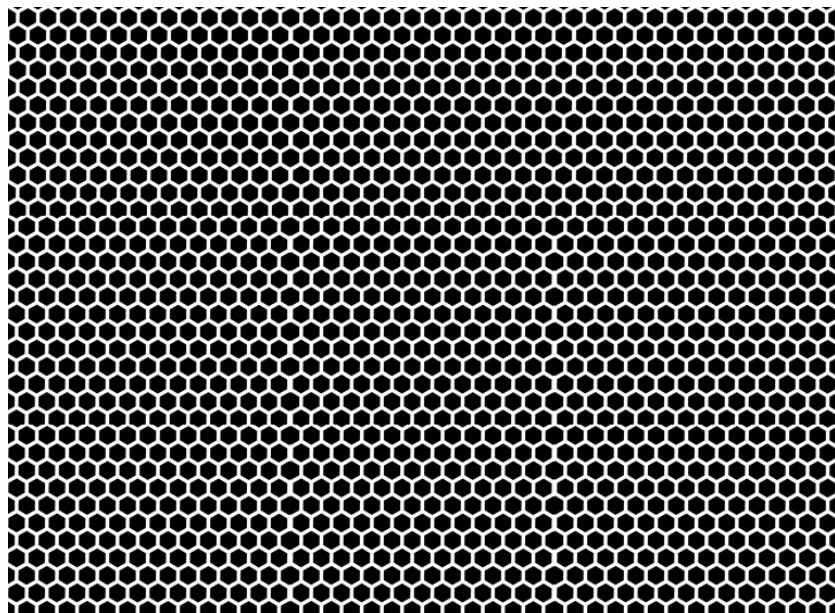
de distribución basan su éxito en la disponibilidad permanente de los individuos en red. Debido fundamentalmente a la globalización de los mercados, las empresas son las primeras en reconvertirse en estructuras distribuidas en las que las decisiones se toman de forma descentralizada. La descentralización no es fruto de ninguna utopía antiautoritaria que aspira a un poder repartido, sino que surge de la necesidad de aumentar la flexibilidad de los agentes en un ambiente de continuos y rapidísimos cambios.

Sea cual sea el caso, los procesos de cooperación van a seguir constituyendo fenómenos fundamentales de la producción simbólica y va a ser por lo tanto, también necesario, seguir preguntándose por los efectos reales que estas formas están generando en el momento presente, así como a mediano y largo plazo.

El estado de disposición permanente como una exigencia muy determinante en los modos de hacer contemporáneos. No es por supuesto algo que sólo afecte a los productores simbólicos, el sistema de producción de valores tanto materiales como inmateriales en este capitalismo que hemos definido como cognitivo y postfordista, ha ampliado sus formas de control en muchos espacios que en otros momentos se consideraron privados o personales.

Se trata de intentar un entendimiento profundo de las formas de crear valor simbólico en el marco del capitalismo cognitivo y de hacer eficaz la posibilidad de una participación de todos los productores significativa y no decorativa en las formas de hacer arte en este siglo XXI.

Es importante conocer los condicionamientos que encuentran muchos creadores en la situación cultural de este principio de siglo, entre los que la cuestión de su articulación y vinculación social así como el asunto de la disponibilidad ocupan un lugar destacado.



Desde estos análisis metafóricos e indisciplinados no se plantean soluciones teóricas pero si una invitación a incluir estas problemáticas entre nuestras preguntas, sólo así podemos inventar las formas como enfrentar tanto las responsabilidades como las necesidades actuales y defender antiguos/nuevos derechos como son el acceso a la información y a la cultura tanto de los productores como de los públicos.

Fig. 25.

El trabajo cooperativo no debe arruinar las capacidades individuales de cada uno de los cooperantes sino justamente salvaguardar las posibilidades de diferencia y creación dentro de procesos de comunicación saludables.

POSFACIO: PRODUCCIÓN/POIESIS/TECNÉ

Carlos Jiménez

El autor que no enseña nada a los escritores, no enseña a nadie.

WALTER BENJAMIN

La investigación de Loreto Alonso sobre las formas de producción artística es una toma de partida por la producción que remite, en primera instancia, al Autor como productor, la conferencia que Walter Benjamin pronunció el 27 de abril de 1934 en el Instituto de Estudios del Fascismo que los exiliados alemanes habían puesto en marcha por esas fechas en París. El futurismo, De Stijl, la bauhaus, el constructivismo, el teatro biomecánico de Meyerhold ya habían asumido por entonces el problema de la relación entre el arte y la técnica y el mismo Walter Benjamin (1973) tenía en marcha las investigaciones que habrían de desembocar en su célebre ensayo El arte en la época de su reproductividad técnica.

La conferencia de París tiene sin embargo el singular mérito de desbordar tanto los límites de la paradigmática celebración futurista y constructivista de la técnica moderna como los

de la investigación puramente experta de los recursos y las posibilidades que dicha técnica ofrecía entonces a las distintas artes para el cumplimiento de sus fines. Benjamin se apartó de estas líneas de acción invitando a los artistas a asumir su peculiar situación social en términos de productores y no en la de genios o en la de creadores. Ciertamente, el productivismo soviético ya había realizado un gesto semejante, instando, en ensayos programáticos como *El último cuadro de Tarabukin* (1978) al artista a convertirse en ingeniero. Pero ésta tampoco fue la posición defendida por Benjamin en su conferencia de París, en la que en definitiva propuso que la relación del artista con la producción fuera más inmanente que trascendente, más dirigida a transformar los modelos productivos que a utilizar esos modelos con fines que podían cumplirse dejando intacta la estructura de poder implícita en ellos. Como de hecho ocurrió cuando los artistas soviéticos adoptaron la consigna estalinista de convertirse en ingenieros del alma¹ quedando sin embargo ellos mismos expuestos a la clase de centralización política draconiana del conjunto de la vida social, promovida por Stalin y hecha posible precisamente por la técnica característica de la ingeniería moderna. “Su trabajo –proponía Benjamin a los artistas- no se limitará nunca a ser un trabajo sobre el producto; se ejercerá siempre, al mismo tiempo, como un trabajo sobre los medios de la producción”. Y aclaraba a renglón seguido: “En otras palabras: sus productos deberán poseer, además y antes de su carácter operativo, una función organizadora” (Benjamin, 1973). Una función, en realidad, re- organizadora de la producción misma, que estaba organizada de antemano de una manera jerárquica, imponiendo a cada quien un lugar y un papel e induciendo en cada quien, además, al uso rutinario de los medios y los instrumentos de producción (Benjamin, 1973).¹

¹ “Defino al rutinero como el hombre que renuncia básicamente a introducir en el aparato de producción innovaciones dirigidas a volverlo ajeno a la clase dominante y favorable al socialismo”.

Ese era el estado dado de la producción que debía ser reorganizado o, más aún, transformado radicalmente para satisfacer plenamente las exigencias de emancipación y autodeterminación de los productores. Si el destino final de la producción es la producción del propio productor, la apropiación de la producción por el productor, mediante la reorganización emancipatoria de la misma, es la condición sine qua non de su propia autodeterminación. Y el artista como productor emancipado debería actuar como modelo de la emancipación colectiva.

Sin embargo “la falta de actualidad de esta conferencia parece evidente” afirma Bolívar Echevarría, el responsable de la traducción al castellano de la versión que publicó en 1972 el suplemento *La cultura en México* de la revista *Siempre*. La lectura de su texto setenta años después de que fuera escuchado en París –añade- resulta, sin duda, extraña. Sobre todo porque lleva al lector a sorprender a la utopía en el momento mismo en el que cree que se está realizando. Es un texto que documenta la presencia de una corriente histórica bastante poderosa (...) que, al faltar en nuestros días, parece extender una vaciedad de sentido actual (...) sobre todo lo que se hizo y se pensó entonces (Echevarría, 2004). No le falta razón a Echevarría: la conferencia de Benjamin puede resultarnos singularmente anacrónica pero aún así podría cumplir su “función organizadora” si sabemos distinguir en su contenido qué queda en cuanto anticipación de lo que efectivamente está sucediendo y qué hay que dar hoy por perdido porque no existe ahora mismo la menor posibilidad de actualizarlo. Y lo que queda es, en primer lugar, la adopción por parte de Benjamin del periódico como paradigma tanto de la desublimación de las artes, entonces defendida tanto por futuristas como por dadaístas, como de la continua transformación del lector en escritor que es simultáneamente la del espectador en productor y la del pasivo en activo. “El

escenario de esta confusión literaria es el periódico” afirma Benjamin. Su contenido es un “material” que se resiste a toda forma de organización, a no ser la que le impone la impaciencia del lector (Benjamin, 2004).

Y esta impaciencia no es sólo del político que espera una información o la del especulador que busca un tip; por debajo de éstas arde la del que está excluido y cree tener el derecho a expresar por sí mismo sus propios intereses. El hecho de que nada ate al lector más firmemente a su periódico que esta impaciencia, cotidianamente ávida de nuevo alimento, ha sido aprovechada desde hace mucho tiempo por las redacciones mediante la apertura de más y más columnas para sus preguntas, opiniones y protestas. Y concluye: “es en el escenario del más desenfrenado envilecimiento de la palabra” es decir en el periódico, donde se prepara el rescate de la misma” (Benjamin, 2004).

Pero si es cierto que el periódico impreso es una empresa decadente, amenazada incluso de muerte, según los pronósticos más pesimistas, no lo es menos que su estructura básica de generación, composición y distribución de la información está, por el contrario, en plena expansión. A esta clase de periodismo le ocurre en este punto lo mismo que le ocurre al cine: cada vez hay menos espectadores en las salas de cine pero simultáneamente cada vez hay más gente que ve el cine porque lo ve en los televisores de sus casas o en las pantallas del ordenador, así como cada día hay más gente que lee las versiones on line de los periódicos impresos o los periódicos directamente on line. Estamos actualmente inmersos en un estado social caracterizado por la hiperinformación, cuyo emblema ya no es el periódico sino la televisión y todavía más la red, el Internet, que ciertamente ofrece oportunidades inéditas y a la vez extraordinarias de que el lector se transforme fluidamente en escritor. Los blog son versiones actualizadas de las cartas al director por cuanto ofrecen posibilidades igualmente inéditas de que quién está excluido y cree

tener el derecho de expresar por sí mismo sus intereses, acceda a un espacio de comunicación social al que en los años treinta del siglo pasado sólo se podía acceder por medio de la prensa.

O por medio de la radio, entonces en auge, y de cuyo análisis apenas se ocupó Benjamin, a pesar del exitoso papel que, junto con el avión, cumplió en las sucesivas campañas electorales que terminaron encumbrando a Adolf Hitler al poder, en 1933 precisamente. Pero no sólo los blog responden a la “impaciencia” de los excluidos. La multiplicación de programas de debate en la tele y en la radio, o de “conversación” como prefieren llamarlos los americanos que los inventaron hace un cuarto de siglo, responden al mismo propósito al que responden las secciones de cartas al director y de preguntas y respuestas en los diarios, que es, tal y como lo advirtió Benjamin, fidelizar la audiencia de un medio brindando a cada quien la oportunidad de expresarse en publico a través de él. Ciertamente también están los inconformes con los talkshows promovidos por los mass media porque descubren que en ellos no se discute lo que realmente les interesa discutir porque su temario responde más a la agendas impuestas por los poderes económicos, políticos y mediáticos que a las necesidades, las demandas y los proyectos que convienen en realidad a la mayoría de la gente.

Esta es la clase de activistas que abren páginas web alternativas o contra hegemónicas dedicada a la información, la discusión e incluso la movilización ciudadana en torno a asuntos como la guerra, la destrucción del medio ambiente y el cambio climático, la energía nuclear y las renovables, los derechos humanos, la censura, la violencia de género, el estatuto de los trabajadores inmigrantes, etcétera. Es en la actividad de los bloggers de todo tipo – y no en la prensa soviética como pronosticara Benjamin, donde toma cuerpo aquí y ahora la existencia de una “competencia literaria” que ya no “descansa en una educación especializada sino en una formación politécnica” y que por lo mismo “se vuelve un bien común” que “no sólo pasa por sobre las

separaciones convencionales entre géneros, entre escritor y poeta, entre investigador y vulgarizador, sino que somete a revisión incluso la separación entre autor y lector” (Benjamin, 2004).

Pero si el periodismo ha cambiado muchísimo lo ha hecho aún más el modelo de producción que en la época de Walter Benjamin, y de auge de la corriente histórica bastante poderosa citada por Echeverría, estaba dominado por el paradigma fordista.

O sea por el tipo de sistema fabril que fue descrito y analizado por Karl Marx en *El Capital* (1978) tomando en cuenta sobre todo la forma que había adoptado en Inglaterra a partir del siglo XIX y que alcanzó su plenitud en América, en las fábricas de automóviles de Henry Ford. Ese modelo entró en crisis hace un cuarto de siglo y desde entonces ha venido siendo desplazado por un modelo económico al que se ha calificado sucesivamente de posindustrial, posmoderno y globalizado y en el que, en cualquier caso, la cibernética y las redes informáticas ocupan el lugar central que antes ocuparon la mecánica y las fábricas.

Los flujos del capital financiero circulan actualmente por esas redes alrededor del globo terráqueo a la velocidad de la luz, alcanzando gracias a esa circulación de efectos prodigiosos cifras tan astronómicas que resultan inimaginables y en última instancia puramente virtuales. Y los modelos de producción -aparte de supeditarse como nunca antes en su historia a los flujos del capital financiero- han sido tan radicalmente dislocados por las redes informáticas que en su seno se han convertido en rutinarias modalidades operativas como la deslocalización industrial, la externalización de los funciones y las prestaciones propias de las empresas y la fragmentación, dispersión e internacionalización del mundo laboral. Nunca antes como hoy la producción no tiene en sentido estricto lugar, ni el productor una figura menos estable y reconocible.

Estos cambios han corrido parejos con el desembarco

abrumador del capital en el *lebenswelt*, el mundo de vida, que diría Edmund Husserl (1936).² Ese mundo que en la época de Husserl aún era distinto y hasta opuesto al mundo del trabajo que ya para entonces estaba enteramente dominado por la lógica del capital, se ha transformado en los últimos decenios en uno de los campos de operación privilegiado del capital, que ha convertido en mercancías las tradiciones, los deseos, los sueños, las pasiones, los sentimientos y la mismísima intimidad que antes parecía irreductible a cualquier homologación. Es tal la importancia adquirida en las últimas décadas por este campo de operaciones que hay quienes califican a esta etapa del capitalismo como la del capitalismo cultural. O del capitalismo inmaterial, porque lo que este capitalismo ofrece, antes que bienes corpóreos y tangibles, son efímeras experiencias de vida programadas que sacian fugazmente nuestros deseos y expectativas y tienden a crear adicción.

En este contexto histórico tan distinto del de Benjamin ¿qué sentido tiene preguntarse de nuevo por las relaciones entre la producción y las artes, como lo ha hecho Loreto Alonso en la investigación que dio lugar a su tesis doctoral y de la que ahora presenta aquí los resultados más significativos? ¿Conserva algún sentido emancipatorio esta pregunta cuando la sociedad globalizada y en red ha emancipado a los productores en general de los modelos jerárquicos propios de la producción fordista, ofreciéndoles a cambio la posibilidad de ser como jamás lo habían sido libres y creativos? ¿No ha disuelto esta clase de sociedad - o está en vías de disolver definitivamente - a la clase obrera subordinada en la vasta y heterogénea constelación de los autónomos, mónadas conectadas por una secreta armonía

² Edmund Husserl expuso el concepto de *Lebenswelt*, mundo vida o mundo de vida en *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentalen Philosophie*, ensayo publicado en 1936 y elaborado a partir de una conferencia dictada en Praga el año anterior.

leibniziana? ¿Acaso no resulta hoy obsoleta la propuesta de Benjamin justamente porque ya ha sido realizada por esta sociedad y porque los productores más activos e innovadores, los que marcan tendencia, han asumido plenamente en sus propias maneras de hacer la producción en red y las potencias liberadoras implícitas en la misma? Y si el destino final de la producción es el propio productor ¿no ofrecen actualmente los artistas en red modos de acción que son simultáneamente modelos de subjetivación diametralmente opuestos por su radical heterogeneidad a los modos y modelos decididamente homogenizadores impuestos por la fábrica, la escuela o el hospital psiquiátrico?

En realidad Loreto Alonso no formula explícitamente ninguna de estas preguntas pero la actitud política que subtiende hasta ahora todo su esfuerzo de investigadora y de artista es claramente antiautoritaria y por lo mismo de evidente hostilidad hacia los modos y los modelos jerárquicos todavía vivos y actuantes en la sociedad en red (Lessing, 2009).³ Y es contando con esta perspectiva como mejor se entiende porqué su trabajo de elaboración de categorías de producción como la distraída, la desobediente, la precaria y la invertebrada supone ciertas rupturas con ese autoritarismo supérstite. Empezando por el autoritarismo implícito en la propia estructura de la historia del arte, que se empeña en ser sucesiva, lineal, en clara obediencia a la reducción impuesta por el poder del devenir histórico a una sucesión meramente temporal.

³ Lawrence Lessing realiza una crítica en su obra *El código 2.0* (Traficantes de sueños, Madrid, 2009) de los primeros visionarios de la Red y de su utopía de un Internet completamente libre e irregulable y documenta ampliamente su tesis de que el ciberespacio está a punto de convertirse en el lugar más regulado que hayamos conocido jamás. Y atribuye esa tendencia en vías de realización efectiva no sólo al poder legislativo del Estado sino a la misma arquitectura – el código – de las nuevas tecnologías en red. La ausencia de una discusión sobre estos temas – advierte – deja el campo libre a los grupos empresariales y al Estado para producir tecnologías a su medida. La problemática benjaminiana del autor como productor reaparece así en un contexto tecnológico de nueva generación.

Este libro puede ser leído también como una historia del arte de vanguardia, por la información y los análisis que aporta de las obras y de los artistas adscritos a esa tendencia, sólo que ni esa información ni esos análisis están agrupados como suele hacerse en función de categorías temporales sino justamente en función de las categorías productivas antes mencionadas. Obra aquí un desplazamiento hacia la producción el mismo productivo, porque convierte a la recuperación y a la relectura de la historia en un medio de actuar detectando en el pasado posibilidades aparente o realmente cegadas que han recuperado sin embargo el poder de realizarse de nuevo, aunque necesariamente de otra manera. Con otros modos, con otras técnicas. En ese sentido este libro es un manual de uso, aunque a su autora esta hipótesis no termine de convencerla. Y obra también algo que me resulta todavía aún más radical: un replanteamiento del concepto de producción muy notable.

Entre las limitaciones que nos impiden asumir completamente la conferencia de Walter Benjamin en París pesa significativamente el hecho de que en ella actúa soterradamente un concepto de producción todavía deudor del concepto de producción acuñado por la sociedad fordista y que hoy está tan en crisis como lo está el modelo fordista de producción. Un índice de la obsolescencia del concepto fordista de producción lo ofrece la insistencia de Paolo Virno en recuperar el concepto de “General Intellect” esbozado por Marx, para dar cuenta de la especificidad de la producción en la sociedad posfordista, en la sociedad en red (Virno, 2003). Marx dejó bien claro en *El Capital* que la ciencia y la técnica modernas son fuerzas productivas por cuanto en un sentido generan o expanden los campos materiales en los que se va desplegando el capital y, en el otro, contribuyen decisivamente a la elevación de la composición orgánica del capital y a su secuela técnica que es la sustitución en el ámbito de la producción de los hombres por las máquinas, del trabajo vivo por el trabajo muerto (Marx, 1978). El “General Intellect” resulta, en cambio, menos preciso. Con

este concepto Marx se refiere al hecho de que se han convertido en una de las condiciones generales de la producción capitalista –quizás la más importante– el saber, los conocimientos, las destrezas técnicas, los hábitos de pensamiento y las competencias lingüísticas compartidas por el común de la sociedad. Si la ciudad es indispensable para el capitalismo lo es igualmente lo que suele llamarse la cultura ciudadana o sea esa capacidad difusa, heterogénea y polivalente de habitarla. El “General Intellect”, sugiere Virno, acorta o neutraliza la distancia que antes lo separaba del proceso productivo mismo, interviniendo en él tan directa e inmediatamente como continúan haciéndolo la ciencia y la técnica. Este desplazamiento modifica el proceso productivo tanto o más que el dislocamiento del modelo fordista del mismo y genera, por lo tanto, la necesidad de repensar el concepto de producción porque el que todavía es corriente ya resulta obsoleto. El trabajo de investigación de Loreto Alonso se inscribe en esta coyuntura, aunque, como es usual, no carezca de antecedentes. Cuando discutimos sobre este trabajo y su publicación sugerí que le pusiera por título “Poéticas contemporáneas” para reivindicar el esfuerzo de Martín Heidegger (1976) y, más recientemente, de Jean- Luc Nancy (2008) de recuperar el concepto aristotélico de poiesis como un medio de repensar la técnica moderna, que para Heidegger constituye el problema crucial de la época. Tecné y poiseis: en el hiato y la tensión entre estos dos términos griegos se juega tanto la posibilidad de repensar la técnica⁴ como la suerte de la invitación de Loreto Alonso de repensar el concepto de producción repensando los modos de producción del arte.

4 “La tecnicidad misma es igualmente el ‘desobramiento’ de la obra, lo que la pone fuera de sí, al tocar el infinito. El desobramiento técnico no deja de forzar las bellas artes, de desalojarlas sin cesar del reposo estetizante. Y también por eso el arte está siempre cerca del fin. El ‘fin del arte’ es siempre el comienzo de su pluralidad. Podría ser también el comienzo de otro sentido de y para la ‘técnica’ en general”.

REFERENCIAS

- Acconci, V. (2001) *Vito Acconci*, Barcelona, Polígrafa.
- (2006) *Language to cover a page. The Early Writings of Vito Acconci*, Massachusetts, Mit Press.
- A.F.R.I.K.A. Brünzels, S. y Blisset, Luther (2000) *Manual de Guerrilla de la Comunicación*, Barcelona, Ed. Virus.
- Alliez, É, Holmes, B. y Lazzarato, M. (2004) “Construcción vital. Cuando el arte excede a sus gestores” *Multitudes* nº15. Invierno. *Brumaria* nº5, Verano 2005.
- Armstrong, E y Rothfuss, J (1995) en *l'esperit de fluxus*, Fundación Tàpies, Barcelona.
- Appadurai, A. (2001) *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Aljys, F. y Medina, C. (2005) *Cuando la fe mueve montañas*, Madrid, Turner.
- Barthes, R. (1994) “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
- Barner R.D (1985) *Zoología de los invertebrados*, México, Ed.Iberoamericana.
- Battcock, G. (Coord.) (1977) *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Baudelaire, Ch. (1988) *Curiosidades estéticas*, Madrid, Ed. Júcar.
- Beck, U. (1998) *Políticas económicas en la edad del riesgo*, Barcelona, El Roure.
- Bellman, R. (1957) *Dynamic Programming*, Princeton University Press.
- Benjamin, W. (1998) *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus.
- (1972) *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.
- (1975) *Iluminaciones III*, Madrid, Taurus.
- (1989) *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.
- (1988) *Dirección única*, Madrid, Alfaguara.
- Berardi, F. “Bifo” (2003) *La fábrica de la infelicidad*, Madrid, Traficantes de sueños.
- (2005) “¿Qué significa hoy autonomía?” *Multitudes* nº9, *Brumaria* nº5, Verano 2005.
- Beuys, J.(1993) *Documenta Arbeit*. Museum Fridericianum, Kassel, Cantz.
- Bishop, C. (2004) “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October* nº 110
- Blanco, P. Carrillo, J. Claramonte, J. y Expósito M. (Coord.) (2001) *Modos de Hacer*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Bodenmann-Ritter, C (1995). Joseph Beuys. *Cada hombre, un artista. Conversaciones en documenta 5*. 1972, Madrid, Visor.

Boltanski, L. y Chiapello, E. (2002) *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal.

Bourdieu, P. (1998) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.

Bourriaud, N. (2007) *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

— (2005) *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Brea, J.L (Coord.) (2005) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal.

— (2002) *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, Consorcio de Salamanca.

— (2001) *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, Cendeac.

— (1994) *Anys 90. Distancia zero*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, Generalitat de Catalunya.

Broodthaers, M (1998) *Marcel Broodthaers par lui-même*, Gante, Ludion/ Flammarion.

— (1992) *Marcel Broodthaers*, Museo Nacional Reina Sofía (MNCARS).

Buchloh, B. W. (2004) “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones” en *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal.

— (2004) *Catálogo Thomas Hirschhorn*, Londres y Nueva York, Phaidon,

— (2000) *Catálogo Gabriel Orozco*, México, Museo Tamayo/Museo MARCO.

Buck-Morris, S. (1995) *Dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor.

Buren, D. (2002) *Mot à mot*, Paris, Éditions Centre Pompidou/ Éditions Barral/ la Martinière.

Carrillo, J.(Coord.) (2005) (2006) *Desacuerdos nº 2 y 3*, Barcelona, MACBA/ Arteleku/ UNIA.

Chinery, M. (Coord.) (1998) *Guía de los insectos en Europa*, Barcelona, Omega.

Crimp, D. (1993) *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachussets, The MIT Press.

Critical art ensemble: (2010) *Promesas utópicas-Net realidades* en www.aleph-arts.org, consultado 10 de octubre de 2010.

— (2001) *Digital Resistance*, www.critical-art.net

— (1996) *Electronic civil Disobedience*, www.critical-art.net

Crow, Th. (2002) *Arte moderno en la cultura cotidiana*, Madrid, Akal.

David, C (Coord.) (1997) *Politics/Poetics. Documenta X*, The Book, Kassel.

Debord, G. (1999) *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos.

— (1990) *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama.

De Certau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

Deleuze, G. (1999) “Posdata a la sociedades de control” en *Conversaciones 1972-1990*, Valencia, Pre-Textos.

— (2002) *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.

Deutsche, R. (1996.) *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge, Mit Press.

Duchamp, M. (1975) *The essential writings of Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson.

Felshin, N. (1995) *¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo*, Seattle, Bay Press.

Fillou, R. (2003a) Robert Filliou. *Genio sin Talento*, Barcelona, Museo Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA.)

— (2003b) *Games at the Cedilla or the Cedilla takes off*, NuevaYork, Something Else ed.

— (1988) *Inter nº38*, Quebec.

— (1984) *La Fête Permanente présente*, Sprengel-Museum Hannover/ Musée d'art Moderne de la Ville de Paris/ Kunsthalle Bern.

Foster, H. (2004) *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal.

— (2001) *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.

— (1998) *Polémicas(post) modernas* en Piqué, J.

Foucault, M. (2009) *Las palabras y las cosas Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Ed. siglo XXI.

— (2005) *Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI.

Friedman, K. (2002) *Cuarenta años de Fluxus en Fluxus y fluxfilms 1962-2002*, Madrid, Museo Centro de Arte Reina Sofía (MCARS)

García Andujar,D. (2001) *Technologies To The People Annual report 2000*, Alicante, Museo de la Universidad de Alicante.

García Canclini, N. (1999) *La globalización imaginada*, México, Paidós.

— (1990) *Culturas híbridas*, México, Grijalbo.

Gadamer, H. G. (1991) *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Ediciones Paidós.

Godoy, L. (2002) *Documenta x: Funciones y mediación. El curador de exposiciones como nuevo creador* en Román DE LA CALLE (Coord.)

— (2002) *Arte y funcionalidad*, Valencia, Universidad Politécnica.

Group material. (1985) *Statement ABC NoRio Dinero: The Store of a Lover Side Art Gallery*. Nueva York.

Guattari, F (2004) *El capitalismo mundial integrado. Plan sobre el planeta*, Madrid, Traficantes de sueños.

Guattari, F y Rolnik, S: (2006) *Micropolíticas. Cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de sueños.

Haacke, H (1974) *Hans Haacke Art into society- Society into Art: Seven German Artist*, Londres, Institute of Contemporary Art.

— (1995) *Hans Haacke. Obra social*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

— (1994) *Haacke, H. y Bourdieu, P. Libre- Échange*, Paris, Éditions du Seuil/les presses du réel.

Hirschhorn, Th. (2004-a) *Thomas Hirschhorn*. Londres y Nueva York, Phaidon.

— (2004-b) *Musée Précaire Albinet. Quartier du Landy*, Aubervilliers, Édition Les Laboratoires d'Aubervilliers/ Xavier Barral.

— (2000) *The Art Institute of Chicago, 2000 y Word Airport at the Renaissance Society at the University of Chicago*, Chicago, Lowitz+Sons.

Holmes, B. (2006) “La personalidad flexible” en *Brumaria* nº7.

Internacional Situacionista (1999) Vol. I: *La realización del arte: Textos de Internationale Situationniste* números 1-6. Madrid, Literatura Gris.

— (2000) Vol. II: *La supresión de la política: Textos de Internationale Situationniste* números 7-10. Madrid, Literatura Gris.

— (2001) Vol. III: *La práctica de la teoría: Textos de Internationale Situationniste* números 10-12 . Madrid, Literatura Gris.

— (2002) *Potlatch. Internacional letrista (1954-1959)*, Madrid, Editorial Literatura Gris.

Jameson, F.(1991) *La postmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.

Kafka, F (2000) *Cuentos completos*, Madrid, Valdemar.

Kaprow, A. (Feb.1971) “The education of the Un-artist”, *Art News*, nº69

Kepes, G. (Coord.) (1972) *Arts of the Environment*, Nueva York, George Braziller.

Krauss, R. (1996) “La escultura como campo expandido” en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial.

— (1993) “Arte en tránsito. La lógica cultural del museo tardocapitalista”, *Arquitectura y vivienda* nº39.

Laclau, E.(1993) *Poder y representación*, Nueva York, Columbia, University Press.

Lamata, R. (2010) *Cuestionario para pensar acerca de la situación del arte paralelo- alternativo*, http://www.igac.org/container/deltmmachina/index.php/Cuestionario_para_pensar_acerca_de_la_situación_del_arte_paralelo-alternativo, consultado el 10 de octubre de 2010.

Laurent, Th. (2002) *Mots-clés pour Daniel Buren*, Paris, Su même tritre editions.

Lazzarato, M. (2006) *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*, Madrid, Traficantes de sueños.

— (2004) (Coord.) *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación colectiva*, Madrid, Traficantes de sueños.

— (2008) “Las desdichas de la ‘crítica artistas’ y del empleo cultural” en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Traficantes de sueños.

Levin, R y Lewontin, R. (1985) *The dialectical biology*, Harvard University Press.

Lippard, L. (2004) *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico*, Madrid, Akal.

López-Cuenca: R. (2006) “ Yo me acuso”, *EXIT Expres* nº17.

Lorey, I.(2008) “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales” en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Traficantes de sueños.

Margulis, L.(2002) *Planeta simbiótico. Un nuevo punto de vista sobre la evolución*, Madrid, Debate.

Martinez, R. (Coord) (2003) *Catálogo del Pabellón de España 50º Bienal Venecia*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores

McKay, G. (1998) *DiY Culture. Party & Protest in Nineties Britain*, ed. Londres, Verso.

McRobbie, A. (2004) *Everyone is creative Artists as Pioneers of the New Economy*, London, Goldsmith College.

Meireles, C. (1999) *Cildo Meirelles*, London, Phaidon.

Miller, P. (Julio 2007.) “The genius of swarms” en *National Geographic*.

Molina, M, Hoyas, G, Furió, D, Pastor, M y de Andrés, S. (2003) *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*, Valencia, Generalitat Valenciana.

Mouffe, Ch. (1999) *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Barcelona, Paidós.

Möntmann, N.(2006) “La empresa de la institución artística en el capitalismo tardío” en *Art and its Institutions*, London, Black Dog Publishing.

Navarrete, C. y Expósito, M. (1997) “La libertad (y los derechos) (también en el

- arte) no es algo dado, sino una conquista colectiva” en *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- Orozco, G. (2000) *Gabriel Orozco*. Museo de arte contemporáneo de Los Ángeles/ Museo Internacional México/ Museo Rufino Tamayo/Museo de arte contemporáneo de Monterrey.
- (2005) *Gabriel Orozco*, MCARS.
- Piqué, J. (1998) (Coord.) *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza.
- Ramírez, J. A. (2004) (Coord.) *Tendencias del arte. Arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra.
- Rancière, J. (1996) *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2002) *La división de lo sensible, Estética y política*, Salamanca, Centro de arte de Salamanca.
- (2005) *Sobre políticas estéticas*, Museu d'Arte Contemporani de Barcelona/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Raunig, G. (2008) *Mil máquinas Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, Madrid, Traficantes de sueños.
- (2007a) “Revoluciones moleculares y prácticas artísticas transversales”, *Brumaria* nº8.
- (2007b) *Instituir y distribuir. De la relación entre política y policía en Rancière como desarrollo del problema de la distribución en Deleuze*, en: <http://eicp.net/transversal/1007/raunig/es>.
- Read, H. (2000) *Arte y alienación*, Valencia, Ahimsa ed.
- Rico, L y Ohlenschläger K. (2005) *Banquete. Comunicación en evolución*, Centro Conde Duque, Medialab, Madrid.
- Rifkin, J. (2000.) *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, Barcelona, Paidós.
- Riechmann, J. (1994) *Introducción a los Nuevos Movimientos Sociales*, Barcelona, Paidós.
- Rodríguez Villasante, T.(2006) *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*, Madrid, Catarata.
- Rolnik, S. (2003.) “El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se encuentra con la resistencia”, *Zehar* nº51, Arteleku.
- Romero. P. G. (2006) *Archivo FX. La ciudad vacía*, Barcelona, Fundació Tàpies.
- Rosenberg, H. (1996) *The anxious object. Art Today and Its Audience*, New York, Horizon Press,
- Sennet R. (2000) *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama.
- Serra, R. (1988) *Richard Serra's Titled Arc*. Eindhoven, Van Abbemuseum.
- Smithson, R. y Senie, H. F. (2002) *Robert Smithson The Titled Arc Controversy. Dangerous precedent?*, University of Minnesota Press.
- Société Anonyme (1990) *Redefinición de las prácticas artísticas s. 21*, <http://aleph-arts.org/lisa/lisa47/manifiesto.html>, consultado el 10 de octubre de 2010.
- Stallman, R. M. (2004) *Software libre para una sociedad libre*, Madrid, Traficantes de sueños
- Transform (A.A.V.V) (2008) *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Traficantes de sueños.
- Tzara, T.(1972) *Dos tres cuatro cinco seis siete manifiestos dada*, Barcelona, Tusquets,
- Valcárcel Medina. I. (2002) *Ir y venir*, Barcelona, Fundació Tàpies.
- Vallaure, J. y Pol, M. (Coord.)(1996) *Sin número, arte de acción*, Madrid, Círculo de Bellas Artes de Madrid.
- Villar, N. (2003) “Marginales y criptoartistas: Arte paralelo y arte de acción en los años 90” en Sánchez, J. y Gómez, J. A. (Coord.) *Prácticas artísticas y políticas culturales. Algunas propuestas desde la Universidad*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Virno, P. (2003 -a) *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Madrid, Traficantes de sueños.
- (2003-b) *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid, Traficantes de sueños.
- Virtanen, A. y Vähämäki, J. (2005) “The Structure of Change: An Introduction”, *Ephemera* no. 5.
- Wallis, B. (1990) *Democracy: A Project by Group Material*, Seattle, Bay Press.
- (Coord.) (2001) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*, Madrid, Akal.
- Wilson, E.O.(1980) *La nueva síntesis*, Barcelona, Omega.
- Y Productions. (2006) *Producta*, Y Productions, Barcelona.
- Yúdice, G. (2005) “¿Una o varias identidades? Cultura, globalización y migraciones” en *Una mirada al nuevo nosotros. El impacto de las migraciones*, PNUD, San Salvador, 2005.

ÍNDICE DE IMÁGENES E ILUSTRACIONES

Figura 1. Diagrama ambientes de transformación.....	20
Figura 2. Diagrama La modernidad pinchada	22
Figura 3. Diagrama Odradek a la producción	24
Figura 4. Diagrama La máquina intangible	26
Figura 5. Diagrama Los accesos regulados	28
Figura 6. Diagrama Poética distraída	30
Figura 7. Diagrama Poética desobediente.....	54
Figura 8. Diagrama Poética en la precariedad.....	84
Figura 9. Diagrama Poética de los invertebrados.....	108
Figura 10. Bivalvo Ming y Anomalocaris.....	113
Figura 11. Efímeras	115
Figura 12. Cadena trófica	119
Figura 13. Pulpos gigantes, islas de coral y minúsculos seres microscópicos	123
Figura 14. Variedad de las configuraciones corporales de los invertebrados.....	126
Figura 15. Variedad de esqueletos en los invertebrados.....	129
Figura 16. Medusas transparentes.....	132
Figura 17. Regeneración de partes del cuerpo en estrellas de mar y crustáceos.....	135
Figura 18. Metamorfosis.....	137
Figura 19. Mimetismo de insectos palo, mariposas y mosca-avispa	140
Figura 20. Cangrejo ermitaño.....	143
Figura 21. Moscas sarcófaga.....	146
Figura 22. Parasitismo	149
Figura 23. Hormigas	152
Figura 24. Hormiguero	157
Figura 25. Panal	162

LORETO ALONSO ATIENZA

Artista e investigadora, doctora en Artes. Realizó sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y en la Kunstakademie de Munich.

Ha trabajado como profesora en la Facultad y el Posgrado de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UALN) y en la carrera de Arte digital de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma del Estado de México y colabora como profesora invitada en el Diplomado en Producción Simbólica impartido en el Instituto Superior de arte de La Habana (ISA) así como investigadora del Programa de Investigación y Desarrollo “Imágenes del Arte y reescritura de las narrativas en la cultura visual global” (UCM).

Desde 1990 realiza y expone sus proyectos individuales y ha formado parte de varios grupos como Casas y Calles ó Sala de Arte trabajando desde 2004 en el colectivo C.A.S.I.T.A. (www.ganarselavida.net).

Mail: alonso.loreto@gmail.com



Loreto Alonso Atienza