

DESACUERDOS

Sobre arte, políticas y esfera pública
en el Estado español

DESACUERDOS

2

Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español

es un proyecto de investigación en coproducción entre Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, a la vez que un proyecto expositivo y de actividades coproducido por las mismas instituciones y el Centro José Guerrero-Diputación de Granada.

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD
INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA
José María Martín Delgado

DIRECTOR DEL MUSEU D'ART
CONTEMPORANI DE BARCELONA
Manuel J. Borja-Villel

DIRECTOR DE ARTELEKU
Santiago Eraso Beloki

DIRECCIÓN DE CONTENIDOS

Manuel J. Borja-Villel
Santiago Eraso Beloki (Arteleku)
Pedro G. Romero (UNIA
arteypensamiento)
Teresa Grandas
Bartomeu Marí
Jorge Ribalta

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN
TÉCNICA GENERAL
BNV Producciones

DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL
Fundación Rodríguez

PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

1969 – ...
Marcelo Expósito, dirección
Vanni Brusadin, coordinación
Paloma Blanco
Joan Casellas
Darío Corbeira
Anouk Deville
Amador Fernández-Savater
Marta Malo de Molina
Carmen Navarrete
Luis Navarro
Marisa Pérez Colina
José Pérez de Lama
Julio Pérez Perucha
Esteban Pujals Gesalí
Valentín Roma
Montse Romani
María Ruido
Arantxa Sáez
Raúl Sánchez Cedillo
Pablo de Soto
Fefa Vila

LÍNEAS DE FUERZA
Alberto López Cuenca
Cristina Moreiras
Teresa Vilarós
Gabriel Villota Toyos
Juan Pablo Wert

CASOS DE ESTUDIO
M^o Paz Balibrea Enríquez
Jesús Carrillo
José Díaz Cuyás, en colaboración
con Carmen Pardo
María Domene
Miren Eraso
Jorge Luis Marzo, en colaboración
con Amparo Lozano
Antonio Orihuela
Carme Ortiz
Esteban Pujals Gesalí
Esther Regueira
Valentín Roma

www.desacuerdos.org

RESPONSABLE DE LA PÁGINA WEB
Jesús Carrillo

EDICIÓN
Jesús Carrillo, Ignacio Estella
Noriega y Lidia García Merus

DISEÑO
Sistemas judo y Fundación
Rodríguez

Índice

11 **Contrahegemonía y desacuerdos**

ÓSCAR GARCÍA AGUSTÍN y editorial

29 **LÍNEA DE FUERZA**

**BANALIDAD Y BIOPOLÍTICA:
LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA
Y EL NUEVO ORDEN DEL MUNDO**

TERESA VILARÓS

57 **CASOS DE ESTUDIO**

**POLÍTICA CULTURAL DEL
GOBIERNO ESPAÑOL EN
EL EXTERIOR (2000-2004)**

JORGE LUIS MARZO

123 **ALEPH, LA WEB COMO ESPACIO
DE ACCIÓN PARALELA**

JESÚS CARRILLO

145 1969-...

FEMINISMOS Y PRÁCTICAS COLABORATIVAS GLOBALIZACIÓN DESDE ABAJO

147 **La imaginación radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas** / Marcelo Expósito

158 **Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español** / Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila

188 **Prácticas colaborativas en la España de los noventa** / Paloma Blanco

206 **Ingredientes de una onda global** / Amador Fernández-Savater, Marta Malo de Molina, Marisa Pérez Colina, Raúl Sánchez Cedillo

DOCUMENTO

225 **ENTREVISTA A BRIAN HOLMES** / Marcelo Expósito

243 ENTREVISTA

BEATRIZ PRECIADO

JESÚS CARRILLO

Contrahegemonías y desacuerdos

ÓSCAR GARCÍA AGUSTÍN y editorial

En el rápido trasiego de modelos teórico-políticos que se observa en los movimientos de izquierda contemporáneos, uno de los términos a los que se alude con más insistencia en relación con una posible producción cultural de resistencia es el de contrahegemonía. Habitualmente vinculado con los adjetivos “antihegemónico” y “antagonista”, y utilizado a menudo como sinónimo de “contrapoder”, el sentido actual del término se inscribe dentro del intento general de elucidación de horizontes de acción política plausible en el contexto del capitalismo global y del llamado sistema posfordista de producción y articulación del trabajo y de la vida.

Su sentido específico en la arena política actual debe entenderse dentro del vocabulario de una colectividad difusa de individuos y grupos activistas que, desde mediados de los años noventa, han tomado la iniciativa de responder y proyectar alternativas al sistema económico y cultural dominante desde posiciones y modos de lucha muy diferentes a los de los partidos de izquierda surgidos tras la Segunda Guerra Mundial. Partiendo de una reelaboración de las estrategias de los movimientos antisistema de los años setenta y del referente más cercano del zapatismo, estos colectivos, conocidos entre otras denominaciones como movimientos de resistencia global, hicieron su primera epifanía mundial en las revueltas de Seattle contra las reuniones de la Organización Mundial del Comercio de 1999, para continuarse en Londres, Génova, Praga y Barcelona en los años sucesivos, siempre en respuesta y protesta ante las manifestaciones más visibles del poder económico global. Estas acciones sirvieron de fermento a otros modos de articulación política no estrictamente vinculados a la protesta en la calle, como el llamado Foro Social Mundial, que se reunió por primera vez en Porto Alegre (Brasil) en 2001.

La naturaleza reticular y discontinua de estos movimientos, la extracción social de sus componentes —reflejo de un proletariado distinto al descrito en el sistema de clases tradicional— y su relación simbiótica con los nuevos medios tecnológicos de comunicación y producción cultural los adecuan para articular las reivindicaciones y las luchas de un gran espectro de grupos y posiciones diversas. La identificación de producción cultural y lucha política en estos movimientos, la experimentación creativa en el uso de los medios y la importancia que se ha dado a la construcción de la subjetividad individual y grupal como mecanismo fundamental de resistencia, han facilitado la rápida absorción de estas actitudes dentro de ciertos sectores del debate estético y artístico contemporáneo, estimulando dentro de los mismos una reflexión radical acerca de los modos de producción y diseminación cultural habitualmente enmarcados en la institución del artística.

Nos ha parecido pertinente iniciar esta segunda entrega de *Desacuerdos* parándonos a reflexionar acerca del concepto de “contrahegemonía”, en primer lugar, porque el intento de permeabilizar los discursos político y estético está en la base de nuestro proyecto. Más allá del éxito coyuntural de ciertas consignas y de los modos particulares de circulación de las ideas dentro del mosaico de

movimientos de resistencia, *Desacuerdos* comparte —y así lo reflejan los materiales que ofrecemos en este número— muchos de los planteamientos y cuestiones de aquellos que propugnan discursos de resistencia en términos contrahegemónicos, como son la construcción de una nueva esfera de lo público y lo político en el marco de la sociedad global o la reivindicación de espacios autónomos para la acción. Esta afinidad no es acrítica ni continua, como no podría ser de otro modo, dada la naturaleza de *Desacuerdos*. De hecho, el segundo objetivo de introducir esta entrada teórica en las páginas iniciales es, precisamente, ralentizar reflexivamente la lectura de unos conceptos y unos argumentos que aparecen desarrollados extensamente en los textos que se exponen a continuación.

Para empezar, es necesario indicar que la noción de contrahegemonía descansa sobre dos premisas: la importancia de la lucha cultural en oposición al determinismo económico y la compleja relación que se establece con la hegemonía. La hegemonía supone de por sí una atención preferente hacia la lucha cultural. Desde que Lenin introdujera dicho concepto hasta la actualidad, pasando por la más elaborada definición realizada por Gramsci y retomada por los neogramscianos, la teorización de la hegemonía ha querido explicar el por qué y los modos de la dominación. La hegemonía responde, en efecto, a la manera en que los dominadores ejecutan su poder sobre los dominados, pero ha sido también el proyecto esgrimido por los dominados contra los dominadores: un proyecto de hegemonía contra hegemonía. Por eso, no es de extrañar que esta lucha asimétrica haya ido dando paso a la necesidad de plantear la lucha cultural en términos contrahegemónicos. La contrahegemonía manifiesta el carácter abierto y la incapacidad de clausura definitiva de la hegemonía pero, al mismo tiempo, muestra su dependencia de esta última. Tanto una como otra han cambiado según lo han hecho los sistemas de dominación. La hegemonía se redefine en tanto que hegemonía, mientras que la contrahegemonía se divide entre la aspiración a ser hegemónica y la necesidad de ser autónoma.

La acuñación del término “hegemonía” fue realizada por Lenin en *Dos tácticas de la socialdemocracia en la revolución democrática*,¹ en sintonía con la expansión de la ideología socialista y de la clase obrera como fuerza motora de cambio social. Lenin hace un uso estratégico de la hegemonía como dirección política. La clase obrera, de acuerdo con el concepto de vanguardia leninista, es el sujeto que ha de producir una sociedad nueva. Ahora bien, la solución de clases no implica la mera imposición de la voluntad del proletariado sobre la clase dominante. El proletariado ha de ser capaz de relacionarse con otras clases y con el Estado, es decir, debe guiar a otros grupos y debe transformarse, para ello, en clase hegemónica. Lenin rechaza el determinismo económico, según el cual las contradicciones del capitalismo han de concluir en la dictadura del proletariado, aunque mantiene el papel predominante otorgado a la infraestructura. El proletariado ha de desempeñar un papel activo, debe dejar de ser producto del devenir económico y convertirse en agente del proceso de cambio social.

Antonio Gramsci (1891-1937) participa en un principio de la concepción leniniana de hegemonía y profundiza en su estudio, extendiéndola a las clases tanto dominantes como dominadas. Su idea de hegemonía sigue siendo deudora del industrialismo y de la división de clases atendiendo a factores productivos. Para



Josep Renau, cartel del Partido Comunista de España, 1937.

Gramsci la hegemonía está íntimamente unida a la adquisición o mantenimiento del poder, poniendo énfasis en la posibilidad de construir una hegemonía alternativa al sistema dominante existente que debe lograrse mediante el mayor consenso posible entre los distintos grupos. De este modo, la diversidad de intereses se transforma en unidad ideológica, una vez que el proyecto aspira a establecerse en el poder y ser, de este modo, hegemónico.

El concepto de hegemonía gramsciano sitúa el debate revolucionario en el plano de la superestructura rechazando, como Lenin, el determinismo económico del marxismo clásico. Gramsci toma posición frente a la relectura marxista de la II Internacional que da por hecho que la revolución ha de llegar como consecuencia de las contradicciones del capital. La revolución se concebía de este modo como un producto en el que los actores son protagonistas pasivos del motor capitalista. Frente a ello, Gramsci desplaza el eje revolucionario hacia las conciencias subjetivas, hacia la capacidad del sujeto para modificar las estructuras y liderar el cambio social. El desplazamiento de la estructura a la superestructura —al que no es ajeno la influencia de Maquiavelo y Groce— abre un nuevo espacio de lucha, el que afecta a la cultura y la política. La lucha de clases deja de ser una cuestión de control de los medios de producción y se expande hacia el terreno cultural e ideológico y hacia un nuevo sujeto, la sociedad civil.

Lejos de planteamientos abstractos, Gramsci arraiga su análisis en la sociedad concreta y a partir de ahí plantea las posibilidades de la revolución. Por este motivo, rechaza la transposición del modelo leninista a la Europa capitalista e incide en la distinción entre las sociedades civil y política. El Estado es precisamente el resultado de la intersección de ambas. La sociedad civil está configurada por organismos privados y se caracteriza por la dirección de la sociedad a través del consenso y la adhesión de las masas. Por su parte, la sociedad polí-

tica se encarga de la dominación y la coerción que le permiten impulsar y llevar a cabo el marco legal. La clave reside en la dicotomía entre coerción y consenso y en sus múltiples combinaciones: un Estado que se base en exclusiva en la sociedad política se mantendrá únicamente a través de la coerción, mientras que un Estado que se apoye en el acuerdo de una sociedad civil fuerte reduce el grado de coerción al basarse en el consenso.

La sociedad civil se perfila como un nuevo actor en la lucha social y, al mismo tiempo, configura un espacio de construcción de subjetividades políticas. La constatación de este hecho afecta de manera determinante a las estrategias de lucha y a los objetivos revolucionarios: no se trata tanto de conquistar el poder del Estado como de construir hegemonía en el nivel de la sociedad civil. La hegemonía se contrapone, en un primer momento, a la idea de dominio, ya que significa fundamentalmente conducir o guiar mediante la obtención del consenso social y de la reforma intelectual y moral. En términos gramscianos no se puede plantear una equivalencia entre dominación y hegemonía, puesto que esta última exige la necesidad del consenso mientras que la dominación se puede producir únicamente mediante la coerción. Lo mismo se puede decir en relación con la dictadura del proletariado en su variante marxista-leninista. Gramsci rechaza la conquista del poder sin hegemonía, por lo que el proletariado debe ser clase hegemónica antes de alcanzar el poder. Gramsci hace visible esta dicotomía a través de la imagen del centauro de Maquiavelo, una criatura híbrida, mitad animal mitad humana, de manera que a la parte animal le corresponde la violencia y la autoridad —en manos de la sociedad política— y la parte humana representa el consenso, la civilización y la hegemonía.

En otras palabras, el proceso revolucionario se redefine: ya no se pretende alcanzar el poder, sino alcanzar la hegemonía. La conquista del poder es una consecuencia lógica de la conquista de la hegemonía. El campo de lucha es la transformación de la sociedad civil y las herramientas son fundamentalmente ideológicas.

La contrahegemonía, tal como la plantea Gramsci, supone la creación de una fuerza capaz de transformar las conciencias subjetivas y promover una reforma moral e intelectual que obtenga la aceptación de una nueva cosmovisión político-social. El cambio se constituye a través de la clase obrera, pero no únicamente a través de ella. La hegemonía ha de ser expansiva y lograr el mayor grado de consentimiento entre la población dentro del marco nacional. Los aparatos hegemónicos no se orientan hacia la dominación —como ocurre cuando el Estado se apoya en la coerción— sino en la dirección, puesto que la arena en la que se disputa la hegemonía es la de la sociedad civil, y no la de la sociedad política. La hegemonía lleva implícita una disposición hacia la apertura. El proletariado no es una clase predeterminada, ya que ha de construir consenso en la sociedad civil, lo cual impulsa a la transformación de los valores de la sociedad en general y, al mismo tiempo, los del propio proletariado. Conviene, pues, insistir en que no es un proceso de imposición o de dominación sino de dirección, no de coerción sino de consenso.

La puesta en práctica del proyecto hegemónico en el contexto occidental se consigue a través de la guerra de posiciones, ya que la revolución es un proceso de larga duración y los cambios en la sociedad civil se operan con cierta lenti-

tud. Este aspecto iba a servir para reivindicar la lucha social a través de los parlamentos o para defender un modelo reformista, cuyos ejemplos más logrados serían las políticas socialdemócratas del Estado de bienestar y la propuesta eurocomunista que aspiraba a ir avanzando posiciones en el poder para poder así impulsar cambios sociales. Más allá de su rechazo del parlamentarismo, lo que distingue a Gramsci de la lectura política que se hizo *a posteriori* de su obra es el mantenimiento inalterable del fin revolucionario de la guerra de posiciones.

La contrahegemonía gramsciana se define como la diversidad de fuerzas que participan de un proyecto de articulación de consenso alternativo a aquel que detenta el poder. Ahora bien, no todos los miembros de dicho proyecto son iguales. La revolución ha de ser guiada por la clase trabajadora y el partido. El Partido Comunista se convierte en el nuevo Príncipe de Maquiavelo y le corresponde la función de expresar las experiencias reales de las masas. La labor de dirección —y constitución de hegemonía— del partido es compartida por los intelectuales orgánicos, que operan desde dentro para configurar bloques y acciones normativas. La función del partido político y de los intelectuales ha sido empleada, tanto en la práctica como en la teoría política, para privilegiar la acción de los partidos políticos sobre otros actores sociales y para atribuir un estatus especial a la figura del intelectual. No obstante, Gramsci creía que su inclusión dentro de la clase trabajadora y su acción orgánica contribuirían a su mantenimiento dentro del proyecto revolucionario.

Sin embargo, a pesar de lo afirmado en la propuesta contrahegemónica, parece más bien que el papel directivo atribuido a intelectuales y a partidos políticos ha servido sobre todo como un mecanismo de escisión entre representantes y representados, y como un modo de reorientar la contrahegemonía en una dirección más complaciente a los ojos del poder. Intelectuales y partidos políticos han contribuido a crear y expandir un consenso que terminó por ser el consenso de las clases acomodadas y no las revolucionarias. El poder ha ido administrando ese consenso, tanto político como intelectual, utilizándolo como un modo de control y de fortalecimiento de su hegemonía más sofisticado que la coerción, sin que ello implique que renuncie a su uso. La práctica y el análisis de la hegemonía se centrarán más, pues, en el ejercicio del poder a través del consenso, mientras que el ejercicio concreto de la contrahegemonía puesto en práctica por partidos políticos e intelectuales topará sistemáticamente con la dificultad de crear consenso en la sociedad civil y de hacer extensible su proyecto revolucionario. La evidente inoperancia revolucionaria de la acción contrahegemónica promovida desde el poder iba a dar lugar finalmente a la opción por la pura coerción en los países del antiguo bloque comunista, y a la renuncia al cambio de sistema desde posiciones socialdemócratas en el bloque occidental.

La teorización gramsciana de la hegemonía y la contrahegemonía, así como el diagnóstico de su fracaso como modelo para la revolución, están históricamente ligados al análisis del capitalismo llamado fordista, imperante en el mundo occidental hasta la Segunda Guerra Mundial. La hipertrofia posterior del sistema capitalista y su absorción del régimen general de la cultura, tal como lo describiera Fredric Jameson, iba a devolver la pertinencia a las reflexiones de Gramsci, aunque desde una lectura distinta de los procesos de lucha y antagonismo. El capitalismo posfordista, que basa su hegemonía en la superproducción, iba a

estimular en la población un *surplus* de energía libidinal y de producción cultural que es incapaz de organizar y canalizar en su beneficio, lo que permite la generación de actitudes y de comportamientos que, en su lógica emancipatoria, se sitúan antagónicamente frente al sistema y favorecen la articulación de nuevas formas de contrahegemonía. A ello se iba a unir, en segundo lugar, la emergencia de una nueva pluralidad de sujetos que se evidencia sobre todo en la fuerza adquirida por el movimiento de liberación de las mujeres y en la activación política de la conciencia étnica y cultural durante los procesos de descolonización y la inmediata etapa poscolonial. Finalmente, se observa cómo la compleja concepción del Estado, síntesis de las sociedades civil y política según Gramsci, va siendo progresivamente desbordada y sustituida por un nuevo marco de confrontación definido por el predominio de la sociedad civil. En este sentido, Alain Touraine y Alberto Melucci han identificado los nuevos movimientos sociales que emergen directamente de la sociedad civil como los principales sujetos de cambio social, más allá de la tradicional articulación en partidos políticos, y dejándola de lado. Como resultado, se iba dibujar un mapa social y político en que la diferencia y el conflicto cobraban un nuevo protagonismo, aunque en este caso no fueran los partidos de clase ni el marco del Estado los únicos campos en que se libraba esta batalla.

En este contexto debe entenderse la rehabilitación del proyecto hegemónico gramsciano por parte de los teóricos Ernesto Laclau y Chantal Mouffe en los años ochenta. Según los argumentos expuestos en *Hegemonía y estrategia socialista*,² publicado originalmente en 1985, los conflictos particulares y específicos que surgen invariablemente entre grupos de intereses diferentes son el verdadero principio constitutivo de la organización social. Es, por tanto, la discordia y la consiguiente necesidad del acuerdo con el fin de obtener objetivos comunes el principio articulador de la sociedad civil. Estos conflictos particulares, además, generan momentos discursivos que, por muy puntuales y marginales que inicialmente sean —un mero quejido o protesta—, mediante su acumulación pueden llegar a articular un verdadero discurso contrahegemónico que puede desafiar seriamente los fundamentos aparentemente indestructibles del sistema dominante. Para Laclau y Mouffe lo particular y lo diferente no acaba subsumido en el proceso de configuración de hegemonías alternativas, sino que, por el contrario, dicha particularidad y diferencia permanece como estímulo de tales procesos de articulación política. Como ilustra el célebre ensayo “Agorafobia” de Rosalyn Deutsche,³ este tipo de discurso iba a ser inmediatamente bienvenido por el movimiento feminista de los ochenta y principios de los noventa, el llamado feminismo de la diferencia. En vez de perder vigencia, la obra Laclau y Mouffe, juntos o por separado, se ha convertido en uno de los referentes más utilizados en la descripción del fundamento político de lo social.

La pervivencia y pertinencia actual de los términos de hegemonía y contrahegemonía posiblemente se deba a que Gramsci lee estos términos siempre en función del llamado “bloque histórico” —la coyuntura específica que marca tanto los términos del consenso, como las estrategias que deben seguir los movimientos antagonistas— lo que permite su replanteamiento desde cada situación concreta. Este anclaje en las circunstancias sociotemporales nos permite hablar, por ejemplo, del proceso contemporáneo que lleva hacia una hegemonía glo-

bal calificada como pensamiento único, posmodernidad, imperio o imperialismo, dependiendo del papel que se le quiera otorgar a Estados Unidos en el diseño del mapa geopolítico mundial. A la vez, esa misma coyuntura histórica desde la que se ha de pensar siempre la hegemonía facilita el pensamiento de una ruptura de dicho paradigma hegemónico y la articulación contrahegemónica. Las protestas de Seattle y sus secuelas, de las que hablábamos al inicio, son un ejemplo ilustrativo del modo en que se deshace la clausura hegemónica forzada por las políticas de la era Reagan que sintetiza magníficamente la célebre frase de Margaret Thatcher: “There is no alternative”. A ella se opone la famosa “Otro mundo es posible” de Porto Alegre.

Dentro del mapa de la teoría política actual existen dos tipos principales de respuesta contrahegemónica frente a la globalización. La primera no renuncia a la articulación de una hegemonía alternativa, opuesta al neoliberalismo. La hegemonía a la que se enfrenta se define, en términos de política internacional, por el papel predominante de Estados Unidos y, en el plano económico, por la imposición de un modelo económico que erosiona el papel distributivo que ejercieran antaño los Estados de bienestar. El rechazo a la dominación norteamericana es definido en términos imperialistas —así lo hacen, por ejemplo, Petras, Amin, Chomsky— y se confía en un fortalecimiento de la izquierda —fundamentalmente nacional y en el ámbito latinoamericano— para liderar una política contraria a la de Estados Unidos, tal y como lo manifiestan, con diversos matices, Petras y Harnecker. La defensa de un Estado social obliga a una postura defensiva contra el capital que se suele traducir en la necesidad de un mayor control del poder por parte de los Estados. De hecho, algunas medidas fomentadas desde los Foros Sociales, que algunos autores —Callinicos, Borón— han presentado como programa de mínimos *alterglobal*, apuntan en esa dirección: la aplicación de una Tasa Tobin a las transacciones especulativas internacionales —cuya reivindicación dio pie, en el entorno de *Le Monde Diplomatique* y con figuras relevantes como Pierre Bourdieu, Ignacio Ramonet, Bernard Cassen y Susan George, a la fundación de ATTAC—, la abolición de la deuda externa y la regulación del mercado internacional. Para abordar esta primera noción de contrahegemonía, nos centramos en las teorías de Atilio Borón y Emir Sader.

La segunda opción se opone al capital en general, tanto al regulado por el Estado como al que no lo está, y concentra sus esfuerzos en propugnar una democracia global por encima de las divisiones nacionales. Es la opción organizada a través de la forma-red que adopta la multitud, de acuerdo con la teoría expuesta por Michael Hardt y Toni Negri y compartida, en mayor o menor medida, por otros autores —Holloway, Zibechi— y por otras prácticas como el zapatismo, la revuelta argentina y los desobedientes italianos. El rechazo frontal a la regulación es extensible al rechazo del Estado y de la interiorización de la forma-Estado. El Estado es comprendido como una forma de dominación —nunca de liberación— y como una apropiación de la expresión subjetiva. El Estado —al igual que los partidos políticos— genera una dinámica que se acomoda a las necesidades del poder y se vuelve contra los movimientos sociales.

El autor argentino Atilio Borón⁴ otorga un papel central al poder dentro del debate hegemónico. Borón muestra una oposición firme a las tesis mantenidas por Hardt y Negri en *Imperio*. En contra del tópico posmoderno según el cual el

Estado-nación ha perdido su vigor en la era global, Borón señala que el papel estatal se ha redefinido y se ha puesto al servicio de las empresas multinacionales, aportando todas las facilidades posibles para su desarrollo y orientándose en una dirección contraria a los intereses de los trabajadores. El Estado-nación sigue siendo un mecanismo adecuado —como apuntaba Gramsci— de opresión, de manera que la sociedad política persiste en su función coercitiva, mientras que minar el Estado equivaldría a eliminar su mecanismo más valioso para lograr imponerse. La configuración de una hegemonía neoliberal, sostiene Borón, es un proyecto económico y político imperial que ha producido un desplazamiento del centro de toma de decisiones hacia instituciones internacionales como el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial y que ha sido impulsado y es apoyado por los Estados. A dicha clausura hegemónica ha de oponerse un movimiento protagonizado por las clases populares mediante un proceso de acumulación de poder contra la clase dominante. La diferencia con Gramsci se ubica en que la nueva hegemonía no se limita al ámbito nacional, sino que ha de responder también a la acción global como consecuencia del nuevo contexto, lo cual exige un bloque histórico distinto al postulado por Gramsci, donde la clase trabajadora lideraba una revolución nacional.

Atilio Borón considera insuficientes las prácticas zapatistas para reorientar el rumbo social. La acción zapatista es insuficiente, aunque no desdeñable, por lo que ha de ser completada. Así pues, Borón hace extensivo el alcance de la frase “no están solos”; con la que la sociedad civil acompañó a los indígenas chiapanecos, a la revolución bolivariana iniciada por el presidente de Venezuela, Hugo Chávez. El modelo de Chávez define a la perfección un proyecto de hegemonía alternativa que se basa en la consecución de la soberanía nacional y se opone al sistema hegemónico mundial liderado por Estados Unidos. La acumulación de luchas populares —que primero triunfan en cada Estado— en un plano internacional terminaría por menguar el modelo neoliberal actual. De este modo, la contrahegemonía configura un modelo estatal compuesto por sociedades civiles y políticas fuertes que conduce a la reivindicación del modelo venezolano y a la revalorización de la revolución cubana como paradigmas de resistencia frente al avance del capitalismo.

La lucha en la sociedad civil vuelve a ser, pues, campo de lucha por la hegemonía. Así lo entiende el sociólogo brasileño Emir Sader, autor de *Hegemonía e contrahegemonía em tempos de guerra e de recessão*,⁵ que recupera el proyecto contrahegemónico de Gramsci en los mismos términos al apostar por constituir una hegemonía de base para la transformación de la sociedad y del Estado. La acumulación de fuerzas no ha obtenido los resultados esperados, en opinión de Sader, porque falló en su posicionamiento contra el capitalismo. Ante todo, hay que establecer una relación clara entre las fuerzas antisistémicas y el modelo hegemónico al que se oponen. La construcción contrahegemónica varía entre las luchas parlamentarias y sindicales y el movimiento insurreccional debido al modelo hegemónico al que se opone. Es vital para la configuración de un movimiento de resistencia global la delimitación del modelo neoliberal al que se opone, caracterizado por la desregulación en el plano económico y la mercantilización de la vida social en el plano cultural. El triunfo contra el neoliberalismo se consigue en la lucha en el campo de la sociedad



Atilio Borón.

civil, pero las victorias definitivas tienen que traducirse en triunfos políticos, en una redefinición de las relaciones de fuerzas. Es erróneo oponer sociedad civil y Estado, porque se debe aspirar a la democratización del Estado para lograr cristalizar los avances en la lucha contra el neoliberalismo. La sociedad civil es el espacio de disputa por la hegemonía, y donde debe tomar forma una sociedad civil opuesta a otras fuerzas de la sociedad civil con el fin de transformar la sociedad y el Estado. Sader es, en este sentido, un fiel seguidor de la noción contrahegemónica de Gramsci. Sin embargo, Sader no reivindica un papel central de los partidos políticos, sino una redefinición de la política a partir de la acción hegemónica de la sociedad civil. Los Foros Mundiales de Porto Alegre y Mumbai, junto con otros de ámbito continental o nacional, configuran un nuevo marco de acción colectiva que surge del ámbito nacional pero lo trasciende. La apuesta de Sader por un papel dirigente dentro de la sociedad civil responde al protagonismo adquirido por los nuevos movimientos sociales, portadores de formas de lucha y de participación que han quedado excluidas del juego político de la democracia representativa. No obstante, la idea de Estado como encuentro entre sociedades civil y política es lo que impulsa a Sader a orientar las reivindicaciones de los movimientos sociales hacia la transformación del poder para crear una hegemonía alternativa. No se trata, pues, de perfilar dos esferas diferentes o de otorgar autonomía a la acción de los movimientos sociales, sino que se mantiene la idea de que una hegemonía fuerte en la sociedad civil implica un alto grado de consenso que se traduce en la reforma del Estado. Tanto Sader como Borón creen que la reforma del Estado-nación es necesaria para actuar contra la hegemonía mundial, por lo que una sociedad civil internacional equivaldría a una suma de sociedades nacionales

que obran de acuerdo con sus propios Estados pero que se enfrentan con un modelo hegemónico implantado a nivel global.

En el otro extremo Michael Hardt, profesor de la Universidad de Duke en Estados Unidos y coautor de *Imperio*⁶ junto con Toni Negri, comparó en “Porto Alegre. ¿La conferencia de Bandung de nuestros días?” el Foro Social Mundial de Porto Alegre de 2002 con la Conferencia de Bandung, celebrada en Indonesia en 1955, ya que en ambos casos un pequeño grupo de dirigentes políticos trataba de dirigir un proceso de construcción de soberanía nacional. Mediante esta analogía, Hardt atribuye al Partido de los Trabajadores Brasileños y a ATTAC una posición soberanista que conviene a los poderosos. Ello contribuyó a que el comité soberanista estuviera sobrerrepresentado y fuera más visible frente a una diversidad de agentes que sí que constituían mayoría. Al mismo tiempo, Hardt se muestra crítico con el exceso de conformidad y la falta de acentuación de la diferencia y del conflicto dentro de las fuerzas participantes. Naomi Klein realizó un análisis similar del Foro de 2003 al denunciar que figuras como Chávez —como simbiosis de hombre poderoso y cambio promovido desde un partido político— habían secuestrado el Foro. Por un lado, se coloca en un primer plano la relación entre sujeto y representación política y, por otro, se hace visible el conflicto que atraviesa al discurso antiglobalización.

La división que establece Hardt entre partidarios de la soberanía nacional y de la globalización democrática la podemos redefinir en términos hegemónicos, añadiendo otros elementos al espacio geopolítico. La contrahegemonía considerada hasta el momento y que Hardt califica de defensora de la soberanía nacional se define por proponer una hegemonía alternativa a la hegemonía neoliberal. Ello se consigue, según lo ya señalado, por el fortalecimiento de la sociedad civil que ha de liderar un proyecto que tenga su eco en las distintas sociedades políticas nacionales. La contrahegemonía que defiende la globalización democrática, en palabras de Hardt, renuncia a la formación de una hegemonía alternativa a través de la reforma del Estado y, por lo tanto, de la interrelación con la sociedad política. Esta segunda noción de contrahegemonía, de la cual nos ocupamos a continuación, defiende una construcción autónoma en el campo de acción de la sociedad civil.

Desde este punto de vista, la lucha de la sociedad civil va acompañada del rechazo a construir hegemonía dentro de ella, entre otras cosas porque no se pretende una reforma del Estado. La hegemonía de la sociedad civil —o lo que es lo mismo, la extensión del consenso en su seno— es innecesaria, porque su finalidad está siempre orientada a la consecución del poder. La hegemonía, según Gramsci, es necesaria para modificar el Estado y evitar que la coerción sea el único mecanismo del que dispone la sociedad política. La hegemonía se vuelve innecesaria al resultar innecesaria la conquista del Estado. Las dicotomías universal-concreto y consenso-conflicto encuentran una nueva formulación. La contrahegemonía no se entiende como una constitución de una hegemonía alternativa, sino como la construcción contra la hegemonía existente sin devenir necesariamente en hegemonía. Antonio Negri y Michael Hardt presentan a la multitud como el nuevo sujeto político. La multitud da cabida en el seno de la sociedad civil a la pervivencia del antagonismo, de subjetividades diferenciadas, opuestas al concepto de una clase o un partido hegemónicos que construyan consenso y se conviertan en su guía.

El Ejército Zapatista de Liberación Nacional ha sido, sin duda, el que ha puesto en práctica con mayor rotundidad un modelo contrahegemónico que rompe con la capacidad dirigente y dominante de una clase social para liderar una hegemonía alternativa. Al poco tiempo de su levantamiento, el EZLN rechaza protagonizar una revolución dentro de la tradición marxista-leninista y niega su papel de vanguardia. Con todo, se puede apreciar una pervivencia de la noción gramsciana de hegemonía. El EZLN opera desde la sociedad civil y su principal novedad reside en que, en lugar de dirigirla, abre espacios de diálogo y encuentro que originen una acción abierta, en continuo proceso de redefinición. La sociedad civil es el sujeto de cambio social pero la hegemonía no se extiende a partir del consenso, sino que —a la manera propugnada por Laclau y Mouffe— se defiende la pervivencia de la diferencia, del conflicto, como manifestación de la diversidad enfrentada a la homogeneidad del poder. Por otro lado, el zapatismo asume un compromiso por la reforma del Estado que entronca con la visión de Gramsci de un Estado complejo compuesto por la sociedad civil y política. Ahora bien, la reforma del Estado, de acuerdo con las propuestas zapatistas, es llevada a cabo por la sociedad civil. Este postulado se modifica con posterioridad al mantener ante todo una regeneración del tejido social, al mismo tiempo que se rechaza a la sociedad política por reproducir los esquemas de corrupción y de opresión. El EZLN hace explícita su renuncia a la toma del poder que supone la fractura entre la sociedad civil y la política. La contrahegemonía pierde su carácter de hegemonía alternativa en tanto que una sociedad civil fuerte ha de conducir a la construcción de espacios propios, promovidos desde una óptica ajena



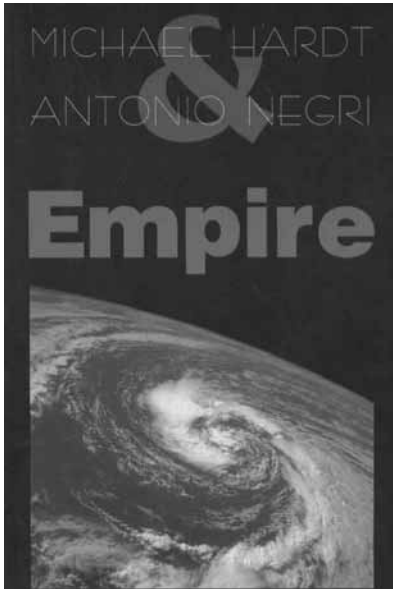
Foro Social Mundial, Mumbai, 2004.

a las relaciones del poder, que responden a la lógica del mandar-obedeciendo. La práctica contrahegémica no culmina en un consenso generalizado desde el poder, sino que se traduce en la organización de las comunidades indígenas en municipios autónomos y juntas de buen gobierno. El zapatismo rechaza ser vanguardia y, al mismo tiempo, ser modelo, ya que se define a sí mismo como un ejemplo de las luchas contra la globalización. La producción de espacios autónomos y su expansión, teniendo en cuenta su contextualización, se presenta como un modelo contrahegémico que otorga a la sociedad civil todo el protagonismo como sujeto de lucha.

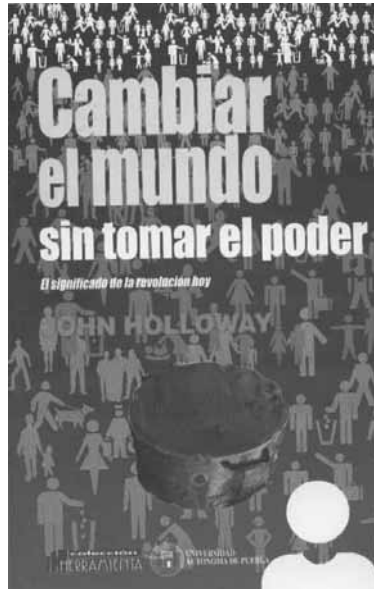
La teoría de John Holloway, expuesta en *Cambiar el mundo sin tomar el poder*,⁷ aborda con mayor explicitud que el *Imperio* de Hardt y Negri la cuestión del poder. Inspirado por el levantamiento zapatista e impulsado por el 19 y el 20 de diciembre argentinos, Holloway basa su teoría en la renuncia a la toma del poder. Ello supone dar un paso más en la escisión entre sociedades política y civil. Holloway entiende que el Estado es siempre vehículo de opresión y ruptura del flujo social, por lo que la revolución que aspire a la toma del poder deviene en poder perdiendo su potencial revolucionario. La noción clásica de hegemonía no tiene cabida en la teoría de Holloway. La guerra de posiciones no contribuye a reformar el Estado para promover el cambio revolucionario, sino que reforma el Estado para reforzarlo y eliminar cualquier posibilidad de revolución.

La distinción entre poder-hacer y poder-sobre —inspirada en la distinción negriana entre *potentia* y *potestas*— afina la definición de un proyecto contrahegémico que renuncie a la pretensión hegémica. El poder-hacer denomina el flujo social del hacer, el hacer que depende del hacer de otros y que contribuye a crear las condiciones de otros. El poder-sobre se apropia del poder-hacer al separar al hacedor de lo hecho. Holloway afirma que el contrapoder reproduce el esquema del poder y lo que habría que hacer, en realidad, es emancipar el poder-hacer y negar el poder-sobre. Una concepción hegémica alternativa no conduce a la liberación de flujo social del poder-hacer. La hegemonía como dirección introduce una interferencia en el devenir colectivo al implicar un cierto grado de dirección. De este modo, se impide la construcción de un hacer diferente. Los hacedores proclives a una contrahegemonía alternativa reproducen el mismo esquema hegémico al pretender la conquista del poder. La revolución que se interroga sobre el sujeto que controla el poder mantiene la ficción estatal. El sujeto que opera desde el Estado está sometido a las relaciones del poder-sobre. La revolución que aspira a construir un modelo diferente debe, pues, renunciar a convertirse en un sujeto que acapare el poder-sobre y actuar desde el poder-hacer, desde el flujo social. La revolución o la rebeldía son siempre procesos dirigidos a la disolución de las relaciones del poder.

La contrahegemonía que renuncia a aspirar o a convertirse en hegemonía se fundamenta en la acción de la *potentia* negriana o del poder-hacer de Holloway, lo cual equivale a decir que se dirige contra la existencia de la *potestas* o poder-sobre, que despliega un dispositivo trascendental que impone un contenido externo al sujeto constituyente. La contrahegemonía no es un proceso de toma de poder, sino de construcción de autonomía. La dirección consensuada de la sociedad civil conllevaría la extensión de los valores hegémicos al resto de la sociedad. El



Empire, de Toni Negri y Michael Hardt, 2000.



Cambiar el mundo sin tomar el poder, de John Holloway, 2002.

logro de la cohesión social a raíz de la hegemonía puede ser entendido a través de la oposición autonomía-heteronomía. La heteronomía se basa, igual que la hegemonía, en la cohesión de la sociedad a través de las instituciones y leyes que contribuyen al consenso. La heteronomía se crea a través de la clausura cognitiva o clausura de significación, tal y como la denomina Cornelius Castoriadis. Abandonar el marco cognitivo heterónimo equivale a un proceso de apertura hacia una visión del mundo que descubre que no existe una única visión. A diferencia de la heteronomía, la autonomía facilita la construcción de un mundo propio por parte de cada sociedad o, lo que es lo mismo, la creación de un mundo de significaciones imaginarias sociales que instauren un mundo social propio para cada sociedad. El papel de la sociedad política se diluye en tanto que conlleva la exigencia de una garantía extrasocial de la institución, lo cual permite convertir la institución en incuestionable al afirmarse su necesidad. La ruptura desde la sociedad civil con la sociedad política sitúa efectivamente la lucha contrahegemónica fuera de la esfera estatal —asumiendo su naturaleza heterónoma— y reconoce el papel autoinstituyente de la sociedad. La autonomía, para Castoriadis, es la capacidad de otorgarse a sí mismo sus propias leyes. De un modo más amplio, la autonomía consiste en la autoinstitución de un imaginario distinto al hegemónico que para no reproducirlo se sitúa en una esfera de producción distinta, la de la sociedad civil. La construcción de espacios autónomos no resuelve de modo definitivo la cuestión del poder —al construirse al margen del mismo— y se enfrenta al reto global y a la concepción de una resistencia de ámbito mundial. Para evitar que la contrahegemonía se convierta en hegemonía y se institucionalicen los intereses de una clase deviniendo en heterónimos, teóricos como Toni Negri, Michael Hardt, Miguel Benasayag y Diego Sztulwark proponen el con-

cepto de universal concreto. El universal concreto elude los riesgos de una consideración abstracta de la sociedad y se caracteriza por poner en contacto lo que comparten distintas situaciones. El reconocimiento de la especificidad de cada situación va acompañado por el reconocimiento de su sustrato universal, como manifestación concreta contra el mismo proceso general.

La extensión de las luchas locales en un ámbito global, desdibujándose el marco del Estado-nación como referente básico, favorece la reconstrucción del tejido social, manteniendo la diversidad de intereses en lugar de privilegiar los intereses de un grupo que asume la tarea hegemónica.

Esta concepción de contrahegemonía desligada de la construcción hegemónica tiene también importantes consecuencias en el modo en que la reforma moral e intelectual ha de producirse. La labor encomendada al partido político y al intelectual orgánico en Gramsci es sustituida por el papel desempeñado por el *general intellect*, sobre el que han teorizado Antonio Negri y Paolo Virno. Este intelecto general queda definido como un modo de inteligencia colectiva y social generada a partir de los saberes, las tecnologías y las habilidades comunicativas acumuladas por el grupo. No es simplemente que todos los individuos sean intelectuales, como afirmara Gramsci, sino que en la sociedad contemporánea una inteligencia supraindividual se ha convertido en la fuerza productiva por antonomasia. Un rasgo fundamental de este nuevo intelecto es que no se define por su diferencia respecto a lo corpóreo y lo afectivo, sino que se funde con ellos en una única agencia que Hardt y Negri denominan biopoder. Ese biopoder supone la absorción definitiva de lo social por el capital, en su desbordamiento de todas las dicotomías, pero a la vez implica la definición de un nuevo tipo de agencia política que tiene una potencialidad de transformación mucho mayor que cualquiera de los sujetos revolucionarios clásicos, puesto que tiene como objeto la vida en todos sus aspectos: económico, comunicacional, afectivo, libidinal, etc. La nueva agencia biopolítica manifiesta su pulsión antagonista a través de la apropiación y subversión de los sistemas de producción y reproducción de vida social puestos en marcha por el capitalismo.

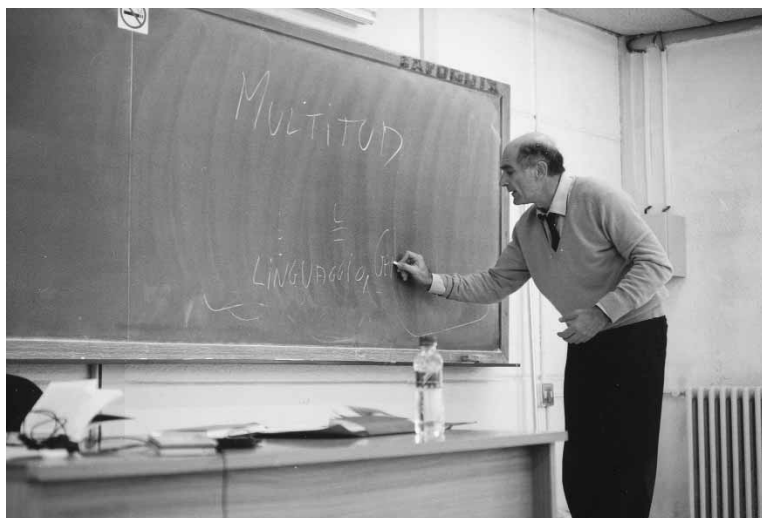
Este último concepto de lo biopolítico es, precisamente, el que da título al primero de los textos que incluimos en esta segunda entrega de *Desacuerdos*: "Banalidad y biopolítica: la transición española y el nuevo orden del mundo", de Teresa Vilarós, profesora de estudios romances en la Universidad de Duke (Estados Unidos) y autora de *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*.⁸ Este trabajo se inscribe dentro de una de las llamadas "Líneas de fuerza" de *Desacuerdos*. Teresa Vilarós aborda una relectura de la cultura de la transición que abandona la actitud autista y la narrativa lineal de la historiografía española para encarar las transformaciones que se producen en la sociedad española en tanto que proceso posmoderno repleto de ambigüedades, mascaradas y prestidigitación. La transición, en el texto de Vilarós, no aparece como un proceso político sino pospolítico, y los cambios que se producen en España deben entenderse en términos de biopolítica, de inmersión global de la vida en el estadio del capitalismo postindustrial. La anécdota del baño de Manuel Fraga y el embajador de Estados Unidos en las playas de Palomares es ofrecida como ejemplo de la fusión de la Guerra Fría y el naciente fenómeno del turismo en un espectáculo de naturaleza biopolítica.

A continuación introducimos dos casos de estudio que analizan sendos modos de plantear una articulación hegemónica de la creación artística de naturaleza muy distinta. El primero, *Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)*, de Jorge Luis Marzo en colaboración con Amparo Lozano, saca a la luz y analiza el modo en que se canalizó gran parte de la política cultural del último gobierno del Partido Popular hacia la utilización del patrimonio artístico y la creación contemporánea en apoyo de sus intereses comerciales y diplomáticos en el extranjero. Los autores ponen de manifiesto el mantenimiento de estas prácticas, sin solución de continuidad, desde la época de la dictadura, y denuncian la perversión que suponen del principio de promoción pública de la cultura.

El segundo de ellos es *Aleph: la web como espacio de acción paralela*, extraído de uno de los casos de estudio de *Desacuerdos*, llevado a cabo por Jesús Carrillo y dedicado a los trabajos crítico-curatoriales de José Luis Brea a finales de la década de los noventa. En él se nos propone un recorrido por los proyectos en web, pioneros en España, llevados a cabo por el filósofo y crítico José Luis Brea y sus colaboradores, fundamentalmente alrededor del emblemático portal *Aleph*. Jesús Carrillo incide críticamente sobre los peligros de una fetichización tecnofílica de los medios y la frecuente utilización de Internet como espacio aparentemente paralelo y ficticiamente autónomo de la estructura económica, ideológica y espectacular del mundo del arte.

Los textos de la sección "1969-..." describen e interpretan prácticas enfáticamente definidas en términos contrahegemónicos. En primer lugar se ofrece el documento "Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español", de Carmen Navarrete (artista y profesora de Bellas Artes), Fefa Vila (socióloga y teórica) y María Ruido (artista y escritora), en el que las autoras trazan una genealogía de la práctica artística feminista en nuestro país en los últimos treinta años. Posiblemente el trabajo realizado por las mujeres dentro del feminismo sea el más temprano y más sostenido ejemplo de práctica biopolítica contrahegemónica en el contexto del arte español. Su lucha se produce como rechazo de una situación de dominación por parte del patriarcalismo hegemónico y como subversión de normativización y regulación de los cuerpos y las acciones en que este se fundamenta. El texto describe las articulaciones sucesivas del posicionamiento feminista desde la lucha antifranquista al "tránsito *queer*", parándose particularmente en el proceso de lectura y asimilación de las teorías y las prácticas del feminismo norteamericano y europeo. El estudio se concluye con un recorrido crítico meticuloso por los hitos que han ido conformando el vector feminista del arte en nuestro país desde comienzos de los noventa, intentando encontrar el hilo de Ariadna que sirva de guía para unas prácticas pertinentes a la lucha abierta contra la norma hegemónica de género.

"Prácticas artísticas colaborativas en España en los años noventa", de Paloma Blanco, aborda dentro de "1969-..." la efervescencia del activismo crítico en España tras una década de sistemática neutralización política de la esfera del arte, un giro que se manifiesta en la articulación de grupos y en la proliferación de prácticas colaborativas que se contraponen al fantasma del genio individual que había dominado la escena en los ochenta. Sin embargo, desvinculados de



Paolo Virno en el seminario *La construcción del público*, MACBA, 2003.

la tradición de resistencia antifranquista, estos grupos ensayan sus “modos de hacer” al margen de las consignas de partido tradicionales y en un marco de entendimiento de lo político marcadamente contrahegemónico, cuyos referentes principales son los llamados nuevos movimientos sociales y cuya consigna fundamental es la construcción de espacios de autonomía opuestos al sistema capitalista de producción. Tras una exposición del debate teórico internacional acerca de las nuevas prácticas colaborativas en el arte, Paloma Blanco aborda una exposición crítica de los episodios y la actividad de los grupos más relevantes que han tenido lugar en el contexto del Estado español en la última década.

El último ensayo de esta larga sección es “Ingredientes de una onda global”, que forma parte del grupo de trabajo *Globalización desde abajo de “1969-...”*. Sus autores, Raúl Sánchez Cedillo, Marisa Pérez Colina, Marta Malo de Molina y Amador Fernández-Savater, forman uno de los núcleos más activos en el debate teórico-crítico sobre la globalización en el Estado español (tal como queda reflejado en el proyecto *La universidad nómada* y en la revista *Contrapoder* que algunos de ellos editan), debate que han enriquecido mediante la introducción de los principales textos de teoría política contrahegemónica. El suyo es un texto enormemente ambicioso que pretende hacer un análisis crítico de los modos de resistencia y antagonismo — la “nueva geometría de la hostilidad” según el término adoptado de Paolo Virno— a los procesos de dominación en la sociedad global. Exploran, haciendo una utilización crítica del aparato conceptual expuesto en esta introducción, los nuevos espacios y los nuevos modos de la sociabilidad que lo son también de lo político, deteniéndose particularmente en algunos procesos y en el trabajo de algunos colectivos que han tenido lugar en nuestro contexto, como son la plataforma *Nunca Más* para la denuncia de la gestión política de la catástrofe del Prestige en las costas gallegas, las acciones realizadas en el marco de Las Agencias en el MACBA en el 2001 y el “culebrón alternativo” producido por las mujeres de Córdoba en 1992.

Para finalizar la sección, “1969-...” introduce como documento la entrevista realizada por Marcelo Expósito a Brian Holmes. Miembro del grupo de activismo artístico Ne Pas Plier, primero, y en la actualidad del Bureau d’Études, y fundador de la revista *Autonomie Artistique*, Brian Holmes defiende el valor de lo artístico —que él identifica como “representación directa”— como práctica antagonista e insurreccional destinada a romper el espejismo de consenso que envuelve la esfera pública en la sociedad contemporánea, haciendo visibles los conflictos, la violencia y las exclusiones que esconde el sistema neoliberal. Tomando la noción de lo político de Jacques Rancière como punto de partida, Holmes desgana su trabajo junto a Ne Pas Plier, y su transición a sus posiciones actuales dentro de Bureau d’Études y de otros grupos con los que ha trabajado, como Reclaim the Streets y Las Agencias. La autonomía es aquí también uno de los ejes fundamentales de la conversación. A partir de las tesis de Cornelius Castoriadis antes mencionadas, Brian Holmes enfatiza la importancia política de construir espacios de acción autónoma respecto a la lógica del mercado que enmarca habitualmente la actividad artística. Para finalizar hace un recorrido por las actividades del grupo dentro de los principales eventos de protesta contra el capitalismo global en Praga y Génova.

Tras la sección dedicada a “1969-...”, este cuaderno finaliza con una entrevista con Beatriz Preciado, activista, teórica de las tecnologías del género en la cultura contemporánea y autora del muy debatido *Manifiesto contrasexual*.⁹ Con ella abordamos una relectura de las políticas de género en el contexto del capitalismo global y evaluamos la pertinencia de una articulación del antagonismo concebido desde la transgresión biopolítica de la heteronormatividad. Preciado añade además una reflexión sobre los procesos de asimilación de discursos teórico-activistas anglosajones como lo *queer* en un contexto cultural específico como es el español.

1. Vladimir I. Lenin. *Dos tácticas de la socialdemocracia en la revolución democrática*. Madrid: Akal, 1975.
2. Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. México, D.F.: Siglo XXI, 1987.
3. Rosalynd Deutsche, “Agoraphobia”, en *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 303-312. Trad. española: “Agorafobia”, en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, pp. 289-356.
4. Sobre todo en “Poder, contrapoder y antipoder. Notas sobre un extravío teórico político en el pensamiento contemporáneo”, en <http://membres.lycos.fr/revistachiapas/No15/ch15boron.html>
5. Emir Sader. *Hegemonía e contrahegemonía em tempos de guerra e recessão*. CLACSO/Adsi, 2002.
6. Michael C. Ehrhardt y Toni Negri. *Imperio*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2002.
7. John Holloway. *Cambiar el mundo sin tomar el poder*. Buenos Aires: Puebla, 2002.
8. Teresa Vilarós. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
9. Beatriz Preciado. *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Ópera Prima, Sistema Editorial, 2002.

LÍNEA DE FUERZA

**BANALIDAD
Y BIOPOLÍTICA:
LA TRANSICIÓN
ESPAÑOLA
Y EL NUEVO ORDEN
DEL MUNDO**

TERESA M. VILARÓS

Introducción¹

En los últimos años ha surgido con inusitada fuerza en el Estado español una creciente sed de conocimiento por todo lo relativo a la historia española, que queda reflejada en el extraordinario éxito de producción y ventas de una amplia gama de productos culturales históricos o seudohistóricos provenientes de todos los campos. La demanda popular, especialmente de aquellos productos del campo audiovisual, y en particular de los que se ofrecen desde el ámbito musical, cinematográfico y televisivo, es, evidentemente, grande. Pero es, sobre todo, nueva, si se tiene en cuenta la profunda desatención hacia la historia que la España nacionalcatólica esgrimió a lo largo de toda la modernidad.

En todo caso, y a pesar de que la mayoría de los productos en el mercado dedicados a vender historia consiguen hacerlo a menudo a causa de su fuerte inversión en un discurso nostálgico, es una realidad que el gran interés actual por los hechos pasados y recientes permite que el hasta recientemente desnutrido archivo histórico del Estado español se aprovisione y se abastezca. Es indudable que el empuje hacia la recuperación de lo histórico está ahí, en el aire, y se vive como un derecho, bien sea ejercido desde el ámbito de la ligereza y del entretenimiento nostálgico-sentimental (presente por ejemplo en la reposición y/o readaptación de antiguos programas de televisión como *Carta de ajuste*, o en la producción de otros nuevos como *Cuéntame cómo pasó* o *Temps de silenci*), o bien desde una ejecución histórico-disciplinar estricta y rigurosa, ya sea desde la práctica (como por ejemplo el ejercido por el movimiento de recuperación de los cuerpos de los fusilados y desaparecidos en la Guerra Civil) o desde la teoría (como en el caso de los numerosos y excelentes libros de historia que se van publicando, o del número creciente de exposiciones temáticas abiertas en salas y museos).

El movimiento hacia la recuperación de lo histórico en España, con su abanico de micro y macro narrativas que necesariamente le acompaña, es un proceso implicado en el flujo generalizado de fenómenos empujados o arrastrados por la globalización de capital y de mercados. Y sin embargo, y a pesar del evidente entronque historiográfico local en un sistema de orden globalizado, no ha sido hasta muy recientemente cuando la investigación actual ha empezado a interpelarlos teóricamente como parte de procesos engranados dentro de los parámetros abiertos por la globalización.²

Tal situación se explica en parte por la precariedad de la tradición historiográfica en España. El abrumador desierto historiográfico español en los años de la modernidad, que en occidente precisamente testimonian el nacimiento de la historia como disciplina científica y ciencia social, fue resultado de una manifiesta y radical incompatibilidad de talentos políticos y de razones y modelos de Estado. Incompatibilidad que produce, entre otras consecuencias, el apartamiento forzado de España de los enclaves de decisión política a nivel mundial. La modernidad occidental emerge en fundamental oposición al modelo imperial español.³ Desde el fluir de la experiencia impactada por la Revolución Francesa, se produce un desacuerdo radical de modelos y sistemas de circulación cultural, científica y económica entre un occidente en su mayoría abocado a

modelos de soberanía secularizada y una España de tradición imperial incapaz de prescindir de su legado histórico sacrocatólico. Una España que, en su voluntad de mantenerse en su tradición de heredera del imperio sacrorromano, no solo no reconoce la muerte de Dios, sino que la contradice. Una España nacionalcatólica que se negará a ejecutar la separación entre Iglesia y Estado que precisamente constituye la marca de la modernidad en su segundo recorrido.

La resistencia de la España hegemónico-imperial a transformarse, pasando de un Estado confesional a uno secular, produce entre otros efectos su cierre parcial, aunque fuerte, al capital industrializado y su correlativo progresivo aislamiento social, político, económico y cultural. Implica también, por tanto, la parquedad y debilidad de las disciplinas científicas y de investigación a lo largo de los siglos XVIII y XIX y de gran parte del XX. Desde la realidad de la precariedad disciplinaria, consecuentemente la historia en España se estudia y analiza a lo largo de la modernidad mayoritariamente en solitario y desde su aislamiento, incluyendo los modelos comparatistas decimonónicos o los internacionalistas del primer tercio del siglo XX. Aún teniendo en cuenta el interés hacia la historia, sobre todo medieval, propiciado por el romanticismo y retomado posteriormente en diferentes épocas y momentos, o la exitosa narrativa de divulgación popular producida por Benito Pérez Galdós en el XIX con sus *Episodios nacionales*, por ejemplo; tomando nota también de la aportación de la escuela catalana de historia impulsada a partir del siglo XIX y truncada por la Guerra Civil; y sin desechar tampoco el fuerte énfasis que el falangismo ilustrado dio al sustrato histórico siglodeorista de la España imperial nacionalcatólica, hasta el momento de la instauración democrática se puede comprobar sin dificultad la ausencia larga y continuada de narrativas históricas a lo largo y ancho del Estado español. Y en especial y sobre todo, durante el período de la dictadura franquista, ejemplo máximo del peculiar proceso de deshistorización español.

Pero es precisamente esa parquedad y precariedad historiográfica en la España de los doscientos años y pico de modernidad occidental la que se ofrece a menudo como razón explicativa de la abundancia de narrativas históricas actuales. El contemporáneo afán de recuperación de lo que, en un sentido amplio, se ha denominado "memoria histórica", se tiende a contextualizar y explicar como acción local necesaria, como gesto compensatorio y siempre insuficiente requerido por la anterior escasez. Nuestra contemporaneidad aparecería pues como un período de plena historiografía, ya que, aún hurgando en aquello que nos es más penoso, aún excavando en la arqueología de los sitios de la muerte, como pueden ser por ejemplo los movimientos de recuperación de los restos de los desaparecidos en la Guerra Civil, nuestro tiempo aparentemente se afianza y se constituye a partir de la reconstrucción pausada de un pasado del que se desconocía casi todo.

Desde esta lógica, y teniendo en cuenta que fue el franquismo la última gran reencarnación del modelo imperial nacionalcatólico, a partir del asentamiento democrático el fenómeno del acercamiento a lo histórico evidenciado en España se despliega como un gesto de sutura, como un acto en última instancia de consenso sobre aquello que la transición política de la dictadura a la democracia, por otra parte, dejó irresoluto. Movimiento constructivista, por tanto, al menos aparentemente, y en tanto tal, movimiento hacia la historia un tanto sorprendente. Y lo es porque el actual y marcado interés en el pasado histórico español

se produce justo en un momento, el nuestro, que ha sido sucesivamente propuesto desde los años sesenta, y desde muy diferentes ámbitos de producción intelectual, como período posmoderno caracterizado no por la narrativización histórica, sino por la desnarrativización. No por su cohesión gramática, sino desde su fisura (Michel de Certeau). No por la cohesión y lógica de las grandes narrativas, sino por su fragmentación (Jean-François Lyotard). No por la continuación de la historia, sino por su final (Francis Fukuyama). De la espectacularización (Guy Debord) al situacionismo (Alain Badiou); de la espectralidad lacaniana (Slavoj Žižek) a la deconstrucción (Jaques Derrida); de la deconstrucción a la subalternidad (Alberto Moreiras, Rajanit Guja, Gayatri Spivack); de los rizomas (Gilles Deleuze, Felix Guatari) al imperio del capital financiero (Toni Negri y Michael Hardt), nuestro momento actual, que por brevedad denominaremos posmoderno, ha quedado intelectualmente señalado como el momento de erosión de las narrativas y metanarrativa históricas. Erosión que ha quedado fuertemente vinculada a una lógica política y cultural evidenciada también como de caída, y conceptualmente inherente o enlazada a los modos salvajes del capitalismo contemporáneo cuando este dejó atrás su segunda etapa de desarrollo, el del capital industrializado, familiar y empresarial, y entró en su tercer estadio. Momento posmoderno, de capital globalizado, financiero o posindustrial entre otras denominaciones, la contemporaneidad queda repetidamente referida en términos de deshistorización, despolitización y posindustrialización, siendo en este sentido, por ejemplo, que Cristina Moreiras-Menor insiste en afirmar que para la España de la democracia “los niveles residuales, los restos que la memoria ha desechado, escapan a la historización.”⁴

Sin embargo, y a punto ahora de cumplirse treinta años del fin de la dictadura de Francisco Franco, el proceso político de carácter en su mayoría dialogante y de consenso llevado a cabo durante la transición continúa ofreciéndose desde un modelo de narrativa plena que enfatiza el éxito del salto pacífico de un Estado totalitario dictatorial —cerrado, represivo y anacrónico— a uno democrático de política abierta y representativa, común a los Estados occidentales.

La transición, como se la conoce popularmente, se ha descrito normalmente y con pocas discrepancias como un proceso político y cultural que se desarrolla a lo largo de una década según algunos estudios, o de dos según otros. Pero ya se tome la transición como un proceso claramente en marcha a partir del asesinato del almirante Luis Carrero Blanco en diciembre de 1973, o bien desde la realidad de la muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975; y ya se considere este proceso terminado en 1981, una vez confirmado el estado democrático por el rey Juan Carlos a raíz del fallido golpe de estado del teniente coronel Antonio Tejero, o bien a partir de las elecciones democráticas de 1982, o incluso a partir de la firma del tratado de Maastricht, en 1993, que explicita de forma definitiva la entrada del Estado español en el círculo económico de la Unión Europea, desde el modelo de narrativa plena el imaginario simbólico del pueblo español establece sin vacilación la realidad de la muerte del dictador como fin y principio de dos paradigmas históricos encontrados: uno, de carácter no moderno, no industrializado, no secularizado, al que pertenecería la dictadura, y en relación a ella toda la tradición nacional-católico-imperial española. Y otro que sería entendido como la modernidad jurídico-estatal secular del occidente

industrializado, modelo de Estado y sociedad que se abriría para el Estado español al fin del franquismo, y en el cual se inscribiría de forma fallida, insuficiente o intermitente la España de tradición o razón imperial.

Así y en sus variantes se describe la transición en la mayoría de los casos: como historia, como proceso de narrativa lineal, de parada y fonda, de fin y de principio, de anteviaje hacia el futuro de la modernización y el progreso. Quizá. Pero si hay que considerar la transición como momento de entrada hacia el futuro, hay que admitir también que esta entrada se hace hacia un nuevo orden que no es ya el de la modernidad sino el de su pos. Y desde la posmodernidad la transición puede leerse ante todo y sobre todo como un momento y movimiento no de narrativización, sino de desnarrativización, o incluso de posnarrativización.

Franco, en su agonía, evidenciaría la entrada en un tercer momento en el orden del mudo, un nuevo *nomos* si adoptamos el vocabulario propuesto por Carl Schmitt.⁵ Evidenciaría un momento de cambio paradigmático de orden global empujado por una expansión capitalista que ya no es de corte industrial sino posindustrial, y que afectará tanto al Estado como al ciudadano. La muerte-entrevista de Franco parece señalar tanto un fin que apunta a la erosión del Estado-nación, como el inicio de un Estado neoimperial globalizado y tecnológico que habita en un ámbito posnarrativo.

La figura agónica de Franco como icono de un estado virtual por venir. Modelo casi cibernético, el cuerpo vivo-muerto del caudillo se ofrece como vía transitoria del capital en su paso hacia su tercer estado de desarrollo. Franco en La Paz como figura emblemática de un estado global de transición entre la modernidad y su más allá, y que en último término anuncia siniestramente una posible vía entre la secularización y la reconfesionalización, entre la preindustrialización y la posindustrialización. Pensada y leída como parte de un proceso global, la muerte de Franco no se produce como narración de trazado lineal, ni tampoco como un sitio de la memoria ubicado dentro de parámetros de tres dimensiones, característico de la modernidad. La figura-cyborg de Franco se produce ya en la cuarta dimensión de lo virtual, ante la mirada escópica del ojo cibernético, en el espacio sin fondo del paradigma virtual de la posmodernidad. El cuerpo decrepito y agonizante de Franco insertado a la maquinaria tecnológica que le mantuvo artificialmente en vida durante sus últimos días, es la imagen espectral-virtual de lo Real en el sentido lacaniano. Un Real que, muy apropiadamente si tenemos en cuenta la rotura en mil fragmentos de la España unificada, monolingüe, católica y sin partidos cuidada y preservada por la ideología del Movimiento en el franquismo, se especula y se refleja en el cuerpo de Franco ahora partido y dividido en una multitud de partes vitales, cada una insertada electrónicamente a un máquina-dios que le/las mantiene en vida.

De forma perversamente poética la política se torna poesía en el cuerpo-cyborg del dictador. Poesía macabra, quizá, nueva poesía, de un ojo-cíclope virtual. Poesía de tránsito monstruosa, pero poesía al fin y al cabo, poesía cibernética. Canción fúnebre y canción de cuna, a la vez nana y responso entonados y encontrados no en la fisura entre dos historias, o en la falla de dos paradigmas, sino entre tres y más. Tránsito de intersección entre lenguajes y fuera del lenguaje. Pero sobre todo tránsito de circulación biopolítica. Franco agonizante, Franco en la máquina, Franco muerto sin saberlo, aparece como un momento de grado



La Revista. Agonía y muerte de Franco, 1975.

cero. Un punto cero. O mejor dicho, como un *punctum*, agujero negro, caída, falla o abismo en el que cae la modernidad toda y que pasará a absorber de forma simultánea y fugaz el fin de una historia y el principio de otras por venir. Un *punctum* que al situarse entre historias se forma fuera de la historia. Fuera del espacio, por tanto, y fuera del tiempo. Punto por un momento sin momento instalado, en su vacía significación, no en el fin de la historia sino en su afuera. *Punctum* atemporal y sin contenido. *Punctum* descontenido.

Si la realidad de la muerte de Franco puede pensarse o sentirse en su ser falla, fisura o lapso en la sintaxis de la historia —en el sentido, por ejemplo, que le daba Michel de Certeau⁶—; si puede también pensarse aunque sea por un instante en su ser/no ser momento, en su ser/estar fuera del tiempo y del espacio, en su presencia en tanto significado vacío; si Franco-como-cyborg experimenta en tanto que tiempo muerto, entonces el grado cero del momento de la transición desciende en sombra en lo que podría calificarse como su “descontención” histórica y política. A diferencia del proceso materialista y lleno con el que Ernesto Laclau y Chantal Mouffe describieron los sistemas de contienda en su teorización política del significante vacío (un significante vacío que se concibe en Laclau y Mouffe solo en su ser llenado, solo en su posibilidad de relevo y alivio del vacío: de consecución, por tanto de una plenitud política aunque esta sea temporal y

sucesivamente intercambiable),⁷ el Real de Franco-cyborg, el real de la transición se hace presente/ausente siempre en tanto “descontención” histórica y siempre en tránsito vacío. El cuerpo artificialmente vivo de Franco, su cuerpo a la vez muerto y vivo, permanentemente habitando un tránsito desdiferenciado hacia la producción tecnológica de vida, se ofrece como macabra versión posmoderna del nuevo espectro que habita ahora el mundo: al entrar la humanidad en el último estertor del siglo y del milenio, aquel anticristo anunciado por Nietzsche o aquel ángel caído de Paul Klee versado por Walter Benjamin y que ambos pensaron para la modernidad, quedan engullidos por el nuevo cyborg político-tecnológico.

Franquismo y latencia transitiva

A las 5:40 de la mañana del jueves 20 de noviembre de 1975, el ministro de Información y Turismo don León Herrera y Esteban declara oficialmente muerto a Francisco Franco Bahamonde, Jefe del Estado Español, Generalísimo de los Ejércitos de Tierra, Mar y Aire y dictador absoluto durante treinta y seis largos años del hacer y quehacer españoles. Aunque se declaró médicamente muerto a las 3:20 de la mañana del jueves, no fue hasta las 4:58 cuando la agencia Europa Press transmitió la noticia a Radio Nacional de España. Por su parte, el ministerio de Información y Turismo no autorizó la emisión del comunicado hasta las 5:40, fijando el mismo ministro de Información y Turismo la hora oficial de la muerte en las 5:25 de la mañana:

“Con profundo sentimiento doy lectura al comunicado siguiente”, anuncia León Herrera, “Día 20 de noviembre de 1975. Las casas Civil y Militar informan a las cinco veinticinco horas que, según comunican los médicos de turno, su Excelencia el Generalísimo acaba de fallecer por parada cardíaca, como final del curso de su shock tóxico por peritonitis.” (Radio Nacional de España)

Franco muerto. Punto. Final de línea y principio de trayecto. Algunos lloran. Lágrimas sentidas, como las del presidente Carlos Arias Salgado. Como las de la familia. Como las de las viejecitas de velo y misal, galletita y anís de media tarde. Como las de los innumerables y leales personajes anónimos que, uno sí y otro también, pasan, sombrero en mano y cinta negra al brazo, ante el cuerpo instalado en la capilla ardiente del Pardo. Rápidas y mal disimuladas lágrimas de alivio las de muchos, las de casi todos. Como las de los autoconsiderados herederos de las ganancias del franquismo. Como las de los próximos herederos de las ganancias del antifranquismo. Como las de todos o casi todos los que ya vivían en España desde hacía más de una década en un futuro anterior, en un futuro a crédito. Quizá hay también lágrimas por la reparación incumplida, las de aquellos desposeídos de seres, bienes e ideales por la guerra. Y aún algunos también tal vez derramen lágrimas de perdón. Y quizás algunos, pocos, permanecen en una indiferencia casi imposible.

Otros, viriles y masculinos ellos, no lloran. Se duelen (o no) por el tiempo perdido y por el caudillo muerto, brazo en alto y con camisa azul. Conspirando en secretos silencios, se manifiestan en público a favor de aquella España que fue para ellos en un tiempo una, grande y libre pero que es, aunque no quieren saberlo, una entre muchas y grande no tanto, aunque sí sea desde hace una

década o dos una patria de mercado capitalista libre. Son hombres de honor y sin titubeo, o al menos eso proclaman. Como Blas Piñar. Como Antonio Girón de Velasco. Como otros de espada enarbolada y cruz en alto que pasarán primero al ataque (Montejurra, 1976) y después al repliegue.⁸

Y otros muchos, muchísimos, simplemente siguieron adelante con sus vidas de siempre. Como siguió con la suya el sistema que, atado y bien atado desde los años sesenta por Franco y por su gobierno de tecnócratas desarrollistas — o, mejor dicho, desde 1950 a partir de la guerra entre Estados Unidos y Corea del Norte — avanzó en la transición sin sustos y sobresaltos demasiados. Exceptuando los muertos, claro. Por y de GRAPO. Por y de ETA. Por y de Terra Lliure. Por y del FRAP. Por Cristo Rey. De abogados laboristas. De militares y guardias civiles. De civiles a secas.

Exceptuando también el fallido golpe de estado del 23 de febrero de 1981, tan extemporáneo, y que por suerte no acabó en vómito de sangre. Aquel 23-F, tan inadecuado y tan fuera de tiempo y lugar, espectáculo preformativo de un posmoderno teatro de corral. O mejor de teatrito de guiñol español con su personaje malo, muy malo, de tricornio acharolado. Sainete de guiñón truncado, haciéndose realidad ante el atónito público en uno de los momentos televisivos de mayor audiencia de la historia. El 23-F como un *reality-show* de televisión concebido antes de que existieran los *reality-shows*, vivido con el miedo en el alma por todos menos por unos pocos.

Son gritos y gestos al viento, sin embargo, los del pelotón de Tejero. Actuación vacía ejecutada por aquellos que no se enteran, por los que no saben nunca nada, por los que van cuando todos vuelven; Irak quedaba lejos todavía, y Chile y Argentina empezaban a borrarse para los demás en el tiempo sin tiempo de lo no-político. Risibles para todos, aunque solo después, solo cuando el Rey recordó lo que había que recordar. Soldadesca ilusa, autoinvitada inconveniente a la boda democrática y de consenso de la transición, cuando Tejero y su grupo creían que iban a salvar al franquismo de un entierro. Él, macho y valeroso, entendía lo simple y estentóreo, pistolón en alto y voz en grito: ¡que se sienten he dicho, “síentensen, [sic] coño!” (aunque Adolfo Suárez y el general Manuel Gutiérrez Mellado no se sentaron ni se achicaron, a pesar del golpe de esa consonante excesiva). Tejero, cumpliendo órdenes, iba a restaurar el franquismo, a devolver las cosas donde él creía que bien estaban antes del 20-N del año 1975. A caudillo muerto, caudillo puesto, pensaba. Pero, leal servidor de sus mandos, Tejero no entendió su propio momento. No comprendió que después de la muerte de Franco el país entraba ya sin reticencias en el nuevo orden del mundo del capital globalizado al que el franquismo mismo había servido de puente y tránsito desde los años sesenta. Entrenado en y para la disciplina y el castigo, Tejero, ya se vio en televisión, pertenecía al grupo de aquellos del “alto o disparo”. Al grupo de verdugos y maestros ejecutores en el arte siniestro de quitar la vida que pulularon por la triste España de la guerra y posguerra.

Pero no son estos aquellos tiempos, como tampoco lo eran ya en el franquismo medio y tardío de los años sesenta y setenta; y no lo eran a pesar de que el período de auge y asentamiento del estado de bienestar para el español medio, conseguido gracias al turismo y a la emigración, esté salpicado de ejecutados al garrote vil y enmarcado por dos ejecuciones: la de Juan Grimau en

1963 y la de Salvador Puig Antich en 1975.⁹ En el primer año de la década de los ochenta, Tejero no tiene sitio. No hay lugar para guardias estentóreos sino para aquellos silenciosos y eficientes que ya pululaban en los sesenta el panorama civil y turístico, tal como bien había mostrado Luis García Berlanga en 1964 con su película *El verdugo*.

En 1981 Tejero no se había dado cuenta de que el Estado franquista, desde los años sesenta, no necesitaba de una tecnología primaria de castigo y muerte para mantenerse, aunque las ejecuciones se mantuvieran hasta su final. Al contrario, el franquismo de los sesenta, plenamente integrado en el modelo económico del capital financiero impulsado por Estados Unidos, opta por un modelo de Estado capitalista y posindustrial más interesado en la producción de formas de vida que en la de quitarlas. Un modelo orgánico de Estado que, reciclado a partir de la tradición imperial española, busca la incorporación siempre orgánica, y por tanto biopolítica, del súbdito. Un modelo de Estado que no se decanta, aunque los utiliza sin recato, hacia sistemas primarios ideológicos y tecnológicos de represión —aquellos dedicados sobre todo a quitar la vida— sino hacia los secundarios: aquellos dedicados a la producción y consumición de formas de vida que lo sostengan.

Tejero no entiende que ya desde los años sesenta el franquismo, sin abandonar su vocación imperial nacionalcatólica, explicita la soberanía española como un modelo orgánico de Estado que actuará a partir de entonces desde los sistemas informáticos y de comunicación. Tecnología secundaria que, tal como se subraya con seguridad en el *Anuario de Radiotelevisión Española* de 1969, es la que se afirma como la única capaz, no solo de asegurar la formación e integración orgánica de una casta de nuevos españoles, sino de sostener con ella al Estado en cualquiera de sus formas:

El Estado [español], celoso como todos los Estados del mundo en el pleno uso de una soberanía nacional que, al igual que en tantas otras actividades públicas, se manifiesta en el uso de la radio y de la televisión, signa desde el primer momento el quehacer de la radiodifusión —y en su momento de la televisión— como privativo de su competencia. Y así la Monarquía constitucional, por Decreto de 27 de febrero de 1923; la República, por Ley de 26 de junio de 1934, y el Nuevo Estado surgido de la contienda bélica de 1936-1939, mantienen el mismo principio.¹⁰

En 1981 Tejero no comprende que los líderes y caudillos de antigua raigambre que fraguaron el 23-F, gente militar sobre todo, como el teniente general Jaime Miláns del Bosch, solidificada en los ideales nacionalcatólicos de los primeros momentos del Alzamiento Nacional, han sido desplazados desde hace veinte años por los nuevos delfines del sistema. Príncipes de la tecnología de la información y la comunicación, tecnócratas de un Estado que asienta su soberanía en los Principios Orgánicos del Movimiento y en el principio del quehacer televisivo. Los nuevos antimaquiavelo, como quería Manuel Fraga, líder indudable del nuevo orden tecnológico. Crecidos, sin haber renunciado a sus orígenes imperiales y nacionalcatólicos, en los pechos del capitalismo desarrollista y tecnológico. Personajes como Laureano López Rodó y sobre todo como el



Firma del acuerdo entre España y Estados Unidos para el Plan de Desarrollo, Madrid, 26 de septiembre de 1953.



Franco y Eisenhower en Torrejón de Ardoz, Madrid, 21 de diciembre de 1959.

mismo Fraga Iribarne que, representantes en los sesenta de dos versiones del desarrollismo, saben— como lo saben también muchos de aquellos escondidos bajo los asientos del Parlamento ante el trabuco amenazante del teniente— que Franco, en su agonía, llevaba ya tiempo muerto sin saberlo.¹¹ Personajes que, primero de forma tentativa y a partir del gabinete gubernamental de 1962 de forma acelerada, hicieron posible que la modalidad capitalista estrenada por el franquismo a partir de la firma de los acuerdos con Estados Unidos se hiciera realidad: en forma inicial a partir del primer Plan de Desarrollo de 1953 y en su fase de consolidación con el Segundo Plan de 1959. Personajes protagonistas del desarrollismo tecnócrata que, segura e inexorablemente, realizan el tránsito desde el primer Estado dictatorial de los años cuarenta, configurado como anti-capitalista y contramoderno desde la tradición imperial nacionalcatólica, al modelo capitalista globalizado, posmoderno y de talante neoimperialista impulsado por Estado Unidos.

Son los artífices del despegue español hacia la economía neoliberal los que saben de la latencia transitiva del franquismo, sobre todo en el período comprendido entre 1962 y 1978. Período y estado de flujo biopolítico y de tecnología plenamente secundaria, tal como irónica y macabramente quedó registrado en la larga agonía del Caudillo. Franco hibernado en el sanatorio de La Paz, con sus constantes vitales a 33 grados, adecuada temperatura interna para su conservación. Cuerpo no del todo muerto y no del todo vivo, enchufado y conectado a las máquinas que lo mantienen para permitir que la circulación y conservación biopolítica, crucial a la voluntad hegemónica estadounidense hacia un nuevo orden del mundo, realice el traspaso de poderes. Franco como cyborg.¹² Franco como figura cibernética, permitiendo el paso de la biopolítica del franquismo dictatorial a la biopolítica de la era democrática posindustrial. Esa es precisamente la clave política, o mejor dicho, pospolítica, que caracteriza la transición española. Franco-muerto-sin-saber-que-lo-está, apareciendo en 1975 ante el mundo en su cama del hospital como la primera, la más nueva y apropiada figura para los nuevos Estados posindustriales de una globalización ya no incipiente. Estados-espectro, estados virtuales. Estados que ya son sitios incorporados al capital financiero y que, arrumbando a un lado a las viejas damas en las que se iban convirtiendo los venerables Estados-nación de la modernidad, asoman al mundo en los inicios de la era posindustrial. Franco como Caudillo-cyborg, figura semivirtual y fantasmática, espectro del nuevo orden del mundo, del nuevo estado de cosas empujado por el capital globalizado y salvaje proveniente de Estados Unidos y al que el franquismo dio bienvenida y acogida desde los años cincuenta.

Por eso se hacía precisamente innecesaria la *boutade* militar, transformada en chocheo de viejo, escenificada en el Congreso de los Diputados aquel 23 de febrero. Innecesaria porque ya sabían los herederos del franquismo que aquel tiempo sin tiempo era el del simple acomodo y de reorganización del ámbito ya actuante de la España posfranquista y casi ya democrática. Momento no del “alto o disparo”, sino del “alto y espera”, como fueron de espera los veinte simbólicos días que Franco pasó muerto sin tan siquiera él notarlo. Momento de espera para que pueda llegar de Londres el embajador Manuel Fraga, mago de la circulación biopolítica, proporcionador de los circuitos de banalización nece-

sarios para tal circulación. Gran Maestro del desarrollismo de la comunicación y del espectáculo, de la Información (con mayúsculas) y del Turismo (también con mayúsculas). Voluntario a sucesor de Franco, pero que no llegó a serlo.¹³ Primero por el arte combinatorio del también desarrollista y también tecnócrata Opus Dei, después por el también televisivo Adolfo Suárez y del joven Rey y de su equipo; y al final en 1982, por voluntad expresa del pueblo, confirmado en su deseo para mala suerte de Fraga y sus neoconservadores de Alianza Popular como también de los neocentristas de UCD, que ya entonces no podían contar con Suárez como líder.

Fraga, perfecto antimachiavelo, como de él gustaba decir su amigo Carl Schmitt, emerge como la figura esencial de la transición. Es Manuel Fraga quien a partir de los sesenta articula en España la tecnología de la banalidad, y quien, con su equipo y desde el quehacer del ministerio de Información y Turismo, orgánicamente integra al Estado español en el orden financiero posindustrial inherente al macroestado total capitalista surgido de la globalización. Es el grupo de Fraga en los sesenta, y no el de Tejero en los ochenta, el que entiende el quehacer tecnológico de los flujos biopolíticos del nuevo orden de un mundo globalizado.

Figuras políticas emblemáticas de un Estado que es ya en realidad pospolítico, Fraga y el grupo tecnócrata-desarrollista de los sesenta se dieron cuenta muy pronto del tránsito del capital de su segundo a su tercer momento de desarrollo; es decir, del modo industrializado a la era de la posindustrialización. Entendieron con claridad que, en la voluntad de orden impuesta por el capital globalizado, el control del Estado se realiza a través del control de un aparato mediático-tecnológico capaz de producir nuevas formas de vida. En la transición de un orden mundial a otro, el ejercicio de la banalidad encontró en el Estado franquista de la llamada década Fraga uno de los mejores ámbitos de tránsito biopolítico.

Momento del tránsito fundamental del capital de su segunda etapa (industrial) a la tercera (posindustrial), los años sesenta en España mediatizan el futuro del Estado democrático en España en la latencia transitiva emblemática por la figura de un Franco-cyborg. Franco en La Paz ejecuta con su cuerpo-máquina un sublime ejercicio tecnológico: aquel que, iniciado con el abrazo al capitalismo en los años sesenta, confirmará a la banalidad como el modo de circulación biopolítica en la era posmoderna. Circulación biopolítica de la banalidad abocada a la industria (posindustria) del turismo y a la de su inefable compañero, la industria (posindustria) de la construcción inmobiliaria. Ambas apoyadas por el flujo de divisas provenientes de la emigración española a Francia, Alemania y Suiza; pero ambas sobre todo impulsadas en último término por un pago a la vez simbólico y real: aquel dado por Estados Unidos al Estado franquista, por causa de su valor geopolítico y estratégico, a cambio de la aquiescencia franquista a su voluntad de administración capitalista global y de control del poder nuclear.

El baño de Fraga: Palomares, 1966¹⁶

El 3 de mayo de 1995 se celebró el funeral de quien fuera embajador de Estados Unidos en España durante los años de 1965 a 1968, Angier Biddle Duke, en la catedral de San Juan el Divino de Nueva York. En la ceremonia, el entonces secre-

tario de la embajada, Timothy Towell, contó en homenaje a Duke una divertida anécdota de aquellos años que tuvo a este último como protagonista.

El relato de Towell, explicado con gracia, no resulta sin embargo tan ligero si tenemos en cuenta que forma parte de un complicado episodio de la Guerra Fría que potencialmente estuvo a punto de convertirse en uno de los de más graves consecuencias en estos años. El episodio es el de la caída accidental de cuatro bombas de hidrógeno en la costa almeriense de Palomares el 17 de enero de 1966, por causa de la colisión entre un avión B-52 de carga nuclear y el avión nodriza que lo abastecía.¹⁵ La anécdota alude al baño que tomaron el 7 de marzo de 1966 el embajador estadounidense Duke y el ministro español Fraga en la playa de Mojácar, y que según Towell se sucedió de la siguiente manera:

El 17 de enero de 1966 en la base militar de Torrejón un avión bombardero B-52 explotó al repostar en el aire y cuatro bombas de hidrógeno cayeron en el pueblo de Palomares. La Fuerza Aérea militar estadounidense se dio cuenta enseguida de que el suceso tenía un carácter militar. El genio diplomático de Angie [Angier Biddle Duke] hizo que el embajador tomara inmediatamente en consideración la cuestión de la soberanía española por tratarse del accidente de un vuelo nuclear sobre territorio europeo, vuelo por tanto problemático en uno de los momentos álgidos de la Guerra Fría. [...]

Rápidamente Estados Unidos recobró las tres bombas caídas en tierra firme, pero una cuarta bomba, caída en el Mediterráneo, se encontraba a gran profundidad. Solo gracias al gran esfuerzo de los Navy Seals de la marina estadounidense ayudados por la tecnología más avanzada de la época y que incluía submarinos de gran profundidad, se consiguió recuperar la bomba.

Los españoles estaban preocupados con el hecho de que una posible radiación atómica de la bomba que cayó al mar dañara su floreciente industria turística, que fue la base del *boom* económico de los años sesenta en España. Angie [Duke] tuvo la gran idea de utilizar la inminente inauguración [el 17 de marzo] del Parador Nacional [de Mojácar] [...] para demostrar al mundo que el miedo a una contaminación nuclear era infundado. Angie invitó al ministro español de Información y Turismo, Manuel Fraga, a bañarse con él en el Mediterráneo antes de la inauguración del parador y delante de la prensa mundial.

A la hora convenida llegaron Angie y su equipo, pero Fraga no dio señales de vida. Después de esperarlo un rato, y como no llegaba, decidimos bañarnos sin él y Angie se fotografió y se entrevistó con la prensa. Después nos vestimos y nos fuimos para arriba, a la terraza del parador, listos para las ceremonias de inauguración en cuanto llegara Fraga. Al cabo de un rato, Fraga todavía no había aparecido, cuando de pronto lo vimos abajo, en la playa, vestido con un gran bañador [Meyba], rodeado por la prensa y andando hacia el agua. La idea de Angie de escenificar un baño simbólico entre Estados Unidos y España estaba en peligro de convertirse en un periquete en un evento cien por cien español. Por suerte para nosotros, vi que a unos veinticinco metros del agua había una media docena de marines americanos descansando al sol en sus hamacas. Angie se quitó frenéticamente su traje hecho a medida en la londinense Bond Street, pidió prestado un bañador húmedo a uno de los Navy Seals, se lo puso y echó a correr como un loco para intentar alcanzar al ministro Fraga y a su nube de periodistas. Los dos se encontraron al borde del agua —nunca olvidaré la cara de disgusto que puso Fraga—

y de ese modo al día siguiente la portada de los periódicos del mundo mostró a Angie y a Fraga bañándose juntos en el Mediterráneo y demostrando a todos que la bella costa española no era radiactiva.¹⁶

El baño de Palomares del 7 de marzo de 1966 puede despacharse como un episodio excéntrico y algo bufo. Sin embargo, no lo es tanto si consideramos la situación de emergencia mundial que provocó la caída de las bombas de hidrógeno, tanto por la terrible posibilidad de fuga radioactiva como porque el accidente es intrínseco al contexto de contención nuclear entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Ante momento tan delicado, hubo que tomar prontamente una decisión política, siendo el baño conjunto del ministro y el embajador resultado de tal decisión.

La decisión tuvo en su calculada proyección mediática un novedoso y espectacular carácter que hace pasar desapercibida su profunda importancia para un pensamiento del orden de lo biopolítico. El baño, a pesar de su ligereza o a causa precisamente de ella, y en tanto producción tecnológica mediática y de espectáculo, se presenta como un episodio especialmente coherente con la constatación propuesta por Carl Schmitt, en la edición de 1963 a su crítica sobre la política liberal de 1932, de que la Guerra Fría se presentaba como “una nueva forma de hacer la guerra.”¹⁷ Si se tiene en cuenta además que Towell decididamente califica en 1995 el accidente de Palomares como “un acto de guerra”, el espectáculo mediático del baño del ministro y del embajador queda reconfigurado como una decisión biopolítica de nuevo orden. Parte de una Guerra Fría que, en palabras de Schmitt “se burla de todas las distinciones clásicas entre guerra, paz y neutralidad, entre política y economía, entre lo militar y civil, entre combatiente y no combatiente”,¹⁸ la escenificación del baño refleja de forma diáfana no solo la creciente desdiferenciación schmittiana entre los ámbitos modernos tradicionales de lo polí-



Fraga bañándose en las playas de Palomares (Almería), 1966.

tico, lo económico y lo militar, además de lo cultural, sino también la progresiva interacción y dependencia orgánica entre ellos, de carácter biopolítico.

En tanto decisión biopolítica tomada sobre un hecho de carácter nuclear que a su vez forma parte de la Guerra Fría, el espectáculo mediático de Palomares puede interpretarse como un modo de administración del terror. Si el terror, como indica Miguel Ángel Ramos, es una forma de previsión,¹⁹ el episodio de Guerra Fría del baño el día de la inauguración del Parador de Mojácar aparece como un gesto de previsión capitalista en un escenario que, implicado en la economía globalizada de los sesenta y en la carrera sobre la primacía de armamento nuclear entre Estados Unidos y la Unión Soviética, apunta de forma decidida hacia la preservación biopolítica de una forma de vida entonces emergente: la del turismo de masas.

Puede indicarse con razón, sin embargo, que guerra y tecnología mediática no se son ajenas, y que ya la maestría cinematográfica de Thomas Edison, por ejemplo, posibilitó a finales del siglo XIX la producción y diseminación masiva de sus ficticios reportajes sobre la guerra hispanoamericana de 1898. Sin embargo, a diferencia del modo político de Edison, de ámbito moderno o de "primera tecnología" si empleamos la terminología que Michel Foucault utilizó al final de su vida,²⁰ el espectáculo de Palomares, episodio nacido de la Guerra Fría y parte tanto de la carrera nuclear como de la floreciente industria turística de los sesenta, se ofrece como modo biopolítico de administración del terror, de ámbito posmoderno. Uno que pertenece ya al paradigma del capital globalizado e implicado, como de "segunda tecnología," en la producción de formas de vida.²¹

Esto es precisamente lo que se hace explícito en la respuesta que dio la Secretaría de Defensa estadounidense al productor cinematográfico Samuel Bronston, cuando este pidió permiso para hacer una película basada en el episodio de Palomares. Un mes después del baño en el Parador de Mojácar, en una carta fechada el 14 de abril de 1966 el jefe de la Oficina de Producción y Dirección de los Servicios de Información, Donald E. Baruch, le indica a Bronston: "Sus patrióticas intenciones de producir un film que le parece será beneficioso para las relaciones entre España y Estados Unidos son grandemente apreciadas. Si embargo, creemos que una representación del accidente con sus consecuentes problemas puede tener un efecto negativo en el mercado mundial!"²²

La particular forma de vida que entonces se estaba produciendo en España, asentada en la ayuda económica y en la tecnología militar nuclear de Estados Unidos, la del turista, se mostraba ya desde luego a mediados de los sesenta como extremadamente beneficiosa para el mercado mundial que Baruch se encargaba de defender. Y en el episodio de la caída del bombardero, esta producción habría sido sin duda seriamente dañada si ciertas decisiones preventivas sobre el cómo y el modo de administración del terror durante la situación de excepción creada por el accidente no se hubieran tomado. Pero se tomaron. Aprovechándose de que la información mediática y tecnológica en la España franquista estaba prácticamente controlada en su totalidad por el Estado, Duke y Fraga mostraron espectacularmente al mundo que la costa mediterránea española no solo aparecía libre de contaminación radioactiva sino que se encontraba a disposición del capital financiero en el proyecto de reconversión turístico-inmobiliario español.

Banalidad y biopolítica

Implicada la industria del turismo de masas en una economía globalizada de la que a su vez es parte la Guerra Fría, la situación de emergencia mundial generada de forma latente por el accidente de Palomares sobrepasa, aunque deba tenerlo en cuenta, el hecho de la soberanía española. Si, como propone Schmitt, es precisamente “el poder de decisión en un estado de excepción aquello que determina la cuestión de la soberanía”; y si lo que importa “no es el fin, sino los medios”,²³ la decisión sobre esos medios habría sido tomada por parte de Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial, y específicamente a partir de la Guerra de Corea, en lo que se puede calificar como su primer intento explícito de expansión imperial. En el episodio de Palomares no sorprende la inmediata capacidad de acción militar y de intervención mediática a nivel mundial de Estados Unidos, aunque sí tal vez la seguridad con la que se movió el Estado franquista en esta situación excepcional. Sin embargo, la eficacia española se explicaría si recordamos que es a partir de 1950, con la guerra de Estados Unidos con Corea y el inicio de la Guerra Fría, cuando se producen los primeros acercamientos entre Estados Unidos y España.²⁴ En los años cincuenta empieza una íntima colaboración económico-militar entre ambos países que tiene como fondo la cesión de territorio español para el establecimiento de bases militares estadounidenses, previstas ante todo y sobre todo como almacenes de abastecimiento y circulación aérea de armamento nuclear. El contexto de los primeros años de la Guerra Fría hace que la España franquista, aislada de Europa, aparezca como perfecto enclave militar para Estados Unidos, perfectamente adecuado también para una escena de avanzada capitalista y de expansión biopolítica.²⁵

En el año 1966, prácticamente quince años después de firmarse el primer tratado con Estados Unidos, la posición geopolítica de España dentro del ámbito transnacional de circulación biopolítica está ya garantizada y asentada. Las cosas habían cambiando rápidamente en España, con el franquismo desplazándose a finales de los cincuenta y primeros de los sesenta de un modelo de Estado autárquico a uno tecnócrata. Si aceptamos para los años sesenta la admonición schmittiana de 1932 de que el sentido definitivo de nuestra era se haría patente cuando quedase claro qué clase de política (¿o mejor de Estado?) adquiriría la suficiente fuerza para apoderarse de la nueva técnica,²⁶ el gobierno tecnócrata formado el 10 de julio de 1962 fue el primero que explícitamente se constituye en la España franquista según un modelo desarrollista en línea con una creciente voluntad estadounidense de carácter imperial que busca la total apropiación tecnológica militar nuclear y de información mediática.²⁷ Fue a partir de este primer gabinete de 1962, y partir de él de los consecuentes gobiernos “tecnócratas” o “desarrollistas” a lo largo de la década, cuando se explicitó la reconversión de la economía española al modo posindustrial o posmoderno iniciado en los cincuenta a partir del primer plan de desarrollo.²⁸ Tal reconversión, sin embargo, no podía sostenerse dentro del modelo imperial de aire fascista empujado por el franquismo en su primer período.²⁹ Necesitado de un modelo social distinto, el franquismo tecnócrata de los años sesenta se aparta del modo de exhibición pública disciplinar ejercida sobre todo en la década de los cuarenta y parte de los cincuenta (con su insistencia en una noción de cruzada más o

menos fascista, por ejemplo).³⁰ Apuesta, en cambio, por una práctica estatal basada en la exhibición espectacular y mediática de un estado de bienestar capitalista orgánicamente indistinto e indistinguible de un estado de seguridad, modelo que toma con la promulgación de la Ley Orgánica del Estado su carácter explícito.³¹ Y de manera un tanto sorprendente, si tenemos en cuenta la deficiente e insuficiente intervención de España en el paradigma industrial de la modernidad, el par seguridad-bienestar, de carácter plenamente biopolítico al apoyarse en una concepción tecnológica-orgánica, es eficazmente manejado por el Estado franquista como inequívoca forma de consumación y consumición capitalista.

En sus escritos póstumos Michel Foucault califica la circulación biopolítica de la posmodernidad como de "segunda tecnología",³² circulación que se aleja de forma radical del modelo biopolítico disciplinario y de castigo descrito en años anteriores por Foucault mismo para la modernidad occidental. En España, la circulación biopolítica o de segunda tecnología emerge con fuerza durante el período del franquismo desarrollista y encuentra su máxima expresión en la creación del Ministerio de Información y Turismo, que ya en su mismo nombre implica aquella estrecha relación de ámbitos tecnológicos apuntada por Schmitt en 1932 y mucho más tarde, en 1976, por Foucault. El ministerio, hijo de la política desarrollista, contó con Manuel Fraga como su segundo ministro. Él y su equipo fueron los responsables del cambio de imagen del franquismo, siendo Información y Turismo una de las piezas claves de la efectiva apertura de la economía española en el momento de emergencia del capitalismo globalizado.

Bajo la batuta de Fraga Iribarne, el Estado franquista tecnócrata se lanzará a proteger al ciudadano de posibles peligros internos según un modelo capitalista neoliberal basado en el par estatal seguridad-bienestar. La profunda conexión existente entre el capitalismo financiero y la tecnología mediática está claramente presente en toda la producción de entretenimiento y cultural-informativa del ministerio, desde los lemas publicitarios de los "Veinticinco años de paz" y del "Vota Sí" del referéndum de 1964, creados ambos por Fraga, o del documental *Franco, ese hombre*, de José Luis Sáenz de Heredia,³³ también filmado en vistas al referéndum, hasta toda la serie de películas de la llamada "españolada".³⁴ El carácter neoliberal (o neoconservador) del franquismo desarrollista de los sesenta en general y del Ministerio de Información y Turismo en particular fue pronto notado por los partidos de izquierda, y sobre todo por Santiago Carrillo, entonces presidente del Partido Comunista de España, quien desde el exilio advirtió que los nuevos tecnócratas en el gobierno debían ser tomados políticamente muy en serio. Carrillo identifica correctamente el espectáculo mediático a todos los niveles que Fraga puso en marcha a través de Información y Turismo como evidencia del cambio de dirección del franquismo hacia un nuevo paradigma capitalista. Y desde *España independiente*, en un artículo archivado por el embajador Duke en traducción inglesa, escribe Carrillo: "En España hay un movimiento en desarrollo que quiere abandonar las estructuras fascistas para moverse hacia un tipo de neoliberalismo".³⁵

En parte, el papel que jugó España dentro de una entonces emergente economía capitalista de carácter neoliberal obedece a un reconocimiento por parte

de los administradores del Estado franquista de una voluntad imperial de avance de Estados Unidos hacia formas de hegemonía y/o dominación global. Tal como también había reconocido Schmitt —que, no de forma casual, era muy buen amigo de Fraga—, a partir de 1945 y por causa del bombardeo nuclear de Hiroshima y Nagasaki se abre en el mundo un espacio para el posible asentamiento de una nueva soberanía mundial. Estados Unidos y la URSS saben que la consecución de una hegemonía política y/o dominancia pasa por la apropiación del aparato tecnológico nuclear e informático. Y pensando en las posibles resoluciones de la Guerra Fría, empezada a los cinco años de terminarse la guerra, escribe Schmitt en 1957 en un ensayo:

Hay tres posibilidades. La primera [...] sería que uno de los dos contendientes en la presente situación global antitética [Estados Unidos o la URSS] se declarara victorioso. El dualismo oriente-occidente sería entonces solamente el último escenario ante lo que aparecería como la última y completa unidad del mundo; la última etapa, el último paso, por así decirlo, en los terribles círculos apuntando hacia un nuevo *nomos* de la tierra. El contendiente victorioso sería el único soberano. Se apropiaría de todo el globo —de tierra, mar, aire [y espacio]— y dividiría y administraría el mundo de acuerdo con sus planes e ideas.³⁶

Teniendo en cuenta que Schmitt ofrece la victoria de Estados Unidos como segunda posibilidad en este escenario ominoso y que la tercera, de carácter dialogante, la presenta como muy poco probable, cuando este afirma que “la manera puramente técnica del pensar actual no conoce otra solución que la soberanía absoluta” y que “la efectividad de la tecnología moderna hace aparecer la completa unidad del mundo como conclusión inevitable”,³⁷ el avance imperial de Estados Unidos realizado de forma latente a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial y de forma explícita a partir de la guerra en Irak en 2003, parece confirmar la dominancia de su apropiación tecnológica nuclear, y por tanto también su dominancia militar y económica, así como también de la circulación biopolítica que la acompaña.

Desde el orden del *nomos* propuesto por Schmitt, el período entre 1945 y 1989 (año del desmantelamiento del Estado comunista soviético), o más exactamente, el período comprendido entre 1945 y 2003 (año del primer acto de una guerra de avance imperial mundial ejecutada explícitamente y por primera vez en forma preventiva por Estados Unidos) se ofrecería como un período de latencia. En contención, la adjudicación soberana entre Estados Unidos y la URSS, la segunda mitad del siglo xx se manifestaría como un interregno de decisiones tentativas y por tanto como un momento intermedio de soberanía. En aquel momento todavía no ejecutado el gesto de avance hacia la soberanía absoluta por parte de Estados Unidos, el momento de la Guerra Fría oscila entre el modo imperial explícito puesto en marcha en nuestros días por la administración de George W. Bush y su doctrina de seguridad nacional y los gestos tentativos de acumulación capitalista imperial hecho por Estados Unidos en las cinco últimas décadas del siglo xx.

En este contexto la competición por la ocupación mediática escenificada en la anécdota del baño entre el embajador americano y el ministro español en el episodio de Palomares adquiere una significación especial. Por una parte, el acci-

dente nuclear reclama con claridad nítida la necesidad de una toma de decisión en una situación de excepción. Por otra, sin embargo, esta situación excepcional no constituyó de por sí el estado de excepción necesario para que se constituyera la decisión soberana, según los parámetros schmittianos. La industria del turismo de masas en la España de los sesenta emerge del momento de interregno globalizado, uno que ya en 1963 Schmitt presenta como época sin Estado, o en todo caso como época a la espera de un nuevo orden mundial por venir:

La época de la estatalidad toca a su fin. No vale la pena desperdiciar más palabras en ello. Termina así toda una superestructura de conceptos referidos al Estado, erigida a lo largo de un trabajo intelectual de cuatro siglos por una ciencia del derecho internacional y del Estado "europacéntrica". El resultado es que el Estado como modelo de la unidad política, el Estado como el portador del más asombroso de todos los monopolios, el de la decisión política [se termina]... y queda [esta] destronada. Sin embargo se mantienen sus conceptos, que quedan incluso como conceptos clásicos. Bien es verdad que en la actualidad el término *clásico* suena en general un tanto equivoco y ambivalente, por no decir irónico.³⁸

Siguiendo su razonamiento, la época de la estatalidad estaría entonces ligada al sistema jurídico ilustrado que hizo posible tanto el flujo biopolítico a él inherente como la figura jurídica del ciudadano. Este es también el punto de partida de Giorgio Agamben en su desarrollo de la noción de vida desnuda (*bare life*) y de la noción biopolítica schmittiana. Fundamentando la posibilidad de ambas a partir de la noción del *habeas corpus* presente en el sistema jurídico europeo desde 1679, Agamben insiste en enlazar biopolítica y vida desnuda a la historia jurídica de la modernidad desde la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano en 1789.³⁹ Sin embargo, si se remonta la emergencia del ámbito biopolítico y de la vida desnuda al paradigma de la civilización jurídica de la modernidad y a la redacción de la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano ("los derechos se atribuyen al ser humano solo en tanto que este se presupone en la figura del ciudadano"),⁴⁰ parecería seguirse que, en la posmodernidad, los modos democráticos todavía al uso (o el uso contemporáneo de los modos democráticos instrumentalizados solo como "conceptos clásicos" según Schmitt) estarían funcionando de hecho de un modo reaccionario. El paradigma contemporáneo posmoderno: una época sin Estado si extendemos la admonición de Schmitt hasta nuestros días; o una época marcada por un modo imperial deslocalizado y transnacional "en el que las funciones de regulación del Estado se establecerían ahora en una serie de organismos nacionales y supranacionales reunidos bajo una única lógica reguladora", tal como proponen Toni Negri y Michael Hardt, quedaría caracterizado en su reaccionarismo biopolítico por su voluntad de preservación tanto de los modos de producción de vida como de la administración de la vida desnuda.

Pero si el paradigma jurídico de la modernidad se propone como el ámbito propulsor de la producción biopolítica; si la modernidad está implicada en la modernización, la industrialización, la secularización y la emergencia del Estado nación; y si nuestro momento contemporáneo intenta ante todo y sobre todo preservar y avanzar la posibilidad de producción biopolítica en principio inhe-

rente a la modernidad político-jurídica, hay que proponer entonces que la época posmoderna contemporánea señalada por la erosión del Estado-nación, por la emergencia de los movimientos fundamentalistas de rechazo al Estado secular, y por el desplazamiento del capital de su segundo estadio de desarrollo, industrial, al tercero o posindustrial, se presenta como formación reaccionaria en lo concerniente a la circulación biopolítica.

¿Cómo pensar entonces la aparente contradicción de la naturaleza reaccionaria de la razón posmoderna? Una posibilidad es, tal como propone Alberto Moreiras, “ser capaces de pensar lo reaccionario en el progresismo o su indiferente viceversa”:⁴¹ El “indiferente viceversa de la naturaleza reaccionaria del pensamiento de lo político”; utilizando los términos de Moreiras, haría precisamente evidente que el avance neocapitalista de la España tecnócrata de los años sesenta se articula, de hecho, dentro de una razón de naturaleza reaccionaria. Pero sobre todo explica su viceversa: que la razón reaccionaria del franquismo de los sesenta posibilita el fluido avance del capital en el tercer estado de su desarrollo. Y para explicar tal aparente contradicción hay que proponer que a) la reconversión económica de España puesta en marcha con el primer y segundo planes de desarrollo (el del 1953 y el del 1959) no se produce dentro de los cánones del paradigma industrial de la modernidad, sino del paradigma posindustrial y del capital globalizado característico de la posmodernidad; b) que al estar apoyada esta reconversión en la industria de turismo masificado que tiene sus bases en la Guerra Fría, en la tecnología nuclear y en el tentativo avance de carácter imperial de Estados Unidos, la España desarrollista de los años sesenta, aquella desde la que Manuel Fraga dirige la información estatal mediática, es *ya* posmoderna; y c) que tales parámetros suponen una integración orgánico-tecnológica que responde a una circulación biopolítica.

Precisamente porque la decisión *mediático-tecnológico-militar* del baño es una decisión consecuente con el paradigma posmoderno, es una decisión que actúa como tal solo a partir del agotamiento de esta última, es decir desde la erosión de la decisión política *per se*, de aquella “joya de la forma europea y del racionalismo occidental” de la que hablaba Schmitt y que según él estaba llegando en 1963 a su fin.⁴² En este sentido sería la década de los sesenta, y no la de los noventa como creía Agamben, la que se expresaría como momento de indeterminación relativo tanto a la decisión como a la soberanía:

Debido a que la vida biológica con sus necesidades se ha vuelto el factor políticamente decisivo, se entiende la por otra parte incomprensible rapidez en que las democracias parlamentarias del siglo xx se tornan Estados totalitarios y estos en democracias. En ambos casos, estas transformaciones se produjeron en un contexto en que ya por algún tiempo la política se había convertido en biopolítica, y la única cuestión importante era decidir qué tipo de organización sería la más adecuada a la tarea de asegurar el control y el uso de la vida desnuda. Una vez que el referente fundamental es de la vida desnuda, las distinciones políticas tradicionales entre derecha e izquierda, entre liberalismo y totalitarismo, entre lo privado y lo público, pierden su nitidez e inteligibilidad y entran en una zona de indistinción.⁴³

La zona de indistinción se puede retrotraer sin problema a la España de los sesenta, que atendía ya con eficacia a la preservación y circulación de los flujos biopolíticos y de capital en el momento del masivo pasaje global de la modernidad a la posmodernidad. Pero si el período tecnócrata de los años sesenta se evidencia como una especie de laboratorio geopolítico capaz de funcionar en plena armonía dentro de los parámetros de la tecnología neoliberal, debemos preguntarnos si la eficacia biopolítica demostrada por el franquismo desarrollista no respondería a la naturaleza imperial de lo político en la historia española. Hay que tener en cuenta que los años sesenta en España anuncian y ejecutan con extraordinaria sabiduría un ejercicio de biopoder que no circula ya por un ámbito moderno o industrial, con el que, por otra parte, el Estado de naturaleza imperial español siempre tuvo dificultad de inserción. Por el contrario, el franquismo desarrollista circula desde el ámbito posmoderno o posindustrial que, empujado por Estados Unidos, tiene también naturaleza imperial. Desde el indiferente viceversa de un Estado franquista perfectamente integrado en la zonda de indeterminación soberana de la Guerra Fría, y a pesar de la verdad y realidad de las sentencias y ejecuciones, el ejercicio de biopoder del franquismo tecnócrata y desarrollista no está tan interesado en el “derecho a quitar vida” específico de la modernidad ilustrada, como en “incrementar su derecho de intervención en la producción de vida”,⁴⁴ característico no solo de la posmodernidad sino también de la tradición imperial española. Escribe Foucault:

Tomemos, por ejemplo, la muerte de Franco. [...] El hombre que ejerció un poder absoluto sobre la vida y la muerte en cientos de miles de personas cayó sobre la influencia de un poder que administraba la vida tan bien que [...] ni siquiera se dio cuenta de que estaba muerto y de estaba siendo mantenido vivo después de su muerte. Creo que este acontecimiento [...] simboliza el choque entre dos sistemas de poder: el de la soberanía sobre la muerte [poder disciplinar moderno] y este nuevo [poder de segunda tecnología, posmoderno] que regula y administra la vida.⁴⁵

Pero contrariamente a lo que creía Foucault, la regulación biopolítica de la vida no esperó a los años de la muerte de Franco para hacerse presente. Ya la década tecnócrata y desarrollista del franquismo funcionó como una forma de Estado que no utiliza primariamente la tecnología disciplinaria para conseguir el control social. El Estado disciplinario es el Estado de la modernidad *par excellence*. Alejándose de este, y precisamente porque la legitimidad del Estado franquista se buscó y se amparó en la tradición nacional y católicoimperial española de gran eficacia biopolítica, el franquismo de la década de los sesenta se acopla sin dificultad a un sistema-imperio de “segunda tecnología” que no le es de modo alguno ajeno:

La segunda tecnología es aquella que hace surgir la masificación característica a toda población, aquella que trata de controlar la serie de sucesos imprevisibles que ocurre en toda masa viviente, que trata de predecir la posibilidad de ocurrencia de tales sucesos (y de modificarlos), o al menos de compensar sus efectos. Se trata de una tecnología que intenta establecer un cierto tipo de

homeostasis; pero no entrenado a los individuos, sino consiguiendo un equilibrio general que protege la seguridad del organismo total de peligros internos. Es decir, se trataría de una tecnología de la perforación, opuesta a y distinguible de una tecnología de la seguridad.⁴⁶

La industria del turismo de masas y en general toda la cultura de masas desarrollada en los sesenta en España se registra como esa “segunda tecnología” foucaultiana. Propulsada por la Guerra Fría y apoyada por su entorno tecnológico nuclear y de información, se constituye como una intervención biopolítica capaz de atender a la administración y regularización de formas de vida en una economía capitalista en su tercer estadio de desarrollo.

En el interregno global de los sesenta, y si de acuerdo con Alberto Moreiras, “el no-sujeto es en cada caso una indicación de desnarrativización histórica”,⁴⁷ bajo el liderazgo de Manuel Fraga la desnarrativización histórica se torna proyecto de Estado y el turista de masas aparece como una figura tentativamente gravitando entre el tropo de lo humano como sujeto-ciudadano y el de lo humano como no-sujeto. Apoyado por el flujo económico proporcionado por las bases nucleares militares, el ministerio de Fraga lanzó de forma extremadamente habilidosa un programa de biorregulación homeostática que apuntaba, en primer lugar, a la reeducación del proletariado urbano y de la población rural, y en segundo, a la población española en general. En un despliegue de eficacia, Información y Turismo usa de forma precisa y muy efectiva la entonces emergente tecnología de la imagen, mayoritariamente controlada por el Estado, para la producción y el despliegue de los nuevos espectáculos de masificación. Dentro de la serie establecida por Foucault (población de masas/procesos biológicos/mecanismo de confirmación de seguridad), los espectáculos para las masas proporcionados por el cine de la españolada, por ejemplo, o el fútbol y la televisión, son en los años sesenta clara avenida de circulación biopolítica.

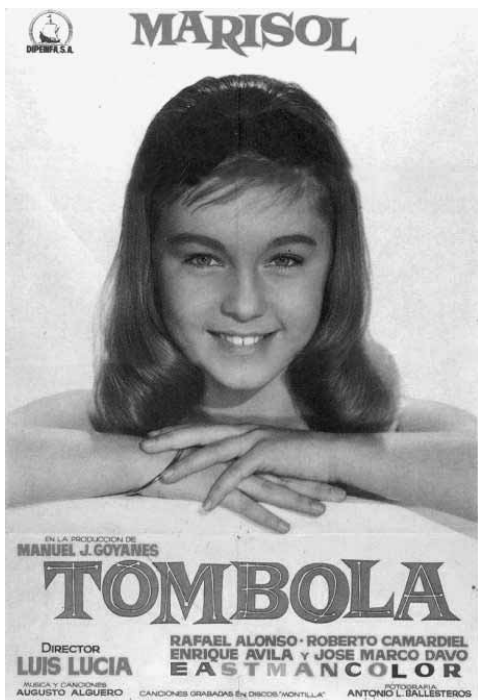
Dentro de ese modelo se pone en marcha algo así como una apresurada “educación sentimental” neoliberal del españolito medio de la época, como hubiera dicho quizá Manuel Vázquez Montalbán. Y a la par de que industria del turismo de masas, nace en España con ella y ligado a ella un nuevo tipo de sujeto/súbdito: el emblemático en 1959 de forma magistral por la niña-actriz Marisol en *Un rayo de luz* (1959), la película de Luis Lucía que la lanzará al estrellato. El numeroso grupo de películas de este tipo producidas con el apoyo financiero del Ministerio de Información y Turismo en los años sesenta funciona eficazmente como engrasado organismo biotecnológico dedicado a educar/entretejer al pueblo en el intrínquilis del nuevo paradigma de consumo hasta entonces situado fuera del alcance de los españoles. Desde el ejercicio de la banalidad, el cine desarrollista y tecnócrata de los sesenta se zambulle sin rubor en el ámbito de lo pospolítico, sea abogando por el patriotismo consumista a base de fútbol (*Saeta rubia*),⁴⁸ por la emigración española al extranjero (*Vente a Alemania, Pepe*), por la necesidad de incrementar los índices de natalidad (*La gran familia*),⁴⁹ o por la colaboración de España con la NASA (*El astronauta*).⁵⁰

A diferencia del grupo de películas de raigambre histórico-imperial características de las primeras dos décadas de la dictadura franquista, las películas patrocinadas por Información y Turismo en los sesenta se usaron no tanto como

instrumento ideológico sino como tecnología estatal de confirmación del par seguridad-consumo. Las primeras películas desarrollistas buscan introducir a la población a las masas de turistas que se desplazan a las costas españolas y al complejo sistema que las hace posibles (*Bahía de Palma*, 1962,⁵¹ de Juan Bosch, o *Búsqüeme a esa chica*, 1964, de Fernando Palacios, por ejemplo, esta última de nuevo con Marisol como protagonista). A partir de ellas, a mediados de los años sesenta, la españolada atiende a la exploración de la progresiva y celebrada autoconversión del sujeto nacional en sujeto turista, y por tanto consumidor, siendo ejemplos de ello, entre muchas otras, las perversamente estuendas comedias-basura *Abuelo made in Spain*, de Pedro Lazaga,⁵² y la plétora de películas dirigidas por Pedro Masó, con *Verano setenta*, *El turismo es un gran invento*, ambas de 1970,⁵³ y *No desearás al vecino del quinto*, ya de 1975, entre las mejores.

En este contexto, también el baño de Palomares se sitúa fuera del ámbito de narrativización, moderno, y cae en el de desnarrativización, posmoderno y ligado a la Guerra Fría. Compañero en el mundo real del mundo de ficción de las películas de la españolada, el episodio del ministro y del embajador en el Parador de Mojácar aparece como un ejercicio tecnológico para la administración tanto de formas de vida como del terror nuclear, como un gesto preventivo biopolítico de segunda tecnología.

Nutriéndose de la tecnología de información empujada por Manuel Fraga a partir de la ayuda económica consecuente a la implantación de las bases nuclea-



Cartel de la película *Tombola*, de Luis Lucia, 1962.

res militares estadounidenses en España, gracias a la industria del turismo el imperialismo neoliberal se desprende del sujeto-proletario. El Estado español franquista participa así en los sesenta en el nacimiento de un nuevo sujeto posmoderno occidental: un mero sujeto sobreviviente. Un sujeto que consume y se consume, aunque no como el sujeto instrumentalizado propuesto por Manuel Vázquez Montalbán al escribir que “en los años cuarenta y cincuenta, los turistas infundían respeto, un respeto mitológico. En los sesenta son seres instrumentalizados.”⁵⁴ Promocionado y producido por el Estado a través de Información y Turismo, la década inaugura un modo de ejercicio biopolítico que en última instancia, y a través del espectacular uso de las tecnologías del entretenimiento de masas, parecería ser capaz de borrar o emborronar la línea que separaría al ciudadano del tropo del no-sujeto como alternativa configuración de lo político. El resultado es vida producida: la del turista. Fuera y más allá de la modernidad, y plenamente entramada en la soterrada tecnología militar nuclear implantada con las bases, nace en la década de los sesenta en España el nuevo (no)sujeto posmoderno occidental, cortesía del gran invento del turismo.

O bien, como cortesía del arte excelente desarrollado por la biotecnología dedicada a la continua recomposición y reconstrucción del cuerpo y sus partes, tal como evoca y encarna el cuerpo-cyborg de Franco postrado en La Paz. Fin del franquismo y entrada en el paradigma de producción de vidas y cuerpos para el consumo. Hasta que este aguante, o hasta que la muerte del cirujano o del neocapitalismo nos separe. Infinita composición-recomposición-descomposición del cuerpo para el consumo, para la paz y para la guerra. Sean ya los cuerpos rotos y subalternos de Irak, África, o los Balcanes. O los cuerpos-masa de la nueva emigración empujada por el capitalismo globalizado. O los cuerpos hegemónicos occidentales, recompuestos y tostados en las playas. Todos ahora, en definitiva, cuerpos desechables y reusables. Cuerpos fragmentados. Cuerpos rotos. Cuerpos difusos y descontentidos.

Así lo entendió también, y muy pronto, Pedro Almodóvar, quien desde sus primeras películas y de forma lúcida y festiva una y otra vez compone, recompone y descompone, él también, cuerpos múltiples y difusos. De los hematomas de Eva Siva en *Pepi, Luci, Bom* al espléndido cuerpo recompuesto por la cirugía plástica de Antonia San Juan en *Todo sobre mi madre*; de los cuerpos en coma de *Hable con ella* al paralizado de Javier Bardem en *Carne trémula*; de los ambiguos de *La ley del deseo* a los predadores de *Matador*; y de los cuerpos circulantes en *Laberinto de pasiones* al preso de Victoria Abril en *Átame*, Almodóvar produce con su filmografía uno de los más fascinantes recorridos por el cuerpo y su superficie. Un recorrido que nos lleva del policía disciplinar de un paradigma de primera tecnología al cirujano plástico del paradigma de tecnología secundaria.

Tránsito que nos deja avocados a una nueva figura de lo político que emerge como gran chamán del estado de bienestar: no ya la de la policía del estado industrial, sino la del biopolicia del tentativo estado posindustrial. Figura que, a través de una intervención drástica en una economía de intensidades, no actúa para preguntarse “cómo es imaginable que existiendo el ser no persevere para siempre en su estado,”⁵⁵ sino al revés, para imaginar de forma ominosa cómo el Estado pudiera preservar siempre la circulación biopolítica no del ser, que le es indiferente, sino del cuerpo.

Economía superficial pues, y no ontológica. Economía no del ser, sino del cuerpo y de su e/Estado. Economía siempre atenta a la perpetua generación y regeneración biopolítica del cuerpo en estado difuso y pospolítico. Un cuerpo, sin embargo, que aparece también como eco de aquel personaje que con el nombre de Patty Diphusa convocó Almodóvar en los primeros ochenta con sus incursiones literarias en la revista *La Luna de Madrid*. Cuerpo banal y artificial, espléndido e indiferente a todo menos a sí mismo. Cuerpo autosuficiente y de indiferente viceversa, cuerpo-masa inmerso en el ciclo sin ciclo de la autoconsumición y autorregeneración. Cuerpo voluble y volátil. Pero cuerpo también que, por causa de su propia descontentación, escapa una y otra vez al control biopolítico del nuevo orden del mundo.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, CA: Stanford UP, 1998 (trad. Daniel Heller-Roazen).

Baruch, Donald E. "Letter to Samuel Bronston." Box 18. En Angier Biddle Duke, *Papers, 1915-1995*.

CARRILLO, Santiago. "Caja 22," en Angier Biddle Duke. *Papers, 1915-1995*.

FUSI, Juan Pablo, et al. (eds.). *Franquismo. El juicio de la historia*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.

HITTLE, James D. "Spain Takes Up Major Defense Role for NATO." *The San Diego Union*, 19 diciembre 1966. Publicado también en todos los periódicos servidos por Copley News Service.

MOREIRAS, Alberto. "Preemptive Manhunt: A New Partisanship." Próxima aparición en *Positions*.

PAYNE, Stanley. "La política," en *Franquismo. El juicio de la historia*. Madrid: Temas de Hoy, 2000 (Juan Pablo Fusi, et al., eds.).

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. "Informe subnormal sobre un fantasma cultural," *Triunfo*, 30 de enero de 1971.

VILARÓS, Teresa. "The Passing of the *xàrnegu*-Subject. The ideologies of Assimilation in Catalonia," *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 7 (diciembre 2003).

VIÑAS, Ángel. *En las garras del águila. Los pactos con Estados Unidos de Francisco Franco a Felipe González (1945-1995)*. Barcelona: Crítica, 2003.

1. Este trabajo anticipa un libro mío sobre los años sesenta en España, actualmente en preparación, y también titulado *Banalidad y biopolítica*. El proyecto retoma para el período de 1962-1975 los avatares de la cultura en la transición política y económica española. Tras una exploración de la transición en mi libro *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española*. Madrid: Siglo XXI, 1998, que investiga la cultura de la marginalidad de la movida para el período de 1973-1993, este nuevo estudio se enfoca en las implicaciones globales del desarrollo de la cultura de masas en el período desarrollista del régimen franquista, período que considero de latencia transitiva. Quiero agradecer especialmente a Pedro G. Romero la confianza puesta en mí al invitarme a participar en el proyecto *Desacuerdos*, así como a Joaquín Vázquez, de BNV, su amable y siempre efectiva ayuda. Y a Arteleku, el MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía su implicación y ayuda en el proyecto general.

2. No puedo dar aquí referencia adecuada de los excelentes trabajos aparecidos en los últimos años, tanto de historiadores nativos como extranjeros. Desde la contribución de autores que pueden ser considerados ya clásicos —como Stanley Payne, Paul Preston, Javier Tusell, Santos Juliá, Anthony Padgen, Henry Kamen y Josep Fontana, entre otros—, a autores de aparición más reciente como Helen Graham, Alicia Alted, Xavier Casals, Florentino Rodao, Ángel Viñas, Josep Maria Fradera y un largo etcétera, es evidente que desde diversas escuelas y posiciones la historiografía en España ha encontrado por fin su momento.

3. En este trabajo la "modernidad" queda referida al período de "segunda modernidad" es decir, al período comprendido de forma amplia entre la Ilustración y la Revolución Francesa y el fin de la Segunda Guerra Mundial.

4. Cristina Moreiras-Menor. *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Libertarias, 2002, p. 29.

5. Véase Carl Schmitt. *El nomos de la tierra, en el derecho de gentes del *Ius publicum europaeum** (trad. Dora Schilling Thou). Granada: Comares, 2002, y especialmente su ensayo "El nuevo *nomos* de la tierra," donde Schmitt elabora la posible soberanía estadounidense en un nuevo orden del mundo.

6. Véase sobre todo Michel De Certeau. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

7. Ernesto Lacalu y Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy*. Londres: Verso, 1985.

8. El nueve de mayo de 1976, la tradicional romería carlista a la montaña de Montejuera se saldó con dos muertos y diversos heridos. El ataque de Montejuera, llevado a cabo con el nombre de guerra de Operación Reconquista, fue ejecutado por un grupo de fascistas españoles, italianos y argentinos reclutados con fondos provenientes de la Secretaría General del Movimiento. Manuel Fraga, nombrado justo cinco meses antes, el 9 de diciembre de 1975, Vicepresidente del Gobierno y ministro de la Gobernación del primer ejecutivo posfranquista, presidido por Carlos Arias Navarro, se ha negado siempre a responder “preguntas que relacionen a la Jefatura del Movimiento con estos hechos” [Jordi Finestres y Andreu Mayayo. “Manuel Fraga, ¿inocente o culpable?”, *Sàpiens* n.º. 21 (julio 2004), p. 29].

9. Una cartografía del terror que recorra las ejecuciones de las sentencias dictadas en firme por el régimen desarrollista a partir de los años sesenta debe contar tanto con las dos muertes emblemáticamente políticas que enmarcan este período, la de Juan Grimau (mayo de 1963) y la de Salvador Puig Antich (2 de marzo de 1975), como la de aquellas caídas en el anonimato histórico de la delincuencia común. El caso más conocido es el de “Heinz Chess”, nombre con el que se conoció a un ciudadano alemán ejecutado en una cárcel de Tarragona el mismo día que Puig Antich, y rescatado recientemente para la historia a través del documental de Joan Dolç *La mort de ningú (L'Enigma Heinz Chess)* (2004). Quico Sabater, considerado el último maquis, fue asesinado por la Guardia Civil en Sant Celoni (Barcelona) a mediados de los sesenta.

10. *Anuario de la Radiotelevisión Española*, Ministerio de Información y Turismo, 1969, p. 13.

11. Aunque la opción económica tecnócrata impulsada en la década de los sesenta a través de ministros afines al Opus Dei fue una de las principales protagonistas del *boom* económico español, no fue esta la única, y no fue la de Manuel Fraga. El desacuerdo entre miembros del Opus Dei y Fraga dentro de los gabinetes desarrollistas de los años sesenta revierte en cisma en el verano de 1969 con el llamado escándalo Matesa, y causa tanto la destitución de Fraga al frente del Ministerio de Información y Turismo como su “exilio” a Londres en funciones de embajador de España. Joan Vila-Reyes, empresario de Maquinaria Textil del Norte, SA (MATESA), fue acusado de apropiación indebida de 10.000 millones de pesetas de la época (60 millones de euros) para financiar las actividades del Opus Dei en el exterior, acusación que Vila-Reyes siempre ha desmentido. Tal como explica Carlos Barrera, poco después del despacho que el ministro Federico Silva, opuesto a Manuel Fraga, tuvo con Franco, “el almirante Carrero entregó a Franco una importante nota en la que consideraba la conveniencia de un reajuste ministerial. En el apartado dedicado al asunto Matesa proponía que junto a los desprestigiados ministros de Hacienda y Comercio fuesen también cesados Fraga y Solís. [...] Las consecuencias de este informe fueron rápidas: apenas dos semanas después tuvo lugar un importante reajuste en el Gobierno, con la presencia de trece nuevos ministros. Como cabía esperar, cayeron Espinosa y García Monco, pero fue aún mayor el descalabro de los Fraga, Solís, Castiella, Nieto Antúnez y Sánchez Arjona, todos ellos significadamente opuestos a la orientación política de López Rodó, el gran triunfador de la crisis” Carlos Barrera. *Periodismo y franquismo. De la censura a la apertura*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias, 1995, p. 148.

12. Para un estudio sobre la figura de Franco como cyborg, ver el artículo de Francisco Larubia-Prado, “Franco as Cyborg: The Body Reformed by Politics: Part Flesh, Part Machine”, *Journal of Spanish Cultural Studies* 1.2 (2000), p. 135-152.

13. El 19 de noviembre de 1975 Fraga vuelve a España desde su puesto de embajador de España en Londres, “convencido de que le había llegado la hora de dirigir el país”. [Jordi Finestres y Andreu Mayayo. “Manuel Fraga, ¿inocente o culpable?”, *Sàpiens* n.º. 21 (julio 2004), p. 28].

14. Para más detalles sobre la emigración española de los sesenta, véase mi ensayo “The Passing of the *Xarnego*-Subject” (véase la bibliografía).

15. Teresa M. Vilarós. “El baño del ministro y el embajador: Fraga y Duke en Palomares, 1966”, *Res Publica. Revista de Filosofía Política*, vol. 13-14 (2004), p. 251-266. Versión abreviada en inglés: “The Light-

ness of Terror: Palomares, 1966”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 5.2 (2004), p. 165-186.

16. Como en el episodio de Palomares, en 1968 otro avión B-52, también con una carga de cuatro bombas de hidrógeno, tuvo un accidente en Groenlandia. La base militar de la isla de Thule servía, como Palomares, como almacén nuclear de carga y descarga después de que la Cuba de Fidel Castro hiciera inaccesible la isla a los norteamericanos.

17. Sin embargo, y tal como ha quedado documentado en diferentes estudios, el accidente de Palomares provocó una considerable contaminación radioactiva, especialmente en tierra firme. Según confirmó Catalina Gascó, “la contaminación se dispersó por efecto del fuerte viento reinante en dirección suroeste-noreste contaminado una extensa zona al depositarse sobre el suelo, plantas y edificaciones” [Andrés Martínez Lorca. “Prólogo”, en Isabel Álvarez de Toledo. *Palomares (Memoria)*. Madrid: UNED, 2001, p. 9-17]. [Towell, “Angier Biddle Duke Memorial Address. May 3, 1995”, http://www.duke-family.org/vol_2_no_1.htm].

18. Carl Schmitt. *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 48.

19. Carl Schmitt. *Op. cit.*, p. 48.

20. Miguel Ángel Ramos. “Pedagogía de la muerte eterna”, *Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento* n.º. 13 (2002), p. 7-16.

21. Véase sobre todo el capítulo 11 del volumen póstumo de Michel Foucault. *Society Must Be Defended. Lectures at the College de France 1975-1976*. Nueva York: Picador, 2003, recopilación de algunos escritos póstumos de Michel Foucault, en el que el pensador francés dinamita con su noción de segunda tecnología sus proposiciones anteriores sobre biopoder.

22. Michel Foucault. *Society Must Be Defended. Op. cit.*, p. 249.

23. En 1967, pues, la película que quería Bronston no se hizo. Hay que esperar a 1996 para que una referencia al episodio de Palomares llegue a Hollywood con la película *Broken Arrow*, de John Woo (Twentieth Century Fox, 1996, color) y con John Travolta de protagonista. A pesar de que el título de la película hace referencia al nombre con que Estados Unidos designó la operación de recuperación de las bombas en Palomares, la película de Woo no hace más que una referencia circunstancial al episodio. (Angier Biddle Duke. *Papers, 1915-1995*. Special Collections Library, Duke University).

24. Carl Schmitt. *La dictadura*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 55.

25. La Guerra de Corea es una intervención estadounidense de carácter ya expansivo. A partir de ella, y tal como ha documentado extensamente Ángel Viñas, las relaciones entre Estados Unidos y España se multiplican.

26. Recordemos las dificultades de relación que la Europa aliada tiene con el Estado franquista, a pesar de los intentos de acercamiento de Franco. La negativa a la petición de entrada en la Europa del Mercado Común en 1962 es ejemplo de ello.

27. Carl Schmitt. *El concepto de lo político. Op. cit.*, p. 121.

28. Paul Preston indica que el gobierno desarrollista del 1962 se formó en parte para contrarrestar la negativa dada en Munich a la petición española de ingreso al Mercado Común [Paul Preston. *Franco. A Biography*. Londres: Harper and Collins, 1994, p. 700-701].

29. “Tecnócrata” es el término que se dio al gabinete de 1962 y a los subsiguientes formados en la llamada “década Fraga”. Los gobiernos tecnócratas, a pesar de formarse con numerosos miembros pertenecientes al Opus Dei, como bien explica Stanley Payne no formaron un equipo homogéneo: “Entre los cambios del nuevo gobierno del 10 de julio de 1962 estuvo el nombramiento por primera vez de un vicepresidente de gobierno, y lugarteniente del mismo Franco, en la persona del veterano general Muñoz Grandes. Continuaron la mayoría de los ministros clave, con Gregorio López Bravo, otro miembro del Opus Dei, como nuevo ministro de Industria. El nuevo ministro de Información y Turismo fue Manuel Fraga Iribarne, con cuarenta años de edad [...] El nuevo gabinete, con cambios menores, duraría siete años”. [Stanley Payne. *Franco. El perfil de la historia*. Trad. Carlos Carnaci. Madrid: Espasa Calpe, 1993, p. 198].

30. Stanley Payne ha insistido en que aunque “el régimen franquista ha sido a menudo considerado fuera de España como el último régimen fascista de Europa”, no lo era. Según Payne, la época fascista del régimen acaba muy pronto después de la derrota del III Reich: después de la Conferencia Aliada de Potsdam en julio de 1945 [...] Franco

y su régimen, incluida la FET, tuvieron que someterse a una especie de metamorfosis para sobrevivir la era del posfascismo." [Stanley Payne. *Fascism in Spain, 1923-1977*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1999, p. 398].

31. No debemos olvidar, sin embargo, que como advierte Preston, la liberalización implícita en el nuevo gabinete de 1962 fue también "acompañada de duras medidas de represión contra la izquierda. Detenciones, torturas y juicios militares contra militantes de grupos de izquierda estuvieron a la orden del día. Una nueva huelga en Asturias y Cataluña en agosto y septiembre de este año fue reprimida con feroces medidas militares" (Stanley Payne. *Fascism in Spain, 1923-1977, ...*, p. 705).

32. Javier Tusell explica que "el gobierno de 1962 iba a presidir la etapa de 'desarrollismo neto', tanto socioeconómico como político, que alcanzaría su culminación en torno a la llamada Ley Orgánica del Estado" [Javier Tusell et al. (eds.). *La vida cotidiana en la España de los sesenta*. Madrid: Ediciones del Prado, 1990, p. 34].

33. Michel Foucault. *Society Must Be Defended*. *Op. cit.*, p. 249.

34. Ministerio de Información y Turismo, 1964, blanco y negro.

35. Tal como explica Julio Gil, "el eje de las conmemoraciones de 1964 fue una espectacular campaña de propaganda que, con el lema 'Veinticinco años de paz', orquestó el equipo del ministro de Información y Turismo, Fraga Iribarne, uno de los más activos y eficaces representantes del nuevo franquismo. [...] La campaña terminaría en noviembre con el estreno de la película [de Sáenz de Heredia] *Franco, ese hombre*" (Julio Gil Pecharomán. "XXV años de paz", *La vida cotidiana en la España de los sesenta*. *Op. cit.*, p. 63).

36. Angier Biddle Duke. *Papers, 1915-1995*. Duke University, Special Collections Library.

37. Carl Schmitt, "Der neue Nomos der Erde", en *Gemeinschaft und Gesellschaft: Zeitschrift für soziale und politische Gestalt*, vol. 3 (1955), p. 7-10.

38. Schmitt, *ibid.*, p. 355.

39. Carl Schmitt. *El concepto de lo político*. *Op. cit.*, p. 40.

40. Giorgio Agamben. *Means Without Ends. Notes on Politics*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota, 2000, p. 20.

41. *Ibid.*, p. 20.

42. Alberto Moreiras. "Notas sobre la categorización de lo reaccionario." Manuscrito.

43. Carl Schmitt. *El concepto de lo político*. *Op. cit.*, p. 40.

44. Giorgio Agamben. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, CA: Stanford UP, 1998, p. 122 (trad. Daniel Heller-Roazen).

45. Michel Foucault. *Society Must Be Defended*. *Op. cit.*, p. 248.

46. *Ibid.*, p. 249.

47. *Ibid.*, p. 249.

48. Alberto Moreiras. "Notas sobre la categorización de lo reaccionario." Manuscrito.

49. Dirigida por Javier Setó, Unión Films, 1956, blanco y negro.

50. Dirigida por Pedro Masó, Suevia Films, 1962.

51. Dirigida por Pedro Masó, Suevia Films, 1970, color.

52. Este Films, 1962.

53. Filmayer, 1968, color.

54. Ambas de Suevia Films, color.

55. Manuel Vázquez Montalbán. *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Grijalbo/Mondadori, 1998, p. 189.

56. José Luis Brea. "Inmortalia", *La Vanguardia*. *Cultura*, 7 de julio 2004, p. 17.

CASO DE ESTUDIO

**POLÍTICA CULTURAL
DEL GOBIERNO
ESPAÑOL EN
EL EXTERIOR
(2000-2004)**

JORGE LUIS MARZO

Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)¹

JORGE LUIS MARZO en colaboración con AMPARO LOZANO

Espero que numerosos compatriotas sientan el deseo de leer sobre su historia superando localismos, controversias o interpretaciones tan estrechas como inútiles.

JOSÉ MARÍA AZNAR, presidente del gobierno español, 1999

La escuela y la universidad tienen que enfrentarse a poderosas fuerzas opuestas que hoy promueven, dentro también del sistema educativo, los antivaleores del relativismo, el multiculturalismo y el dogmatismo identitario. La referencia al sujeto de la modernidad fundamenta un proyecto educativo; el relativismo y el multiculturalismo, no.

PILAR DEL CASTILLO, ministra de Educación, Cultura y Deporte, 2004

Lo que hemos intentado es que se tenga la impresión de que existe una creación contemporánea española que está a la altura de los tiempos.

MIGUEL ÁNGEL CORTÉS, secretario de Estado de Cooperación Internacional, 2004

Somos uno de esos espacios geográficos donde existe una creatividad que no tiene solo una dimensión autóctona y localista, sino que tiene una vocación universal; es decir, las cosas que se pintan, se escriben o se componen en España tienen vocación de comunicarse universalmente.

JESÚS SILVA, director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, 2004

La Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior (SEACEX)

Administración y promoción cultural

Las instancias y agencias gubernamentales españolas que tienen en sus cometidos programas culturales en el extranjero son variadas y a menudo se solapan, amén de distribuirse por diferentes ministerios y secretarías de estado: Asuntos Exteriores, Cooperación Internacional, Cultura, Educación, Economía, Hacienda, Comercio, Turismo, Presidencia, Patrimonio, Administración General del Estado. Todo ello, obviamente, produce cierta confusión. El laberinto burocrático del Estado no solamente puede emborronar la agilidad oficial a la hora de decidir qué actividades se llevan a cabo y cómo ejecutarlas, sino que también produce en el analista quebraderos de cabeza si persigue establecer de dónde vienen los fondos, a dónde van, qué departamento se encarga de esto o de lo otro y a qué persona se debe dirigir para aclarar las cosas.

Tomando esa situación como punto de partida, cabe ya señalar inmediatamente que uno de los objetivos del gobierno de Aznar en la segunda legislatura



Encuentro del Gabinete de la Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior (SEACEX) con el Rey, 2000.

fue ordenar un poco ese estado de cosas, y de paso, y a posteriori, ayudar al investigador en su búsqueda. La creación de la Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior (SEACEX) en el año 2000 vino a sumarse a un proceso de optimización de todas las dinámicas que sobre política cultural en el exterior corrían en el aparato administrativo del Estado. Esa ordenación, no obstante, no respondió meramente a un interés en mejorar las condiciones operativas de la administración, sino a una específica directriz de aplicabilidad que vendría definida por la conocida máxima presidencial de José María Aznar del “adelante y sin remilgos”: un espíritu de gestión que ha quedado suficientemente patente en la forma en que el gobierno español ha acometido buena parte de sus políticas.

En este sentido, la buena operatividad de la SEACEX durante estos años no debería desvincularse de un hecho indiscutible del que hablaremos más adelante: se trató de una apuesta personal y directa del presidente del gobierno español. Además, Aznar propuso un perfil operativo de carácter empresarial que vadeó las siempre cansinas vías administrativas y que consiguió flexibilizar y acelerar los procesos de gestión. Para hacerlo tuvo que adoptar una medida draconiana, muy de su gusto y tras la que ya veremos las razones ideológicas que se esconden: todo se iba a concentrar en torno al Ministerio de Asuntos Exteriores, aunque quedara en la cuneta el “cadáver” del Ministerio de Cultura, gran derrotado en la contienda por el control de la política cultural de Estado. En Exteriores, donde las posibilidades administrativas están menos sujetas por corsés que en Cultura, ministerio lleno de funcionarios “de silla”, le pareció al presidente Aznar que sería más fácil aplicar soluciones directas a las cuestiones culturales que le rondaban por la cabeza.

Con todo, la creación de la SEACEX no ha acabado de delinear con total precisión los límites entre las distintas agencias públicas. Por ejemplo, el Pro-

grama de Arte Español en el Exterior (PAEE) es dependiente tanto de la Secretaría de Estado de Cooperación Internacional como de la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, ambas en el ámbito del Ministerio de Asuntos Exteriores. El PAEE es, en principio, independiente de la SEACEX, pero en cambio algunas de sus actividades se han financiado en parte con dinero de la Sociedad Estatal. Igualmente, fijar con detalle las partidas del Ministerio de Cultura en las actividades de la SEACEX se hace tarea complicada, pues aunque en principio todos los presupuestos proceden de partidas especiales de la tesorería de Hacienda, no queda claro qué es lo que exactamente proviene de Cultura o de otros ministerios. Paralelamente, de la presencia de departamentos como el de Presidencia, con peso específico en el Comité de Administración de la SEACEX, no podemos deducir el carácter de su participación a partir la documentación consultada. Otros programas culturales en el exterior, como los producidos por la Fundación Carolina en Iberoamérica, dedicada esencialmente a invitar a críticos, historiadores y periodistas internacionales a conocer la realidad cultural española, están vinculados a la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) pero han colaborado con los eventos de la SEACEX.

La política cultural exterior que hemos heredado durante las dos últimas décadas se ha movido en el entorno de la AECI. El Ministerio de Asuntos Exteriores, a través de la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), y antes con el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), coordina desde algún tiempo el Programa de Acción Cultural en el Exterior, a través de centros culturales, consejerías y agregadurías culturales de las embajadas. La AECI dispone de doce centros culturales en el exterior, que dependen de la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas y están integrados orgánicamente en la Misión Diplomática u Oficina Cultural correspondiente. No solo se encarga de la promoción de la cultura



Empresas colaboradoras en la Fundación Carolina: un catálogo de los principales intereses españoles que hay detrás de la cooperación cultural.

española, sino también de la cooperación cultural a través de las oficinas de cooperación de las embajadas. En el año 2002 se pusieron en marcha programas como "Arte español para el exterior" y "Nuevos valores de la música española", junto a un programa general de becas y lectorados.

Pero desde hace ya unos años ha venido sucediéndose una serie de sociedades montadas con motivo de conmemoraciones históricas, efemérides, ferias internacionales. Son los propios referentes directos de la SEACEX. En la actualidad existe la SECC (Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales), creada por el gobierno en marzo de 2002 a partir de la readaptación de otra sociedad estatal anterior, la Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, que nació para la organización de celebraciones del nuevo milenio, como un congreso internacional y una exposición sobre dos milenios en la historia y la cultura de España relativo a lo que fue el año 1000 y la llegada del año 2000. En el acuerdo antes mencionado se destaca la importancia de las conmemoraciones culturales en un país con "una larga y brillante memoria histórica", y se encomienda a la nueva sociedad la "preparación, organización y ejecución de las actividades referidas a las conmemoraciones culturales, científicas e históricas del Reino de España y sus Comunidades y Ciudades Autónomas".² Fuera de España, la SECC identifica dos áreas con una mayor afinidad: Portugal, Italia y Bélgica, en la Unión Europea; y América Latina y Estados Unidos, en el ámbito trasatlántico. Por último, también realiza actividades en algunas zonas africanas y en Filipinas.

También hay que hablar de la SEEI (Sociedad Estatal de Exposiciones Internacionales), creada en noviembre de 2001 a propuesta de los ministerios de Hacienda y Asuntos Exteriores. Nace también de una sociedad anterior, la Sociedad Estatal Hannover 2000, que organizó y gestionó el pabellón de España en la Exposición Universal de Hannover 2000. La SEEI se dedica a diseñar y ejecutar la participación española en las grandes ferias mundiales y en las exposiciones internacionales.

Después están la Fundación Carolina (2000), antes citada, y el Instituto Cervantes: agencias de intercambio y promoción del español y de lo español. El modelo que persiguen, y así se verbaliza en los ministerios siempre que se puede, es el Goethe Institut o el British Council: entidades que sean buenos instrumentos para canalizar gran parte de los recursos culturales y comerciales en el exterior; como la Casa de América de Madrid (1992) y la Casa Asia de Barcelona (2001) que ponen los recursos para engrasar la maquinaria cultural en sus respectivas áreas geográficas.

Tampoco olvidemos a instituciones centenarias, reflejos de grandes épocas, como la Academia Española en Roma. Aquí remitimos al lector a las impagables palabras que Miguel Ángel Cortés, secretario de Estado, nos regaló durante la entrevista.

Toda esta cadena de agencias y sociedades crea unos círculos administrativos complejos, a veces complementarios, a veces subsidiarios, y en algún caso incluso contradictorios. Sin embargo, no es menos cierto que la creación de la Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior (SEACEX) y el Programa de Arte Español en el Exterior (PAEE) ha ayudado sobremedida a integrar todas esas líneas múltiples de actuación, al menos en el ámbito más abiertamente



Miguel Ángel Cortés, secretario de Estado de Cooperación Cultural; Juan Carlos Elorza, primer presidente de la SEACEX, y Luis Alberto de Cuenca, secretario de Estado de Cultura, 2001.

artístico y expositivo. La viabilidad técnica, digámoslo también, ha quedado patente durante estos años. Es decir: han hecho justicia a los enormes recursos que les ha dedicado el gobierno.

La SEACEX: una nueva sociedad

La Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior S.A. nace por acuerdo del Consejo de Ministros³ el 15 de diciembre del año 2000, por continuidad de otra sociedad pública creada por el gobierno el 21 de febrero de 1997: la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, S.A., destinada a celebrar el V Centenario del nacimiento del Emperador (2000) y el IV Centenario de la muerte de su hijo (1998). A su vez, esta agencia se inspiró en la existencia de una previa Sociedad Estatal Goya 96 S.A., dedicada a gestionar en aquel año los actos públicos que reivindicaban la figura del pintor doscientos cincuenta años después de su muerte.⁴

La SEACEX, la agencia que se convertirá en el eje central de la política cultural en el extranjero en los últimos cuatro años, parte así de dos premisas muy claras: el hecho de ser una sociedad anónima y la condición “celebratoria” de las sociedades que la antecedieron y conformaron. Pero vayamos por pasos.

La voluntad de convertir a la SEACEX en una S.A. tiene como objetivo, como apuntábamos antes, la agilización de los procesos de gestión, que normalmente no son tan dúctiles en la administración habitual del Estado. Dice al respecto Jesús Silva, director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores y consejero de la SEACEX durante la última legislatura:

Una de las ventajas de la SEACEX es mantener un tipo de gestión privada que te ofrece una agilidad que a veces no te da la propia administración. [...] Sabíamos que con los medios de la administración era imposible llevarla adelante, por toda la complejidad que esta supone.⁵



Jesús Silva, director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, 2004.

Miguel Ángel Cortés, secretario de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica y uno de los principales ideólogos culturales del Partido Popular, apunta lo siguiente sobre las ventajas de ese modelo de gestión:

La Sociedad Estatal es un instrumento, una sociedad instrumental que facilita mucho las cosas a la Administración por la mayor facilidad que tiene el derecho privado respecto del derecho administrativo.⁶

Por tanto, nos queda claro que el modelo empresarial es el que se impondrá en la agencia con la vista puesta en facilitar la optimización de recursos, aunque su presupuesto sea 100 % dependiente de la Dirección General de Patrimonio del Estado, del Ministerio de Hacienda. Esa gestión privada se traduce, como nos relató Elvira Marco, jefa de la Secretaría General del Equipo Directivo de la SEACEX,⁷ en una mayor flexibilidad a la hora de las firmas, de la elaboración, de los concursos, del establecimiento de los contratos y de la gestión presupuestaria de los programas. No vamos a dedicar mucho más tiempo a esto.

Pasemos a la segunda premisa, de la que es heredera la SEACEX, y que acabamos de señalar: su objetivo "conmemorativo". Digamos ya, sin preámbulos, que este es un tema de enjundia, ya que esa circunstancia nos acerca, y mucho, a algunas de las tesis ideológicas que marcan la reciente política cultural en el exterior. El hecho de que se dé continuidad a la estructura preexistente de la Sociedad para los Centenarios de los principales monarcas de la casa de los Austria no responde simplemente a una lógica "técnica", en el sentido que señala Cortés de aprovechar "la estructura jurídica, los equipos de personas expertos en préstamos, en contratar seguros, en organizar el transporte, en contacto con el mundo editorial" de la anterior Sociedad, sino que propone de entrada una filosofía plenamente dirigida a leer los programas de política cultural exterior en clave de "hispanidad". La SEACEX se convertirá en una herramienta de transmisión de algunos de los valores más arraigados en la interpretación de los oríge-

nes de lo hispano, simbolizados en la época imperial de los siglos xv, xvi y xvii. Esa interpretación se proyectará tanto en el interior del país como en Latinoamérica, Estados Unidos, Europa y Asia a través de una serie de exposiciones y eventos. El acuerdo que da pie al nacimiento de la SEACEX es suficientemente explícito respecto de su proyección al continente americano:

[...] Las relaciones culturales con Iberoamérica y el conjunto del continente americano constituyen el otro capítulo fundamental [el primero es Europa] de la proyección exterior de España, sobre la base de un pasado en gran medida compartido, que permite plantear enriquecedores proyectos de futuro. [...] El objeto social de la entidad incluirá la preparación, organización, administración y celebración de determinadas exposiciones internacionales y actividades conexas a las mismas.⁸

Para Miguel Ángel Cortés, la SEACEX se concreta en cuatro grandes líneas de actuación:

La primera, las grandes celebraciones que se han ido produciendo, en la línea de lo hecho con Felipe II y Carlos V, y que han acabado siendo grandes exposiciones. En segundo lugar, Iberoamérica; por ejemplo, Guatemala, Perú, México o Filipinas. En tercer lugar, la contemporaneidad, y ahí es donde encaja con el proyecto del Ministerio de Asuntos Exteriores y con todas sus exposiciones [Programa de Arte Español en el Exterior]. Y en cuarto lugar, estas exposiciones interesan desde el punto de vista de la política exterior de España...⁹

En realidad, las exposiciones de la SEACEX pueden observarse bajo el prisma de ciertos bloques temáticos organizados en función de ciertas categorías:

1. Sobre la fundación y culminación de la hispanidad: *De Limoges a Silos; El país del Quetzal. Guatemala maya e hispana; Memoria de Sefarad; Erasmo en España; Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias; Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas; Las cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano; Filipinas, puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina; Perú, indígena y virreinal; Los caminos que hicieron Europa: Santiago y su peregrinación; La España medieval y el legado de Occidente; La Corona de Aragón. El poder y la imagen de la Edad Media a la Edad Moderna (siglos xii al xvii).*

2. Por conmemoraciones diplomáticas:

Arte en España 1977-2002. Obras de la colección Arte Contemporáneo del Patio Herreriano de Valladolid (con Rusia); Traslaciones España-México. Pintura y escultura 1977-2002.

3. En campañas de marca y márketing:

Pasión. Diseño español; Proyecta. Diseño español. Una nueva generación; Gaudí. La búsqueda de la forma.

4. Exposiciones sobre España "en progreso":

Siglo xviii. España, el sueño de la razón; Ilustración y reformismo borbónico. Ciencia y técnica en la España del siglo xviii; España años cincuenta: Una década de creación.

5. Otras:

Los Ismos. De Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense; El Museo del



Miguel Ángel Cortés tras la esposa del presidente del gobierno, Ana Botella, y el presidente de México, Ernesto Zedillo, durante una exposición en México.

*Prado visto por doce artistas españoles contemporáneos; Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927).*¹⁰

El primer bloque se conforma alrededor de una revisión de la historia “seminal” de España, en especial de la época fundacional del Estado (Medioevo), de su era imperial (siglos XVI y XVII) y del Siglo de Oro (Barroco). Prestaremos directa atención a estas exposiciones en el apartado “La Hispanidad: estilo de Estado”.

El segundo grupo tiene que ver con celebraciones de la propia política exterior española. Durante el 2002 se ideó una fórmula para realizar exposiciones que respondieran a frisos cronológicos del arte moderno español, muy probablemente a la estela de una primera veta que sería la colección del museo de Valladolid. Partían de 1977, año de la entrada en vigor de la Constitución, y acababan en el año en curso. Se trata de *Arte en España 1977-2002. Obras de la colección Arte Contemporáneo del Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español de Valladolid*, presentada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y en el Palacio Postal de la Ciudad de México, y de *Traslaciones España-México. Pintura y escultura 1977-2002*, mostrada en la sala de exposiciones Manege, en Moscú. La primera fue comisariada por Miguel Cervantes, y la segunda por María Jesús Abad, con la asesoría de Simón Marchán Fiz. Ambas muestras respondieron en paralelo a la conmemoración del establecimiento de relaciones diplomáticas con México y la URSS en 1977. Así fue directamente expresado por Miguel Ángel Cortés.¹¹

La tercera categoría de muestras se define en el marco de programas de imagen y de promoción de “marca” española. Estas exposiciones se hicieron en colaboración con agencias estatales de comercio, moda y diseño, como el ICEX (Instituto de Comercio Exterior), la DDI (Sociedad Estatal para el Diseño Español) y el Ministerio de Ciencia y Tecnología. El diseño español servirá de vehículo para

ofrecer una imagen renovada de la producción española en el contexto de apertura de nuevos mercados. Remitimos al lector a ampliar este capítulo en la sección "La correlación entre la política de Exteriores y la promoción cultural exterior".

Un cuarto bloque podría definirse por el interés del Ministerio de Asuntos Exteriores en desbloquear la impresión general de que España, fuera de los siglos dorados imperiales, no ha dado ninguna otra cota de altura en el campo cultural o científico. Esa estrategia busca mostrar los esfuerzos históricos españoles en acercarse a la Ilustración, a la regeneración y a la modernidad. En consecuencia se prepararon unas exposiciones que intentaban retratar la difusión de las ideas ilustradas y liberales en la España borbónica y durante el Franquismo de los años cincuenta.

Por último, hubo también exposiciones de carácter más puntual y coyuntural, que respondían a proyectos originados circunstancialmente en intereses específicos de algunos de los miembros de la SEACEX.

Entre 2000 y 2004 la SEACEX ha producido y organizado diecinueve exposiciones, con un total de cuarenta y dos itinerancias, en treinta y una ciudades de dieciséis países.¹² En España se han organizado diecinueve itinerancias en once ciudades diferentes, y en el resto del mundo, veintitrés itinerancias en veinte ciudades de quince países. La SEACEX presentó en el marco de sus exposiciones más de 4.500 obras de arte procedentes de 1.363 prestadores, de los que 930 son españoles y 433 extranjeros. La contribución de SEACEX a la conservación del patrimonio histórico-artístico supera los 700.000 euros en unas cuatrocientas restauraciones. Se han editado diecinueve catálogos en estos cuatro años, en veintisiete formatos, con versiones y traducciones en inglés, italiano, alemán, pero también en otros idiomas como en polaco, japonés y flamenco; en ellos han participado más de doscientos cincuenta expertos nacionales e internacionales. La distribución de exposiciones por áreas geográficas es la siguiente: Iberoamérica, 32; Europa (incluyendo Unión Europea), 24; Asia, 13; países de la ampliación de la Unión Europea, 11; Estados Unidos, 4; África, 3.

En el marco general de toda la política de promoción cultural en el exterior, en la que se inserta la SEACEX, el número de actividades fue de unas 3.000: sobre todo de cine (1.000, es decir, una de cada tres), seguido de conferencias (595, el 20 %) y conciertos (366, o un 12 %). Las exposiciones solo supusieron el 8 % (unas 240).¹³

Otro notorio dato que hay que destacar es la gestión centralista de la SEACEX. De los treinta y cuatro miembros del Comité Asesor de la Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior (SEACEX), el nuevo brazo expositivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, dieciocho proceden de instituciones madrileñas, hay ocho extranjeros, cuatro de Barcelona, y de Valladolid, Valencia y Pontevedra hay uno respectivamente.¹⁴

Otra evidencia de esa centralización de intereses y de gestión se observa en la representación institucional en el Consejo de Administración de la SEACEX.¹⁵ Solo está presente el gobierno de España, algunas grandes empresas y nadie más. Ningún órgano de articulación y colaboración con las comunidades autónomas.

De Presidencia del Gobierno:

- Departamento de Estudios y Comunicación Política
- Departamento de Bienestar y Educación

Del Ministerio de Economía y Hacienda:

- Intervención General de la Administración del Estado
- Secretaría de Estado de Comercio y Turismo
- Gabinete del Vicepresidente Primero del Gobierno

Del Ministerio de Asuntos Exteriores:

- Secretaría de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica
- Agencia Española de Cooperación Internacional
- Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas
- Instituto Cervantes
- Academia de España en Roma

Del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes:

- Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Museo Nacional del Prado

Telefónica

Fundación Endesa

La hispanidad: estilo de Estado

Contra la “tergiversación”

Uno de los objetivos centrales de la SEACEX, y en general de la política historicista del gobierno, ha sido la redefinición de la historia de España bajo unos patrones de homogeneización y univocidad que permitan que esta sea “asumida por todos los españoles”; tal y como lo expresara el propio presidente del gobierno en 1999:

[...] Es necesario esclarecer tópicos y leyendas que tantas veces nos ocultan las dimensiones reales de la historia que nos antecede [...] Los esfuerzos de política cultural están condenados a caer en saco roto, sin perseverar en la formación de nuestros escolares y universitarios mediante unos planes de estudio razonables y coherentes, que devuelvan a las Humanidades el protagonismo que merecen en la formación de las nuevas generaciones. Es preciso que la enseñanza de la historia sea clara, rigurosa y libre de prejuicios o deformaciones interesadas, para que pueda ser asumida por todos los españoles. [...] Espero que numerosos compatriotas sientan el deseo de leer sobre su historia superando localismos, controversias o interpretaciones tan estrechas como inútiles.¹⁶

Según esta lectura, la historia ha sido desposeída de su “verdad” original a causa de interesadas lecturas revisionistas de la izquierda (“llena de prejuicios”) y de interpretaciones nacionalistas (“localismos”) que han desvertebrado una historia común de todos los españoles. Para contraatacar semejantes perversiones, el gobierno ha creído necesario iniciar sus programas historiográficos identificando en primer lugar el período que justifique la existencia de una comunión nacional y de un destino común de los diferentes pueblos ibéricos. Obvia-



Miguel Ángel Cortés, secretario de Estado de Cooperación Cultural, en la inauguración de una de tantas exposiciones sobre la hispanidad.

mente, ese no es otro que la era imperial española transcurrida entre los siglos xv y xvii. Una vez establecidas determinadas verdades, ya vendrá todo lo demás:

A la hora de reivindicar una línea histórica es evidente que ese fue uno de los momentos cumbres de la proyección universal de la cultura española. Cuando la cultura española deja de ser una cultura limitada a una zona geográfica y se convierte en valor universal es precisamente con el Siglo de Oro, y ese es un valor exportable. Pero ese período histórico también está vinculado a una serie de desconocimientos, deformaciones y leyendas negras que hace falta romper. Es un período que tiene interés científico en reivindicarse y sobre todo, es una cuestión de fases. Cuando la sociedad estatal de Carlos V y de Felipe II reivindicó esas figuras históricas, desde el punto de vista de la investigación histórica científica, se analizaron aspectos de sus reinados que eran menos conocidos y menos promocionados que otros. Una vez examinados, empezamos a evolucionar y seguimos con otros períodos.¹⁷

Para Jesús Silva, del Ministerio de Asuntos Exteriores, como para gran parte de los ideólogos culturales cercanos al Partido Popular, el Siglo de Oro español resume la cumbre histórica de España, su cenit, dado su valor universal. Y justamente por tratarse de la época fundacional de la nación y del Estado ha sido injustamente atacada y cuestionada. De ahí que:

...El período más trascendental de nuestra historia esté ensombrecido por prejuicios, tergiversaciones y lagunas...¹⁸

como manifestó también Juan Carlos Elorza, presidente de la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V y primer presidente de la SEACEX. Por tanto, como nos indica Felipe V. Garín, sucesor de Elorza:

[La SEACEX] pretende reconstruir una parte sustancial de nuestra memoria histórica, hasta ahora en gran medida olvidada o ensombrecida por la tergiversación y el desconocimiento.¹⁹

La historia de la cultura española, para estos gestores y políticos, está empañada por el rencor y el menosprecio de algunos hacia la capacidad que el Estado tuvo de “cohesionar” y “unificar” las diversas pluralidades que convivían en la península durante aquellos años. España, liderada por un destino “unívoco”, no puede permitirse determinados grados de crítica, pues esta conlleva la tragedia nacional de la violencia. Leamos a Pilar del Castillo, ministra de Cultura:

Al final de la dictadura buscamos y encontramos la forma de alcanzar la reconciliación y, sobre ella, edificar la libertad con lo mejor de nuestra experiencia histórica constitucional. El resultado ha sido y es un éxito, y lo seguirá siendo mientras no nos dejemos arrastrar a los viejos y equivocados caminos del dogmatismo, el rencor y, en ningún caso, la violencia, esa madrastra de la historia de España a la que conmina Fernando Arrabal. Sigamos como antídoto el lúcido consejo de don Julián Marías, quien atribuye al conocimiento superficial y al menosprecio infundado de nuestra historia y de nuestra cultura el clima de pesimismo e improvisación de consecuencias tan negativas para la convivencia política durante el primer tercio del siglo pasado. Hoy, por el contrario, creo que los efectos políticos indirectos de una buena gestión cultural como la que presentamos refuerzan nuestra determinación y energías para afianzar nuestra convivencia libre y plural y para desplegar cada vez más las potencialidades de lo que representa en el mundo la cultura española con toda su riqueza y pluralidad: una de las más importantes de Occidente con clara y veterana proyección universal.²⁰

De las veinte grandes exposiciones realizadas por la SEACEX entre 2000 y julio de 2004, diez son sobre la época imperial y el Siglo de Oro.²¹ Perú, Guatemala, México, Filipinas y la Europa de los Austrias han sido algunos de los protagonistas de las muestras estatales de la agencia. Siempre junto a Carlos V, Felipe II e Isabel la Católica. Excepto la exposición *Sefarad*, dedicada a la presencia judía en España, no ha habido la más mínima referencia a los nueve siglos de influencia musulmana, o a la consecución de la unidad española gracias al aplastamiento de otras naciones, o ni siquiera al papel de la Iglesia en la muerte de millones de personas.

Solo existe la memoria de un tiempo insoluble que marca la historia de España: los siglos del Barroco, presente tanto en la mentalidad oficial como en la imagen que los demás tienen de nosotros. Y eso hay que hacerlo funcionar:

Entrevistador: Podríamos deducir que si salimos de los dos Siglos de Oro españoles no parece que haya mucha chicha que vender... Hablo del XVIII, del XIX, e incluso del XX.

Jesús Silva: Efectivamente.²²

La proyección universal de la cultura española

“El barroco fue el gran estilo universal”, afirmó Antonio Bonet Correa, catedrático y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la

presentación en Madrid del volumen *Atlas mundial de la arquitectura barroca* en febrero de 2002.²³

La dimensión cultural española es de carácter universal. Esta premisa ha definido nuestra idiosincrasia creativa desde los tiempos imperiales. Y no solo creativa, sino que nuestra propia "circunstancia" nacional, por acudir a una terminología orteguiana (apropiada, dado el caso), se dirime en la constante y trágica superación de una paradoja: ¿cómo pudo España alumbrar el mundo con sus letras, con sus armas, con sus barcos, cuando la sociedad española ha vivido y sobrevivido durante siglos en un estado de permanente catástrofe? ¿Cómo erradicar esa perenne perplejidad que ha asolado a políticos, intelectuales y artistas? La interiorización de esa contradicción ha acabado siempre adoptando la misma vía: resolviéndose en su internacionalización.

La lectura tradicional de la sociedad nacional que se ha hecho hasta hace pocas décadas es la de un pueblo que ha vivido siempre al borde del desastre, perseguido por un destino de pueblo trágico; "elegido para ser trágico"; como irónicamente ha señalado Fernando R. de la Flor.²⁴ La inviabilidad de acceso a una ciencia y filosofía modernas en España ha conducido a que durante siglos la originalidad de lo español resida en la cultura, y no en la sociedad. Para ser más exactos, lo que los órganos de expresión oficiales han tenido que sacarse de la manga es un solemne ejercicio de mistificación entre cultura y sociedad. La imagen de la sociedad española se ha moldeado a imagen y semejanza del mito de su propia cultura, de los productos que una sociedad enormemente violentada por el poder ha decidido como fundacionales, como espejos referenciales. En pocos países se puede encontrar semejante esfuerzo en definir una sociedad por sus productos culturales, en vez de interpretar una cultura por los sustratos sociales que la conforman. Por ello España vende cultura: un mito que continúa polarizando el debate nacional sobre lo que somos y lo que queremos que los demás sepan de nosotros, y que ya reseguiremos, aunque sea someramente, en la sección dedicada a la política de Asuntos Exteriores. Una cultura, la española, que ha de saltar por encima de vacíos políticos y científicos, por encima de grandes socavones religiosos, económicos e ideológicos, inexportables al extranjero: una cultura, en fin, que solo puede manifestarse por escrito y pintada, la cultura de las letras y de las artes.²⁵

Nada mejor para ilustrar esa condición que las propias palabras del director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, Jesús Silva:

Somos uno de esos espacios geográficos donde existe una dimensión de creatividad que no tiene solo una dimensión autóctona y localista, sino que tiene una vocación universal; es decir, las cosas que se pintan, se escriben o se componen en España tienen vocación de comunicarse universalmente.

Y reitera:

El hecho diferencial español radica precisamente en su dimensión cultural.²⁶

Si "la cultura es el principal activo de los españoles", como señaló la ministra de Educación y Cultura, Pilar del Castillo,²⁷ entonces es que lo social es un activo



La Reina Sofía junto a personalidades del gobierno, inaugurando una exposición de la SEACEX.

menor, un especie de rémora pesada, un lastre que ha de ser tamizado por el peso incontestable de una cultura castellana que se aferra a un pasado lejano y victorioso cuya principal seña de identidad es la lengua:

La diferencia entre Polonia y España es exclusivamente el idioma español, porque en el fondo son países muy similares en población, en situación geográfica, en desarrollo económico. El hecho diferencial es el español y sus cuatrocientos millones de personas que lo hablan.²⁸

España no puede vender su sociedad en las ferias del mundo a no ser a través del *packaging* y el *márketing* de sus tópicos: el sol, la fiesta, la amnesia que reconforta y hace desaparecer las aristas, y que permite que los conflictos se disipen en el ámbito de la representación y el espectáculo. España no puede vender los valores propios de una sociedad que se sustenta en un formidable valor de individualidad anárquica y desprecio por lo comunitario, a no ser que todo ello se diseñe como icono fácilmente vendible a quien desea comprarlo como paquete turístico de fin de semana. España solo puede vender cultura y lengua. Nos lo dice el propio Jesús Silva:

Yo, como diplomático de carrera que soy, estuve de agregado cultural en Alemania, y me quedó claro que más que en la dimensión económica, política, militar o social, es en la cultura donde España tiene peso y capacidad de influir en Alemania.²⁹

El peso de la cultura española, según estas lecturas oficialistas, no debería representar en absoluto un impedimento para identificar la razón última de lo español: la conciencia perenne de una identidad y el recuerdo de que España fue y es aquella nación que dio al mundo una revelación: la universalidad. Nadie más potestado para decir esto que el propio presidente del gobierno:

Desde las cuevas de Altamira hasta la creación contemporánea, la cultura española ha aportado y aporta todos los días a la humanidad innumerables fuentes de enriquecimiento estético, espiritual, intelectual. La proyección universal de la cultura española es un hecho histórico innegable. Y por eso estamos íntimamente convencidos de que la cultura es nuestro principal activo como país: por ella se nos conoce y se nos reconoce por todo el mundo y, además, por ella encontramos todos los días razones para vivir juntos, para tomar conciencia de lo que somos y para construir lo que queremos ser.³⁰

Lo local queda superado gracias a la imponente historia “simbiótica” de los pueblos de España, que ha quedado reflejada en un patrimonio plenamente legítimador. Es lo que piensa Luis Alberto de Cuenca, secretario de Estado de Cultura:

[Estamos] en la convicción de que nuestro riquísimo patrimonio cultural es, además, un factor de cohesión entre todos los españoles.³¹

El particularismo, esa piedra en el zapato que tuvo que soportar durante siglos la monarquía hispánica (Aragón, Catalunya, Nápoles, Flandes, Euskadi, Portugal, América, Filipinas, el exilio, la leyenda negra, etc.) y que ha marcado profundamente las “tergiversaciones” de nuestra brillante historia, debe ser definitivamente superado. Así ha sido siempre, dice el rey Juan Carlos:

Desde los teólogos y juristas de la Escuela de Salamanca, en la época del Emperador [Carlos V], late en lo más hondo del pensamiento español una llamada a la conciencia universal, con superación de todo particularismo.³²

Universalismo e internacionalización

La condición “universal” de la creación española y la tradicional “internacionalización” de su producción, bien como estrategia en la política cultural pública, bien como principal referente de los artistas, ha conllevado un habitual desprecio —algo lógico si se desprecia lo particular— de todo aquello que tenga que ver con el establecimiento de programas sólidos de ayuda a la creación, con la aplicación de estructuras de base que ayuden a consolidar la investigación artística, con el desarrollo de políticas educativas que favorezcan la sensibilidad tanto de creación como de recepción. Incluso a pesar de que España sea un país en el que el peso público en la cultura sea mayor que el privado.

El discurso internacionalista en las artes españolas se deriva de muchos aspectos de difícil descripción: desde los tradicionales tópicos españoles según los que “uno no es profeta en su tierra”, “lo de fuera siempre da más lustre” y que “para triunfar en España, primero hay que hacerlo fuera”, pasando por la proyección propagandística que de la cultura hace el poder y por la falta de estructuras públicas o privadas de apoyo, y acabando en el centenario talante individualista y genialista, desvinculado de toda comunidad, que a sí mismos se dan los artistas españoles.

Una cultura cuyo principal objetivo es situarse en contextos globales y legitimarse a través de ellos produce un consiguiente enquistamiento de las posibilidades reales de una sociedad para acceder a unos medios racionales de producción y difusión de sus productos. Ello es especialmente patente en nues-

tro país. El hecho de que buena parte de los recursos culturales dotados por el gobierno sean administrados por el Ministerio de Asuntos Exteriores —a través de la SEACEX y de otras agencias—, y no por el Ministerio de Cultura, certifica hasta qué punto el valor propagandístico de una cultura abocada a su refrendo internacional sigue sustrayendo cualquier posibilidad de establecer a fondo estructuras culturales y educativas de base, no clasistas y desvinculadas de los intereses políticos al uso.³³

La proyección internacionalista de las políticas públicas de cultura durante los últimos veinte años en España puede explicar por qué las principales inversiones en el sector no han ido a parar a la articulación de redes de producción y difusión de escala menor y ligadas a las necesidades locales de cada territorio. El argumento principal esgrimido en las legislaturas socialistas de los años ochenta y noventa para promocionar las grandes infraestructuras museísticas no fue otro que el de favorecer la gestación de colecciones que situaran a España en el cauce de una cultura internacional globalizada. Recordemos también que la motivación primordial de los primeros programas expositivos de los grandes centros de arte contemporáneo en Madrid, Valencia, Barcelona y Bilbao fue la presentación de las grandes colecciones internacionales procedentes de Estados Unidos, Alemania, etc. Por su parte, la gigantesca inversión pública en museos como el Thyssen o el futuro Paseo de las Artes en Madrid subraya, de nuevo, el interés específico en situar a España como una escala esencial en las rutas turizadas del mercado político global de la cultura.

El subrayado internacionalista de la producción cultural española ha acabado maniatando cualquier proyecto realista de estructuración duradera de unas políticas públicas racionales al servicio de las prácticas creativas de los españoles, al poner estas al servicio de macrointereses publicitarios de Estado, indudablemente legitimados por la endémica condición de un artista “ensimismado” y enclaustrado en la exaltación anárquica de su propia individualidad, que busca en el éxito personal internacional el valor de representación social que de alguna manera ha robado de su propia comunidad.

Esa “condición” universal de la cultura española, tan remanente en el clásico lenguaje conservador tanto de partidos de derecha como de izquierda, y que emana de una interpretación interesada de la “continuidad” de la historia de España, más allá de cesuras, fracturas, exilios y amnesias, ha tenido su actualización, como no podía ser menos, en el lenguaje y en los programas culturales emprendidos por el Partido Popular, en especial durante su última legislatura y, por la parte que aquí nos atañe, en el ámbito del arte contemporáneo.

Pero quizás se hace necesario aportar brevemente un poco de luz histórica a esa especie de obsesión que ha recorrido no solo la forma en que muchos artistas han concebido sus obras, sino las lecturas que críticos, intelectuales, periodistas y políticos han hecho de las mismas, siempre con miras a subrayar el carácter plenamente “idiosincrático” y “excepcional” de la creatividad española.

El primer referente directo y fundamental es indudablemente el franquismo. La España autárquica posterior a la Guerra Civil no hizo más que reafirmar el supuesto carácter “excepcional” de la cultura española. Tras la derrota del fascismo en Europa, España quedaba anclada en una dictadura anacrónica, que

legitimaba tanto los discursos de la derecha reaccionaria respecto a la “necesaria excepción nacional” como los de parte de la izquierda derrotada, cuando esta sostenía que fuera de la República radical solo podía sobrevenir el desastre. La realidad cultural española se distribuyó por partes entre el silencio amorozado de aquellos liberales que acordaron pactar con el Franquismo, entre las voces en el desierto de cientos de exiliados cada vez más sobrepasados por la fenomenal duración del régimen y el lenguaje de opereta vacuo, barroquizante e imperialista de una pléyade de trasnochados intelectuales, algunos falangistas, otros ultracatólicos y muchos nuevos cachorros que, a la luz de la venganza y del medro personal, llenaron de humo las ruinas de lo que había sido una escasa pero cierta tradición humanista.

Mucho se ha escrito a estas alturas sobre la influencia de todo ese ambiente en el nacimiento y desarrollo de las vanguardias artísticas y literarias de la posguerra, en torno a los años cincuenta. No es este el lugar para meterles mano en profundidad. Apuntemos solo ciertos argumentos generales que nos ilustrarán el debate entre lo local y lo universal.

La gestación de los movimientos abstractos en España, en especial de los grupos El Paso y Dau al Set, se dio en unas circunstancias que rápidamente hicieron derivar parte de los debates hacia la necesidad de subvertir los significados y lecturas que de la tradición cultural española hacía el régimen. La mayoría de los artistas de aquellos grupos buscaron en la internacionalización de sus nombres y obras la solución más palpable al manifiesto uso propagandístico que el régimen desarrollaba de sus trabajos, especialmente en el extranjero, a través de figuras contradictorias como Luis González Robles, principal responsable oficial para el arte contemporáneo español, cuyo papel en las bienales internacionales y como promotor cultural supuso tanto una mayor capacidad de movimiento para muchos de aquellos artistas como un eje perfecto para que el franquismo pudiera “vender” una imagen de normalidad y excelencia en el exterior. Luis González Robles advirtió la importancia de introducir el informalismo español en las corrientes principales del mercado internacional de aquellos días; esto es, el expresionismo abstracto y el formalismo derivado de sus interpretaciones norteamericanas.³⁴

Para llevar a cabo esa operación, se necesitaba situar el arte de vanguardia en unas coordenadas nacionalistas (para consumo interno) pero que no entorpecieran el buen funcionamiento de la misma fuera de nuestras fronteras, por lo que el término básico será el de “universalidad”.³⁵ Se trata de un término ciertamente ambiguo, pero que respondía a la perfección a la tradicional lectura “universalista” de la historia de España, y que por otro lado se ajustaba a los tonos del discurso artístico americano de aquel momento; es decir, un arte libre y liberador solo se puede dar en un ámbito nacionalista liberal conectado con los restantes movimientos estéticos del mundo; un arte capaz de ser comprendido y asumido por la escena internacional.

Ese juego de relaciones, perfectamente acopladas a la estrategia global aplicada por el franquismo en su proyección internacional, quedará plenamente refrendado en el famoso discurso del entonces (1951) ministro de Cultura, Joaquín Ruiz Giménez, realizado con motivo de la I Bienal de Arte Hispanoamericano en Madrid; en aquel discurso se abogaba por “fortificar el sentido nacional

a través de la ‘grave aventura del ser’ pero sin desviar a los artistas de las corrientes universales del arte.”³⁶

El carácter universalista de la cultura española, heredera del destino natural ganado a pulso en la época imperial, quedó así reactualizado a la sombra de las políticas artísticas de la Guerra Fría y de la lectura liberal del formalismo internacionalista, basado en la figura del artista rabiosamente individualista y expresionista, símbolo de contraste del comunismo internacional y del artista acólito y programático.

Con la llegada de la democracia a España en 1977, ese discurso no es que desapareciera, sino que adoptó necesariamente otras formas al calor de nuevos intereses. La progresiva desideologización de las prácticas pictóricas y de la crítica de arte que corría paralela a ellas; la creciente amnesia de los creadores más jóvenes que dieron lugar a la “movida” —tan bien retratada en algunas de las páginas del trabajo de Teresa Vilarós *El mono del desencanto*—³⁷ y, a partir de 1982, el urgente interés de los nuevos responsables políticos socialistas por ofrecer una nueva imagen “acorde a los tiempos” en el ámbito internacional; todo ello produjo una reactivación del sentido “internacionalista” de la creación española, que es esencial tener presente para comprender cualquier política cultural que haya podido darse después.

“La altura de los tiempos”: ese ha sido uno de los eslóganes preferidos por los responsables políticos de la promoción cultural para referirse al horizonte que enfrentan. Su significado es más simple y ramplón de lo pudiéramos pensar: transnacionalización del pobre discurso español, que raras veces dice algo en algún sitio, para que pueda beneficiarse de las corrientes internacionalistas y globalizadas: único marchamo de legitimidad en la cultura oficial española. Y además, en un país como España (o como Catalunya, Euskadi o Andalucía), en donde ya existe un abultado mercado de logos identitarios y en donde el espectáculo de cultura turisticada es lo suficientemente sólido como para mantener los terruños tranquilos frente al ataque a las “esencias patrias”. La altura de los tiempos la marca la capacidad y habilidad de las nuevas gestiones políticas españolas para adaptarse al discurso globalizado e internacionalista, en donde las contradicciones se superan por el mero birlibirlique de ser apreciadas en los lugares en los que no fueron creadas. Todo posible disenso o molesto particularismo político desaparece en la propia celebración de lo internacional, de lo global, que, a propósito, siempre ha sido el elemento consustancial de la proyección internacional de la hispanidad.

Cuando Pilar del Castillo dice:

Cualquier cultura que aspire a seguir creciendo debe salir al exterior, ya que la idea de que esta se encierre en sus moldes nacionales pertenece al pasado,³⁸

olvida solemnemente que para que haya un diálogo transnacional, primero tiene que haber un debate nacional. Y no ha sido precisamente ella, la ministra de Educación y Cultura, quien ha favorecido eso, enquistada como ha estado en el desprecio por las culturas no castellanas, en el ninguneo del multiculturalismo y en el enrocamiento religioso más integrista. Muy posiblemente, también Castillo apunta paralelamente a los nacionalismos peninsulares, acusándolos de

culturalmente autárquicos, sin darse demasiada cuenta de que tanto Euskadi como Catalunya tienen, por fuerza, debates culturales mucho más vivos y profundos que los que despliega la España castiza, que parece haber cerrado todo diálogo ya hace muchos años. Catalanes y vascos han de someter su legitimidad identitaria a muchos más referentes (a pesar también de muchos catetos nacionalistas), bastante más complejos que los utilizados por el españolismo, justificado *sine die* por la inmutabilidad y por una lengua “universal”.

Entre el nacionalismo y el multiculturalismo

Las exposiciones *El país del Quetzal. Guatemala maya e hispana; Traslaciones España-México. Pintura y escultura 1977-2002; Memoria de Sefarad; Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas; Filipinas, puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina; Perú, indígena y virreinal; Los caminos que hicieron Europa: Santiago y su peregrinación*,³⁹ todas ellas organizadas por la SEACEX, fueron y son presentadas bajo el acento del mestizaje entre los pueblos americanos y el pueblo español, y en menor medida entre los pueblos europeos. El mundo de las relaciones hispanomusulmanas no ha merecido la más mínima atención.⁴⁰

En la mayor parte de los discursos de inauguración o de los textos de presentación de estas exposiciones, los responsables políticos españoles y los gestores de las agencias públicas hacen especial hincapié en subrayar la importancia del mestizaje como elemento aglutinante de una determinada idea de cultura, y de una concreta “esfera de intereses” de los pueblos de habla hispana. Lo mestizo es el producto más patente y duradero de la impronta española en la cultura universal, y de paso es buen producto comercial en el marco de la quimera



La Ruta Quetzal, de la SEACEX y el BBVA, a su paso por Guatemala, 2000.

de la movilidad mundial. Pero observemos con más detenimiento qué entiende por “mestizaje”, por ejemplo, la ministra de Asuntos Exteriores, Ana Palacio:

Aquel proceso [de mestizaje], iniciado en la más remota antigüedad, se prolongó desde finales del siglo xv en el gran océano antes apenas explorado y configuró, en su otra orilla hasta entonces desconocida, un Nuevo Mundo humano y cultural gestado también, entre no pocas y quizás inevitables crueldades e incomprensiones, por ese espíritu abierto a la integración de la sangre y las costumbres que denominamos mestizaje.⁴¹

Por su parte, y de manera harto más grave, Felipe Garín, presidente de la SEACEX, celebraba la “visión” española de la feliz aculturación en su imperio, adelantándose a los futuros colonialismos europeos que, según él, no acertarán a ver el potencial humanista aportado por el mestizaje hispano. Para Garín el mestizaje hispanista es fundamentalmente una actitud política de “amor y respeto”:

La presente exposición [*Iberoamérica mestiza*] constituye una oportunidad excepcional para leer la secuencia de encuentros y desgarros que hizo posible la gigantesca aventura de aculturación que ya vivieron los pueblos sometidos a la ley y el espíritu de Roma y que la monarquía de España protagonizó con similares errores y aciertos, cuando otras estructuras análogas de poder en Europa apenas acertaban a balbucir el lenguaje del respeto al otro y del amor a lo humano desconocido.⁴²

Miguel Ángel Cortés, secretario de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica, también tiene su propia idea del mestizaje y de la definición de la identidad española, algo acorde con la de Garín:

Creo que el mestizaje es un fenómeno histórico que continúa. Todos los países son en una u otra medida mestizos, unos de una manera más reciente que otros. Creo que para mestizo, no hay que ir a Guatemala; para mestizo, España, donde estaban los íberos, los celtas, los romanos.⁴³

Para Cortés y Garín, el mestizaje en España se acaba ahí, en los romanos y en su capacidad para imponer determinadas interfaces culturales, no en los musulmanes o en los judíos, ni siquiera en la mixtura que se produce entre los diferentes pueblos europeos o incluso peninsulares. La definición de mestizaje que ellos utilizan en esta ristra de exposiciones tiene más que ver con refranes publicitarios en el marco del diletantismo multicultural. Pero esta lectura entronca con la clásica abstracción de una España ya dada “intemporalmente” sobre la tierra ibérica, tal y como denunciara el historiador Américo Castro:

Creíamos que sobre aquella supuesta España cayó el accidente de la presencia indeseada de musulmanes (y judíos), y que al marcharse estos, España regresó a su eterno ser, después de un enojoso *intermezzo* de ochocientos años.⁴⁴

La apelación a las raíces premedievales de la “identidad” española, encarnadas en el Imperio Romano, no deja de ser acorde con la visión de la “monarquía hispánica” como fundamento sustancial del mestizaje iberoamericano. Una len-

gua, un imperio. Tanto Roma como la España imperial proyectaron a través de la lengua sus verdaderos modelos de "unificación". El mestizaje, pues, se ha de interpretar en este contexto a la luz del "imperio natural", representado entonces por la corona española. Las palabras del propio rey de España hoy son enormemente clarificadoras al respecto (habla de sí mismo, ¡en tercera persona!):

Y es particularmente significativo que la consagración de la unidad española en la persona del Rey Juan Carlos I haya ido históricamente en paralelo con la formación de una monarquía transnacional, la llamada "monarquía hispánica", integrada por diversos países y territorios en ambos hemisferios. En ella plasmó la primera realización de la moderna idea de Occidente, desde el punto de vista cultural y político.⁴⁵

Pero Cortés va más allá. En realidad, tanto para él como para buena parte de los ideólogos conservadores vinculados al poder, la identidad se conforma a modo de juego de muñecas rusas, unas dentro de otras, unas más pequeñas que otras y subsidiarias siempre de la mayor, que por carta de naturaleza tiene una "dimensión universal". Dice el secretario de Estado de Cooperación Cultural:

Hay un ámbito cultural en español, universal, y dentro de ese círculo hay una cultura española y una cultura guatemalteca, que son a su vez bastante diversas y plurales. Y en España hay una cultura española pero hay también una cultura vasca y andaluza; y dentro de la vasca hay también una más urbana y otra más rural. A los "guipuchis" [guipuzcoanos] les gusta ahondar en sus señales de identidad diferenciada respecto de los vizcaínos, y los de la parte izquierda de la ría piensan que tienen sus peculiaridades respecto de los de Neguri o de Getxo; pero eso no quita para que se pueda hablar de que hay una manera identificable como vizcaína, como vasca, como española, o identificable como española pero con una característica transatlántica o universal.

No obstante queremos seguir centrados en el ámbito de las exposiciones y de los eventos que transmiten todos esos valores. En el marco de una política cultural, esas apreciaciones deben construirse mediante determinados andamios visuales, en escaparates sutiles que puedan satisfacer un mayor espectro de interpretaciones. Al fin y al cabo, hablamos de márketing. Y desde luego, de un márketing de carácter global que debe casar tanto con las sensibilidades de los destinos de esas exposiciones (Iberoamérica, Asia) como con los intereses comerciales o de geoestrategia diplomática que hay detrás de las muestras culturales.

Es cierto que en la mayoría de los textos consultados que aparecen en el marco de estos programas hay un esfuerzo aparente por difuminar las aristas más cortantes de esa noción "neoimperial", de manera que la imagen final proyectada por el Ministerio de la diplomacia tenga un perfil bajo respecto al fondo más radicalizado que en realidad existe. Ahora veremos los tomas y dacas originados durante la creación de una marca española vendible en el exterior: el pasado frente al futuro (no tan curiosamente, nunca aparece el presente), la tradición frente al mercado global. Y algunos parecen haber encontrado la solución: y es que la tradición vende en un mercado global.



Fiesta multimedia en Toledo en celebración de la monarquía hispánica, octubre de 2000.

Sin embargo, el intento de suavizar las formas no siempre tiene el éxito buscado, y en muchas de las líneas —como aquí se quiere demostrar— se cuele ese trasfondo menos contemporizador. En todo caso, como decimos, hablamos del mercado, y este tiene sus propias leyes para desactivar oportunamente los discursos más integristas. Y no hay nada mejor que la “excelencia” cultural —término tan caro entre los diplomáticos de carrera— para justificar, desde una inocencia política, las bondades de una política cultural de Estado. Lo que pasa es que, nuevamente, el lenguaje de las palomas no puede esconder el de los halcones. Como botón de muestra este comentario de Miguel Ángel Cortés, que aboga por la libertad como primer e inexcusable estadio para la consecución de una identidad, pero que no puede ocultar la interpretación de las culturas en función de una “natural” jerarquía de calidad:

La característica de cualquier sociedad en cualquiera de sus expresiones (me da igual, la política, la económica o la cultural) es que cuanta más libertad haya, hay más diversidad y pluralidad. [...] Lo que creo es que en la cultura es bueno reivindicar la libertad, y luego es la calidad la que va colocando a cada uno en su sitio.

Lo hasta aquí someramente expuesto pertenece a la órbita del Ministerio de Asuntos Exteriores. Como tal, su principal argumento respecto de la proyección de sus programas en las antiguas colonias españolas es el mestizaje, la hibridación entre culturas distintas que ha acabado conformando una realidad en lengua hispana que, pese a las tragedias que en ella subyacen, no deja de ser un hecho. Sin embargo, esas lecturas amables —aunque vistas con detalle no lo sean tanto— parecen chocar con todo el aparato belicista que el gobierno de

Aznar, en especial durante la segunda legislatura, puso en marcha en contra de los nacionalismos vasco y catalán. Es muy sugerente observar el doble rasero del discurso del PP cuando promociona la identidad española en el exterior y cuando manifiesta sus puntos de vista sobre la identidad española en el interior del país. Es quizás en el espacio entre esos dos polos donde el investigador puede tensar la cuerda para ver en qué punto se rompe.

El crispado debate entre el nacionalismo español y los nacionalismos “periféricos” alcanzó entre el 2000 y el 2004 cotas tórridas. Paralelamente, la progresiva llegada de oleadas de inmigrantes a España durante los últimos años ha provocado el enconamiento del discurso nacionalista (no solo en la España tradicionalista, sino también en las comunidades autónomas históricas), cuya parte más cerril se ha aproximado mucho y peligrosamente a la xenofobia. Ello puede explicarse por muchos factores. Uno de ellos lo apuntábamos en la introducción de esta investigación: la más que posible castellanización del discurso nacionalista español. Las dos Castillas, y sobre todo Castilla-León, es la región con menores índices históricos de inmigración, sometida al corsé de una historia imperial pero lastrada por la modernidad de otras partes del Estado más dinámicas y abiertas y por el peso político que han ganado. Con Aznar y sus colaboradores podría decirse que ha habido una decidida voluntad de ofrecer a Castilla (y a todo aquel que sintiera disgusto hacia determinadas políticas no españolistas) un discurso liberador y catártico frente a los voluntariosos y orgullosos nacionalismos externos.⁴⁶ Todo lo que no comulgara con una imagen de lo español sin fisuras ha sido anatemizado como “traición”.

En paralelo a ese proceso, tampoco podemos obviar la entrada en el abierto circo político de sectores católicos militantes, que, al amparo del PP, se han reintroducido en la educación, en los medios de comunicación y en la industria, por señalar algunos sectores destacados. El Opus Dei, los sectores más conserva-



El presidente del gobierno José María Aznar y sus allegados en una céntrica calle de Valladolid, de camino a una exposición sobre la hispanidad, 2003.

dores del Episcopado español y otras nuevas sectas fundamentalistas procedentes del extranjero (México en particular) parecen haber hecho mella no solo en los discursos del Partido Popular, sino también en sus políticas y en sus imaginarios culturales.

Resultado de todo ello, una gran paradoja. Por un lado, el gobierno defiende en el exterior la idea del mestizaje y de la hibridación como necesario caldo de cultivo para entender las ventajas de la "hispanidad". Por el contrario, en el interior del país, ese debate desaparece y cobra protagonismo el mensaje esencialista y contumaz de la españolidad más rancia. Y no me refiero a un mensaje que uno tenga que leer entre líneas, o que deba encontrarse en los anaqueles más ocultos de las hemerotecas. No. Son mensajes explícitos que se escriben en las propias memorias de actividades del Ministerio de Cultura. En esos informes, con solemnes introducciones de los políticos, las referencias al mestizaje se han esfumado, la hibridación ya no es positiva, sino "una deformación interesada", como dijera el presidente Aznar en 1999,⁴⁷ algo que ya hemos entrevistado al referirnos a su sentido de las "tergiversaciones".

De todos los textos que podemos presentar aquí y que hacen referencia a ese fondo más doctrinario y excluyente del nacionalismo español, hay uno especialmente clarificador: primero, porque está firmado por la ministra de Educación y Cultura, Pilar del Castillo; segundo, porque no deja lugar a dudas acerca de la mentalidad reinante en la cúpula del ministerio educativo respecto a la realidad del multiculturalismo y el mestizaje en nuestro país. Vamos a ello:

Desde el punto de vista de la cultura, las reformas llevadas a cabo en Educación significan el reforzamiento del sujeto de la modernidad. Es decir, de la persona que conoce unos contenidos fundamentales en distintas áreas y es capaz de utilizar su inteligencia de un modo racional y conforme a valores para clasificar y analizar un flujo de información hoy abrumador. Alguien familiarizado, por tanto, con los fundamentos del canon de la cultura y las artes de Occidente, y que está en condiciones de emprender, si lo desea, un desarrollo más personal y libre en este vasto campo. Podemos mostrarnos escépticos ante las posibilidades de un sujeto así, para cuya formación la escuela y la universidad tienen que enfrentarse a poderosas fuerzas opuestas que hoy promueven, dentro también del sistema educativo, los antivalores del relativismo, el multiculturalismo y el dogmatismo identitario. La cuestión es que la referencia al sujeto de la modernidad fundamenta un proyecto educativo; el relativismo y el multiculturalismo, no.⁴⁸

"Dogmatismo identitario" se refiere evidentemente al "nacionalismo separatista". No hay aquí ni tiempo ni espacio para valorar en toda su extensión la enjundiosa visión que tiene la ministra del individuo occidental, sujeto al poderoso canon de su tradición, ni el miedo que tiene ante los nuevos "bárbaros relativos y multiculturales" que amenazan el sagrado poso cultural de España y de Europa. Lo que sí nos interesa en estas páginas es dar luz a la profunda e intolerable contradicción entre lo que se vende de puertas afuera y lo que se hace circular de puertas adentro. Porque también Pilar del Castillo debió firmar y pronunciar muchas presentaciones de catálogos y exposiciones en el extranjero, ya que el Ministerio de Educación y Cultura ha sido copartícipe, junto al de Asun-

tos Exteriores, de algunas de las actividades de promoción internacional. ¿Escribía la ministra con el mismo tono que el que hemos visto ahora? Leámosla presentando la exposición *Iberoamérica mestiza* en 2003:

Esta exposición nos ofrece la posibilidad de recorrer por primera vez el desarrollo de este mestizaje que, entre encuentros esperanzadores y eventuales desgarros, alumbró un tipo de ser nuevo, prácticamente desconocido en otros procesos colonizadores posteriores, al que hoy identificamos, con un orgullo creciente y cargado de anhelos de tolerancia, como mestizo.⁴⁹

La cosa cambia. El mestizo es un ser nuevo. No tiene pasado, ni madre ni padre, ni lugar al que acogerse. Pero España, que “anhela ser tolerante”, le abre la mano. Como vemos, el talante quiere tener matices muy distintos, a pesar de la corta retórica de la ministra. Las exposiciones de la SEACEX, con estupendos catálogos razonados por eminentes especialistas y a todo color, corroboran la existencia de una doble e intencionada política cultural que remarca tanto la función propagandística desarrollada por los programas de Asuntos Exteriores como la dirección fundamentalista que guió al Ministerio de Cultura durante la última legislatura del Partido Popular.

Se trata de una noción del mestizaje que mira más al pasado, y poco hacia el presente. Lo mestizo es leído como resultado de una “voluntad política” que no procede de España, sino de los españoles mismos. Es una empresa civilizadora, universal, que nace de su gente. No se trata de la consecuencia del día a día, propio de la supervivencia, de miles de pueblos que ante la falta de cualquier negociación tuvieron que emprender complejos caminos de reidentificación. Si por un lado el Ministerio de Exteriores se esfuerza, aún a pesar del Ministerio de Cultura, en canalizar los nuevos valores “mercantiles” del multiculturalismo, no parece que les sea tarea fácil, a la luz de la mentalidad que aún guía a buena parte de la *intelligensia* española. Solo tenemos que leer a Francisco Calvo Serraller, quien, primero como periodista y después como miembro asesor de la SEACEX, es un perfecto portavoz en ambas instancias, y una voz verdaderamente autorizada de la política cultural de Estado del PP y de la prensa que le da apoyo. En un artículo titulado “Belleza mestiza”, publicado en *El País*, en el que anunciaba la exposición *Iberoamérica mestiza*,⁵⁰ Calvo Serraller dice:

[...] La exposición exhibe un variopinto elenco de obras arqueológicas, artísticas y documentales en torno al enunciado tema del mestizaje, tan presente en la historia y cultura españolas como en la de los pueblos que se fundieron en ese crisol ibérico tras el descubrimiento de América. [...] Los comisarios han tratado de reunir para la ocasión un muy diverso material que ilustre el fecundo venero de estas mezclas antropológicas, que, en absoluto, podemos solo circunscribir a la mera fusión interracial, aunque esta fuera comparativamente sorprendente —no el hecho bruto en sí, sino su “normalidad” y su legitimación entre los colonizadores ibéricos— en la época del descubrimiento de América y los siglos inmediatamente posteriores.

[...] La muestra trata de explicar cómo esa actitud de “tolerancia” de los pueblos ibéricos en la conquista y colonización americanas no solo estaba fundamentada en el ideal misionero del catolicismo contrarreformista, sino en las

propias raíces atávicas de la muy antigua historia de la Península Ibérica, donde, durante la Edad Media, convivieron y se mezclaron razas y culturas muy diversas e, incluso, antagónicas, pero también donde, desde tiempos inmemoriales, se vivió un múltiple mestizaje étnico, fundamental aunque no exclusivamente mediterráneo. En este sentido, fueran cuales fuesen los abusos y atropellos cometidos durante esa dominación ibérica de gran parte del continente americano, no se puede negar que ni los pueblos indígenas fueran exterminados, ni que no hubiera un insólito intercambio racial; un modelo, en definitiva, antitético del más moderno y eficaz, aunque también más inhumano y antropológicamente devastador, del imperialismo anglosajón.⁵¹

Sin embargo, por suerte, no todos los intelectuales son como él. Las trampas que esta idea del mestizaje encierra ya han sido detectadas por muchos críticos, que se revuelven decididamente ante este nuevo acoso de la “madre patria”, cuya historia de “tolerancia y respeto” la hace acreedora, frente a otros imperialismos nórdicos —como señalan Garín, Del Castillo y Calvo Serraller—, de convertirse en el antecedente directo de una multiculturalidad actual. Así razonaba sobre la (de nuevo) muestra *Iberoamérica mestiza* un periodista del diario *El Faro*, de San Salvador, en un artículo con el título de “Iberoamérica: ¿mosaico de culturas? ¿Culturas híbridas? ¿Mestizaje?”:

En la América Española de la conquista y la época colonial no hay que olvidar un detalle muy importante: allí el mestizaje fue producto de la violencia del conquistador español. Un hecho que nos convierte a todos los latinoamericanos en unos auténticos hijos de puta. Dicha marca de nacimiento está cifrada ilustrativamente en el lacerante “hijo de la chingada” o en el fulminante “chinga a tu madre cabrón” mexicanos, étimos provenientes de esa unión desigual entre vencidas y conquistadores, cuyo paradigma es la princesa maya Doña Marina, La Malinche, traductora y amante del conquistador Hernán Cortés.

El debate posmodernista ha puesto en el centro del tapete de discusión la cuestión del hibridismo cultural para explicar este fenómeno tan complejo. Sobre todo a partir de las tesis expuestas desde hace un par de décadas por el mexicano-argentino Néstor García Canclini, quien las retoma de los escritos primigenios de Jorge Luis Borges y otros autores argentinos de la primera mitad del siglo pasado. Ellos fueron los primeros en formular las tesis de las culturas híbridas. García Canclini, un santurrón de la posmodernidad tenido en congresos europeos y norteamericanos y en el mismo México por el gran gurú de las culturas híbridas, no ha inventado el cero ni ha descubierto América con sus planteamientos.

Pero la crítica a tal concepción para explicar el fenómeno multicultural iberoamericano va en el sentido de que dicho concepto es más apropiado para explicar un “cruce de culturas”, un “injerto de civilizaciones”, es decir, se usa terminología botánica para dejar de lado la violencia implícita del mestizaje, producto de la violación masiva de indias por españoles, ya que, salvo dos o tres excepciones en la araucaria chilena, no hubo apareamiento masivo de indios con españolas.⁵²

Arte español e internacionalismo. La exposición *The Real Royal Trip*

La exposición de arte contemporáneo de mayor dimensión realizada hasta la fecha por el Ministerio de Asuntos Exteriores ha sido *The Real Royal Trip* [El real viaje real], inaugurada en el centro PS1, dependiente del Museum of Modern Art de Nueva York el 10 de octubre de 2003, dos días antes del Día de la Hispanidad. El coste total de la muestra, financiada en su mayor parte por la Oficina de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio y también por la SEACEX, se elevó a un millón de euros. Otros patrocinadores fueron el Gobierno de Castilla y León, la Fundación ICO, LG Electronics, el Gobierno de Andalucía e Iberia. Meses después la exposición se presentó en el Museo Patio Herreriano de Valladolid. La muestra tuvo dos años de preparación.

El comisario de la exposición fue Harald Szeemann, y los artistas seleccionados fueron Antoni Abad, Ana Laura Aláez, Pilar Albarracín, Tania Bruguera, Carles Congost, Justo Gallego, Carmela García, Cristina García Rodero, Alicia Martín, Enrique Marty, Mateo Maté, Priscilla Monge, Ernesto Neto, El Perro (Ramón Mateos, Iván López y Pablo España), Sergio Prego, Fernando Sánchez Castillo, Santiago Sierra, Néstor Torrens, Eulàlia Valldosera y Javier Velasco.

La exposición se enmarcó en un conjunto de actos oficiales en Nueva York, todos ellos patrocinados por el gobierno español: el mismo día de la inauguración de la muestra se abrían también las puertas del nuevo Instituto Cervantes en la ciudad (con un coste de veintidós millones de euros), y se presentaba el Coro de la Fundación Príncipe de Asturias en el Avery Fisher Hall del Lincoln Center. Todo ello con la presencia de altos cargos políticos nacionales, encabezados por el Príncipe de Asturias, quien además hizo entrega pública del Premio que lleva su nombre al cineasta Woody Allen; y se invitó a personalidades literarias norteamericanas como Susan Sontag y Arthur Miller para que refrendaran con su imagen la nueva línea de actuación de Asuntos Exteriores en Estados Unidos.

Decimos “nueva línea de actuación” porque de eso trata toda esta batería de frenéticas actividades. Ya hemos apuntado en otro capítulo que las nuevas tendencias estratégicas en la política exterior española pueden rastreadse perfectamente desde aproximadamente el mes de mayo del 2003, cuando José María Aznar dio apoyo explícito a la nueva política norteamericana en Oriente Medio (Israel e Irak), simbolizada en la gira que en aquellos días realizara por Estados Unidos. Según palabras del propio presidente español, la visita quería “cambiar la imagen que se tiene de España, porque está desfasada y no responde a la pujanza económica y social del país.”⁵³ Como primer ejercicio de esa nueva voluntad de publicidad cultural se había presentado en Washington la exposición *Sepharad*, sobre la cultura judía en España.

The Real Royal Trip, pues, se presenta en un momento en que se está redefiniendo el papel de la cultura en el coyuntural entramado de intereses del gobierno español a la luz de las nuevas doctrinas internacionales desatadas en Estados Unidos. España acude a Estados Unidos con argumentos culturales para refrendarse como relevo de las esencias europeas frente a otros países y, de paso, crear un escaparate comercial y turístico que engrase la vocación atlantista del gobierno de Aznar. Y es importante leerlo así. Aún así, esa lectura se quedaría a medio camino si no prestáramos también atención a una más larga tradición

cultural española definida por la constante urgencia de internacionalizar los procesos creativos, situándolos al compás de lo que se consideran los principales referentes mundiales. Que sea Nueva York ese referente no debería sorprendernos en absoluto, pues ello también responde a una larga y larvada herencia de la derecha española a la hora de situar a Estados Unidos como espejo legitimador frente a una Europa que, desde hace siglos, pero en especial desde el franquismo, es vista en tonos amenazadores y “traidores”.⁵⁴

Esa continuada vocación internacionalista de la especulación creativa española, si bien durante el franquismo adquirió ribetes enormemente complejos, dado que los propios artistas veían en la “desnacionalización” de sus prácticas la solución más plausible para protegerse de las manipulaciones oficiales, ha encontrado, tanto en los primeros días de una recién estrenada democracia española como en la actualidad, plena cobertura y legitimación política. Los gobiernos del PSOE actuaron decididamente en ese sentido con la intención (ciertamente comprensible e incluso saludable) de ofrecer y promover una imagen del arte español que rompiera con los trasnochados y obtusos debates culturales ofertados por cuarenta años de franquismo. El resultado, no obstante, quedó lejos de ser un éxito, a no ser por los reconocimientos personales conseguidos por algunos artistas de los años ochenta muy cercanos al poder.

La política del PP, por su parte, se ejerce desde parámetros muy similares. Situar la creación española en “el centro del imperio y donde se toman las verdaderas decisiones” responde a una imagen de la cultura que, lejos de verla como parte estructurante de las diversas comunidades locales, se percibe como arma al servicio de “la causa nacional” en el extranjero; como forma de ahuyentar el tradicional complejo de inferioridad español.⁵⁵ Y todo ello, en el caso que ahora nos ocupa —la última legislatura del PP—, bañado en una vuelta a un lenguaje retórico, ampuloso, imperialista y barroco, en el que la idea de España se confunde con “lo español” y con la quimera de lo “universal”. En este sentido, impagables son algunas de las reflexiones que sobre *The Real Royal Trip* se produjeron en nuestro país, en especial en algunos medios de comunicación conservadores, sobre lo que fue considerado un ejemplo más del “milagro español” y de la “supremacía mundial de lo español”; todo ello envuelto en la más pura retórica falangista. Remitimos al lector a un artículo aparecido en el diario *La Razón*, titulado “España en el corazón del futuro”.⁵⁶

The Real Royal Trip supuso un paso más en la voluntad de ofrecer (y de ofrecernos) una imagen “acorde con los tiempos”, “a la altura de los tiempos”:

[Nuestro objetivo] es que se tenga la impresión de que existe una creación contemporánea española que está a la altura de los tiempos,

señalaba Miguel Ángel Cortés, con respecto a la política artística de Exteriores, y añadía:

Los artistas que estaban allí estaban encantados, ¡poder estar en el MoMA! Eran veinte artistas y el comisario, precisamente para que se viese que el arte español más contemporáneo estaba a la altura.

Estar a la altura no puede interpretarse simplemente como un reto de calidad, sino como un esfuerzo de integración en el sistema que dictamina quién juega en Primera División y quién en Segunda. En el comunicado de prensa del Ministerio de Asuntos Exteriores referido a la exposición, se lee:

El real viaje real tiene como rasgo común su sintonía con los discursos imperantes en el arte contemporáneo internacional.

y tampoco se olvida el recurrente tópico en la lectura de lo “español”:

...y que une a los artistas españoles con los creadores de la Comunidad Iberoamericana de naciones.

La integración del arte español en los discursos globales de la creación es el principal argumento que el Ministerio proyecta, dentro de esa línea de larga duración, de legitimar oficialmente la producción solamente si esta puede, por un lado, expresar el “natural” carácter universal del arte español, y por otro garantizar que España está “donde debe estar”. No de otra manera hay que entender la reflexión de Jesús Silva, director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores:

Hicimos la exposición *The Real Royal Trip* como una forma de reivindicar también a los jóvenes, jovencísimos que están creando ahora, presentándolos en el PS1/MoMA de Nueva York; y por eso hemos llevado a Santiago Sierra al Pabellón de Venecia, porque creímos que en ese momento eso es lo que se estaba haciendo en el mundo.⁵⁷

Sin duda, la flexibilidad y el pragmatismo de un diplomático de carrera como Jesús Silva pueden ayudarnos a comprender su mensaje cuando señala, a renglón seguido de subrayar la vocación universalista de la creación española, que “no somos un país que genere genios aislados, sino que hay un contexto más amplio”, en un intento de no perder de vista, con algo de racionalidad, el hecho de que toda obra de arte parte de un contexto determinado, amén de tejerse después en el necesario espectro global de intereses.

Para comisariar la exposición en “sintonía con los discursos imperantes” se eligió a “un primer espada” — como lo definió Miguel Ángel Cortés—⁵⁸: el suizo Harald Szeemann, una de las estrellas rutilantes en el mercado global del arte, con un currículum impresionante que incluye Documentas y Bienales de Venecia.⁵⁹ Como era de esperar, no fue ninguna casualidad esa elección. Szeemann, con pasadas vinculaciones con Carmen Giménez cuando estaba al frente del Centro Nacional de Exposiciones y con una pasada muestra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, suponía el espaldarazo internacional necesario para llevar a buen puerto toda la operación. La opción por Szeemann vino de mano de Christian Domínguez,⁶⁰ principal asesor de arte contemporáneo del Ministerio de Asuntos Exteriores, promovido al cargo directamente por Miguel Ángel Cortés y promocionado por el anterior responsable de la asesoría, José Guirao, también ex director del MNCARS. Domínguez había sido asistente personal de Szeemann hacía algunos años,⁶¹ y además le unen lazos familiares con

la galerista Juana de Aizpuru. Esta, por su parte, se encontraba ya en aquellos días embarcada en la gestación de la Bienal de Sevilla (que se celebrará en 2005), cuyo comisario será el propio Szeemann. También es de señalar que en el simposio organizado con motivo de *The Real Royal Trip*, y titulado sintomáticamente *La creatividad en España y Latinoamérica y el arte internacional contemporáneo*, además de Miguel Ángel Cortés, del propio comisario y de Fernando Castro, participó la comisaria de la Casa de América, Margarita Aizpuru, hija de la galerista, que había sustituido a Rafael Doctor en la entidad madrileña. El comisario, lógicamente, tuvo que defenderse de las también lógicas sospechas de confabulación de intereses:

Tengo que manifestar claramente que en la exposición *The Real Royal Trip* había muchos artistas de su galería porque ella tiene buenos artistas.⁶²

Escuchar o leer a Harald Szeemann reflexionar sobre esta exposición es un ejercicio enormemente interesante para comprender cuáles son los caminos actuales de la internacionalización global del mercado artístico. Es difícil encontrar un batiburrillo tan fenomenal de tópicos, banalidades, amnesias y desconocimientos, aunque, eso sí, todo envuelto en un eléctrico, irónico y jovial espíritu pretendidamente anarquista que evidentemente anonada a la vista de los juegos de poder que crea a su alrededor. Uno se puede imaginar que en las reuniones preparatorias de la exposición Szeemann debió hacer las delicias de sus contertulios políticos, porque al fin y al cabo estaban frente al perfecto comisario barroco: contradictorio, pasional, torero y rabiosamente individualista. Una especie de Luis González Robles actual y global: alguien que libera al arte de inútiles lastres contextuales o políticos de carácter colectivo, “propios del fracaso de las utopías”, algo en perfecta consonancia con las ideas expresadas por Pilar de Castillo que hemos ido recogiendo a lo largo de esta investigación. Harald Szeemann era exactamente el hombre que necesitaban. El único musgo de verdad es el que crece bajo los pies de uno: porque en un yo desligado de pesadeces, las contradicciones se superan y el artista queda libre para decidir libremente sus ataduras, mediante lo que el comisario llama “encuentros”:

Hay que vivir este tipo de aventura, de aproximación hedonista a la intuición. Esta es una forma individual de vivir tu vida. Uno debe vivir la vida basándose siempre en encuentros. Esto puede ser anacrónico, pero quizás lo anacrónico es una aventura.

En la nota de prensa del PS1 sobre la exposición, Szeemann manifestaba que la muestra era una “celebración del arte, del placer y de la aventura”. La apelación a la “aventura” por parte del comisario suizo no debería leerse solamente en clave individualista —como ejercicio turistizado del devenir creativo del artista—, ni tampoco únicamente en función de un neobarroquismo de inspiración jesuita (la creación como “acordes” encontrados). No. Porque la exposición tiene un objetivo premeditado: hablar de la era moderna con el ojo puesto en la conquista de América y del mundo. La “aventura” también debe ser vista como un ejercicio de modernización de la empresa universal de Europa que nace

con el Descubrimiento. Con su recurso a la aventura Szeemann pretende una exaltación romántica y heroica de la transnacionalización de la posmodernidad, de manera que el verdadero mensaje de la razón teleológica de Europa, mucho más arcaico, quede en un segundo plano, lo que a todas luces no consigue, porque sigue siendo el valor sustancial del discurso posmoderno.

Sigamos observando. Nada hay más perfecto para los impulsores políticos del proyecto que el título que Szeemann se saca de la manga: *The Real Royal Trip*. Este título hace referencia al cuarto y último viaje de Colón a América, ya oficialmente patrocinado por la Corona, por lo que fue llamado "el viaje real". Oigamos a Miguel Ángel Cortés explicarnos el sentido último del título:

De lo que se trataba era de presentar otro viaje que era también *royal* en el sentido de que tenía una iniciativa pública (el Estado), pero también era *real*. Es un título que tiene mucho sentido en inglés, pero no tiene traducción al español (ahí tuvimos un problema de traducción en la exposición de Valladolid: *El real viaje real*). Lo que presentaba este viaje era "lo real", no solo lo que había llegado en esa conexión, en esa primera incorporación, sino que se presentaba, a través de la creación artística, pictórica, escultórica, y sobre todo con mucho vídeo y fotografía, lo que era *real*; la realidad de la España de Cristina García Rodero, la realidad de la Cuba oprimida, de la falsedad de los eslóganes, de las manifestaciones. Eso no tenía nada que ver con el Barroco, pero de lo que no puede haber duda es de que el momento de más altura que ha tenido España y por el que es inmediatamente reconocida es por el Siglo de Oro.⁶³

Y del Siglo de Oro se llega a *The Real Royal Trip*, según se infiere de las palabras de Jesús Silva, dentro de un denodado ejercicio de leer lo español siempre en clave continuista, gracias precisamente a su competitiva vocación universal:

Es decirles a los americanos de una forma muy talentosa y con mucho ingenio que el Barroco, Velázquez y Picasso tienen continuidad hoy en día; que aquí hay un cuarto viaje que es el de nuestros artistas jóvenes que pueden competir con todos los Chapman del mundo.⁶⁴

También es del todo necesario atender las observaciones del comisario Szeemann respecto a las razones para un título así, y respecto de las referencias que de él se derivan:

Yo siempre digo respecto a este viaje que Colón llevó la sífilis, el catolicismo, el esclavismo y un montón de cosas malas, y yo llevo artistas. Por eso llamé a la exposición "real". Intenté jugar con ello. Sí, claro, la gente pensaría que estaba trabajando para el Ministerio de Asuntos Exteriores. Pero yo hice la exposición porque pensé que era el momento correcto de hacerla con esta constelación de artistas, y al mismo tiempo me tomé una distancia porque yo mismo me estaba comparando a Cristóbal Colón. Pero no llevando sífilis, sino artistas.⁶⁵

Causa perplejidad el nulo grado de profundidad a la hora de justificar una muestra de estas características: "era el momento"; "antes se trajo la sífilis, ahora traemos artistas"; y "en un lado está Cristóbal Colón, y en el otro yo". ¿Eran los

artistas invitados conscientes de este tipo de mensajes? ¿O seguía siendo más importante tener una exposición en Nueva York?⁶⁶

Para Szeemann, “los artistas españoles tienen mucho que aportar: por una parte se integran plenamente en el escenario internacional, y por otra muestran muy claramente sus raíces nacionales.⁶⁷ Sin embargo, ¿qué deberíamos entender por “raíces nacionales”? Aquellas cuyos códigos puedan ser interpretados sin necesidad de claves locales, de modo que se llega a una obra de arte que disocia las fuentes de las que bebe de las herramientas posibles para su comprensión. Cualquier otra vía conduce al fracaso localista. Dice Szeemann:

Dado que el arte es individual, de alguna manera el artista adopta toda la responsabilidad y el riesgo de convertirse en una figura solo local o regional o nacional.⁶⁸

El artista se encuentra ante el dilema de fracasar localmente o triunfar globalmente, un planteamiento que va como anillo al dedo a una política ministerial basada en una nula voluntad y capacidad para armar una estructura cultural de base en el interior del país, pero que en cambio hace grandes esfuerzos por publicitar las bondades de la cultura nacional en el extranjero. Es del todo lógico, por consiguiente, que el principal baremo para valorar las posibilidades de promoción de una práctica artística sea, sobre todo, su “calidad”. Argumenta Jesús Silva:

Se trata de decir que evidentemente los artistas crean y se desarrollan en un contexto determinado, porque si un artista vive en Madrid y visita el Prado, pues es imposible que eso no le influya, ¿no? Yo creo que hasta cierto punto es una cosa buena, aunque solo sea para rechazarlo. Pero, desde luego, inspirarse en la excelencia es el mejor referente informativo de un artista.⁶⁹

Leíamos líneas arriba cómo Silva apelaba a una determinada selección de artistas “porque creímos que en ese momento eso es lo que se estaba haciendo en el mundo”. También hemos visto que Szeemann “descubrió” que “era el momento correcto de hacer la exposición con esta constelación de artistas” e insiste:

Se trataba realmente del momento. Si me hubieran pedido hace diez años hacer una exposición como esa, quizás no hubiera sido el momento, pero ahora creo que se ha alcanzado con estos artistas jóvenes. [...] He hecho un montón de exposiciones en España, conocía a muchos de los artistas jóvenes pero no había sentido hasta ahora que también parte de esta última generación puede ser subversiva.⁷⁰

De nuevo, ¿qué debemos entender por el “momento” a la vista de la selección de los artistas de la muestra? Los estilos entre ellos y ellas son muy dispares, los temas de las obras cubren espectros temáticos completamente distintos, las razones políticas, sociales, estéticas o formales de aquellas obras respondían a argumentos muy diversos, incluso antagónicos. Así pues, ¿a qué debemos atenernos cuando se apela al momento? Uno sospecha que ello no deja de ser, nuevamente, la clásica retórica de la cultura oficial española que considera que es la acción de la política cultural la que aglutina y visibiliza las

prácticas artísticas, legitimándolas. Solo que ahora la retórica se envuelve en eslóganes de márketing. El momento es creado por la gestión de la cultura, no por las condiciones de producción de un determinado contexto, en este caso nacional. El "llegar a ser" de un momento solo puede ser definido por figuras autorizadas como Szeemann, y en lugares autorizantes como el MoMA de Nueva York.

Para Szeemann, el "llegar a ser del momento" tiene que ver con la capacidad de subversión. Subversión, ¿respecto a qué? El Ministerio de Asuntos Exteriores no tuvo ningún reparo en presentar a Santiago Sierra en la Bienal de Venecia de 2001, con un trabajo que intentaba visualizar las trampas de las legislaciones contra la inmigración, mientras en España se llevaba adelante la Ley de Extranjería, que condenaba a la ilegalidad a decenas de miles de trabajadores. Felipe Garín, presidente de la SEACEX, definía el arte contemporáneo presentado por las acciones del Programa de Arte Español en el Exterior durante la segunda legislatura del PP como de "la más provocadora y transgresora actualidad",⁷¹ cuando de hecho el programa del PAEE ha sido una colección de artistas rancios y enormemente establecidos. De *Bad Boys*, una exposición de video presentada en el marco de la Bienal de Venecia de 2003, su comisario, Agustín Pérez Rubio, conservador jefe del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), explicó que al recibir la propuesta del Ministerio optó por una muestra audiovisual, "dada la contemporaneidad del formato para expresar en toda su complejidad la rebeldía de comportamiento político, sexual o social; su ironía, osadía y hasta travesura" en la obra de los artistas seleccionados.⁷² Travesuras, aventuras, subversión: una burda mistificación de una realidad mucho más conflictiva, de una historia mucho menos lineal, y de una crítica demasiado parasitaria del poder.

A pesar de todo, y en especial del Ministerio, no todo el mundo adivinó la revelación del "momento español". Si pensáramos que la recepción de la exposición en Nueva York fue un éxito, a tenor de los comentarios expresados por los responsables del MoMA, estaríamos muy equivocados. Que su director, Glenn Lowry, declarara sin demasiado entusiasmo que la exposición "mostraba la emergencia de España como un centro importante de arte contemporáneo",⁷³ pudo quizás satisfacer al departamento de prensa de la SEACEX o a Miguel Ángel Cortés, pero no deja indiferentes a observadores más objetivos. La exposición no tuvo apenas repercusión en los medios de comunicación norteamericanos. Tuvo un eco mayor en los medios españoles. A la pregunta sobre ese escaso eco, Cortés respondió:

Los medios de comunicación en Nueva York son libres de publicar lo que quieran. Yo estuve en la inauguración y sí, había medios, pero no sé si salieron cosas en *The New York Times* o en algún otro sitio. Nuestra principal responsabilidad es que esto llegue a Nueva York, que sea con un comisario de primer nivel, y el haber conseguido los patrocinios para que esto se pueda hacer.⁷⁴

En realidad, Cortés señala la verdad. La exposición se hizo simplemente porque se consiguieron los patrocinios (eufemismo para declarar que el Ministerio cubrió la casi totalidad del presupuesto). Es muy dudoso que sin la total finan-



José María Aznar de parte con el primer presidente de la SEACEX, Juan Carlos Elorza, 2002.

ciación española de la exposición se hubiera podido convencer al PS1 / MoMA de acoger una exposición de esta índole. Jesús Silva, del Ministerio de Asuntos Exteriores, reveló también que incluso a petición de otros museos nacionales (aparte del Patio Herreriano de Valladolid), el Ministerio no facilitó ninguna otra itinerancia de la exposición,⁷⁵ lo que refuerza el estricto interés de sus organizadores en el lugar de la muestra (Nueva York) y no en la muestra en sí.

Por otro lado, la presencia del comisario-estrella Harald Szeemann ablandó también el terreno neoyorquino. Dice Szeemann:

Coincidió que desde hacía mucho tiempo querían [en el PS1] una exposición mía, y por otro lado se dio el apoyo financiero del Ministerio [de Asuntos Exteriores español].⁷⁶

Sintomática es también la respuesta del comisario suizo a la pregunta sobre la falta de respuesta mediática de la exposición:

No vi la prensa. Nueva York es muy chovinista, y hasta cierto punto Nueva York ya no es tan interesante. [...] Exposiciones europeas como esa, concentradas, son percibidas como una intrusión en Estados Unidos.⁷⁷

Admitir que quizás Nueva York ya no sea tan interesante nos puede indicar hasta cierto punto que la apuesta ministerial por la ciudad norteamericana no se debía a un interés por establecer relaciones de calidad artística, sino al deseo de hacer ondear la bandera nacional en el corazón del imperio o, lo que es lo mismo, recordando el titular de *La Razón*, en “el corazón del futuro”.

Ciertas tesis revisionistas de la España imperial

El debate (o más bien su ausencia) propuesto por las exposiciones realizadas por la SEACEX acerca de la historia española parece haber encontrado cierta disensión en el propio marco de los responsables científicos de sus programas. Si hablar de disensión es quizás un poco aventurado, ya que hablamos de profesionales que voluntariamente forman parte del Comité Asesor de la Sociedad, sí que es cierto que de alguna manera plantean líneas argumentales que se escapan a las manidas lecturas triunfalistas y celebratorias que presiden el espíritu general de la política cultural del PP.

De entre las exposiciones históricas realizadas por la SEACEX, existen en concreto tres que abogan por una relativización del tradicional carácter excepcional de la historia hispana, todas ellas tendentes a leer las diferentes etapas que condujeron o constituyeron el Estado y el Imperio español en clave de intercambio y de mutua dependencia con el resto del contexto europeo: *De Limoges a Silos*, abierta en 2002 y comisariada por Joaquín Yarza; *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, inaugurada el 2003 y comisariada por José María Díez Borque; y *Las cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, abierta también en 2003 bajo la dirección de Fernando Checa Cremades.

De Limoges a Silos fue un proyecto que promovía una interpretación del auge del Monasterio de Santo Domingo de Silos en los siglos XI y XII en función de las grandes influencias recibidas de Francia, y en especial de los talleres de esmaltes de Limoges. Es interesante la tesis allí apuntada en el sentido de leer ciertos iconos de la cultura castellana, como lo ha sido siempre Silos, huyendo de los tópicos integristas por los cuales Castilla se hizo a sí misma en un heroico y titánico esfuerzo sin parangón, legitimando por tanto posteriores expansiones a lo largo y ancho de la península.

Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias intentó definir el carácter escenográfico y teatral de las manifestaciones de poder de los Habsburgo en Europa durante el siglo XVII, y las relaciones de influencia y dependencia que las distintas tierras, tanto de los Austria como de otros, tejieron entre ellas hasta el punto de poder relatar un friso común en la manera en que el espacio público se convirtió en escenario de legitimación institucional.

Pero quizás la exposición que más nítidamente ha propuesto un argumento menos hispanófilo en relación al Barroco es *Las cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, presentada en el Palacio Real de Madrid, en el Palacio Real de Aranjuez y en la Scuderie del Quirinale, en Roma. Para Fernando Checa, comisario de la muestra, catedrático de Historia del arte en la Universidad Complutense de Madrid y director del Museo del Prado entre 1995 y 2001, esta muestra pretendía deshacer el adjetivo "excepcional" propio de la cultura barroca española. "Excepcional" en el sentido de aberración, de asincronía, de anomalía en relación con lo que estaba pasando en aquellos tiempos en el resto de Europa.

Para Checa, lo "barroco" ha sido convertido en un sello con el que se quiere franquear toda la creación española. Partiendo de este argumento, el Barroco español habría sido definido, por un lado, por su misticismo individualista, por su incapacidad científica, por su catolicismo integrista y contrario a cualquier intento de modernidad social e intelectual, por su improvisación, por la inope-

rancia política y económica y por unas formas artísticas vinculadas únicamente a la celebración del desastre, de la muerte, de lo trágico y de la añoranza de un pasado esplendoroso. Ciertamente, esta es una visión del Barroco español que sigue imperando en las lecturas críticas sobre aquel período, y que desde luego, no hay que perder de vista. Quién puede negar que gran parte de los males que sucedieron a la España de los Austrias se gestaron en aquellos días y por aquellas razones. Checa, no obstante, realiza un esfuerzo de relativismo. Según su opinión, de la misma manera que es necesario deconstruir la visión del Imperio y del Siglo de Oro, todavía presente también, por la cual aquel tiempo fue la cumbre insuperada de la raza española, el epítome de un genio hispano capaz de abrir la modernidad con sus descubrimientos geográficos, con las gestas de sus conquistas, con la espiritual y masiva aculturación cultural y religiosa de medio mundo, con la apertura de un proceso de mestizaje que inaugura un mundo global y en fin, con la altura de una pintura y una literatura cuyas fuentes de inspiración siguen inagotadas...; entonces también deberían sentarse de nuevo las bases científicas para descategorizar el Barroco en función de una interesada interpretación trágica.

Checa apuesta abiertamente por una racionalización histórica a la hora de enfrentar el Barroco. Para él, ni el Barroco es únicamente el saco inaugural de todos nuestros males, ni tampoco aquel tiempo memorable y feliz que fundó nuestra singularidad. Para Checa, la singularidad y la excepcionalidad de nuestra historia son muy relativas si las observamos con el prisma de la propia época y en el contexto europeo en el que aquella se insertaba.

Oigamos a Checa argumentar sus puntos de vista. En las siguientes líneas expone ese proceso de revisión emprendido por cierto segmento de historiadores e historiadores del arte:

Desde hace ya veinticinco o treinta años —y eso ya no es algo coyuntural— hay una generación de historiadores, primero extranjeros, fundamentalmente anglosajones, y al poco tiempo españoles, que nos comenzamos a preocupar hacia la segunda mitad de los setenta por el estudio del arte y de la historia de los siglos XVI y XVII bajo un prisma nuevo. Ya no se trataba de un prisma franquista, el estudio del imperio español como precedente de las ideas del régimen; ni tampoco de ver esa historia bajo el prisma de la historiografía liberal del siglo XIX, que la ve como una manifestación del oscurantismo, de la reacción, etc. Aquello, en realidad, no era más que el uso de la historia de España a través de los últimos capítulos de la leyenda negra y la necesidad de poner héroes —las revoluciones francesa y americana, la Ilustración— y villanos, los vencidos en ese momento, la casa de Habsburgo, el imperio español y la historia de España del XVI y XVII. Por nuestro lado, pretendimos ir a los archivos, a las obras de arte, e interpretar la actividad histórica de una época que para España ha dado algunos de sus mejores momentos, tanto políticos como culturales o artísticos. Todo esto empieza a cristalizar hacia la primera mitad de los años noventa. [...] Quiero señalar que esta recuperación del XVI y XVII no ha sido inventada en los últimos años, sino que desde muchos antes estábamos tratando de dar nueva luz de este período que, por ciertas causas, se había visto bajo prismas demasiado politizados. Se trataba de volver a las fuentes e intentar dar una imagen más acorde con la realidad. Después está el aspecto europeo de la cuestión. Esta corriente historiográfica trató desde un principio

de ver el imperio español en un contexto europeo. [...] Por eso, todas esas exposiciones, desde las de los años noventa hasta las que hemos hecho recientemente, buscaban ver la historia de la monarquía hispánica en un contexto internacional. El empeño de esta corriente historiográfica ha sido tratar de mostrar cómo lo que sucedió en España en esos años tiene que ver con lo que también sucedía en Europa; esto es, acabar con la idea de la excepcionalidad de España en el contexto europeo, porque eso no ocurrió en ningún momento. Si España ha sido diferente lo ha sido en el siglo XIX, que desde muchos puntos de vista me gustaría olvidar, y desde luego sus prolongaciones trágicas en el siglo XX.⁷⁸

En *Las Cortes del Barroco* Checa intentó aplicar y visualizar directamente estos argumentos:

Hay una línea historiográfica que va desde el siglo XVII, de Velázquez a Goya, después a Picasso y después al año 1982. ¿Cómo puede ser eso? Por eso mi idea, a la hora de hacer una exposición como *Cortes del Barroco*, ha sido colocar obras de la corte de Carlos II, en donde también ciertamente imperaban la muerte, las calaveras y lo trágico, al lado de Luis XIV, para ver que efectivamente que son distintas, pero que hay elementos esenciales que son los mismos, es decir, la cultura de las cortes barrocas del XVII. Eso no es excepcional, sino que se puede parangonar. La idea de la contextualización de los problemas de cada momento del arte español, que yo y otros defendemos, o de lo que yo he estudiado más, el arte cortesano español, es perfectamente factible. Hay un juego de envíos, de obras de arte y de artistas, creó un lenguaje con elementos de diversidad pero también de unidad. ¿Qué excepcionalidad es esa cuando Luca Giordano, un napolitano que venía de pintar el Palacio de los Medici en Florencia, se viene a trabajar a España? ¿Qué excepcionalidad hay cuando se termina el Palacio Real a finales del XVIII, hecho por italianos —que nada tienen de castizos—, y los principales pintores allí son Tiepolo y Mengs? ¿Eso es la esencialidad española? ¿Hay allí calaveras y demás? Si se quiere ver de otra manera, pues bueno.

El deseo de normalizar, de centrar —por contigüidad con el espacio general europeo— la historia española de los siglos XVI y XVII puede parecer muy loable y, sin duda, abre ciertas esperanzas de debate si queremos escapar a los discursos ideológicamente predeterminados que tanto detractores o apologetas hacen de aquella era. No obstante, hay que ir con tiento al caminar por estos senderos. Porque Checa induce a pensar que la internacionalización de las lecturas históricas es la mejor vía para deshacernos de tópicos, sinsabores y tergiversaciones, que tanto preocupan a Aznar y los suyos. Checa, al negar cualquier excepcionalidad, al ningunear lo anómalo de buena parte de la historia de España en el siglo XVII, y ya no digamos en el XVIII, XIX y XX, y buscar por ello refrendar lo que de europeo había en el país, puede encontrarse muy cerca de las tesis conservadoras que él mismo se esfuerza en criticar:

No hay que recurrir, como ocurría en la historiografía del siglo XIX o principios del XX, a los grandes genios, una idea por la que España no ha dado continuidades sino grandes picos. [...] Yo creo que el arte español está inserto con sus peculiaridades dentro de un proceso que es el arte y la historia, primero de

Europa y luego del mundo. Por poner un ejemplo, sesenta años después, la Guerra Civil española ya no se ve solamente como un episodio trágico de la historia de España, sino como un episodio de la Segunda Guerra Mundial, de los enfrentamientos ideológicos de los años treinta. Igual que eso, es todo.

Esas tesis, como intentamos demostrar en otros capítulos de este estudio, apuestan por una internacionalización de los discursos sobre la creación y la cultura españolas a fin de aguar toda disensión y todo lastre crítico que haya en ellas, y con el objetivo paralelo de legitimarlas en el marco de lecturas globalizadas, interpretables únicamente mediante códigos también “universales” (que, para más inri, son los naturales de una cultura con vocación universalista como se supone que es la nuestra). Casi con toda certeza no es esta la voluntad última de Checa. Sin embargo, se hace necesario estar muy atentos a determinadas revisiones de la historia española que, a fuerza de situarla en el denominador común de un contexto más global, renuncian a comprender cuáles son los mecanismos precisos y locales que conforman una realidad determinada y una interpretación determinista de la misma.

Programa de Arte Español para el Exterior (PAEE)

El Programa de Arte Español para el Exterior (PAEE) nace como iniciativa de la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, dirigida por el diplomático Jesús Silva, el 12 de junio de 2002, a partir de un convenio firmado por esta Dirección y por la SEACEX. El texto oficial dice que el programa “pretende presentar más allá de nuestras fronteras la obra de los artistas más representativos del arte contemporáneo español, iniciando así una nueva línea de difusión de nuestra cultura”.⁷⁹

En realidad, el PAEE surge como continuación del programa de exposiciones emprendido por el gobierno español durante su Presidencia de la Unión Europea en el primer semestre de 2002. *Suite Europa 2002* sería el producto estrella de este programa, en el que compartían protagonismo artistas españoles e iberoamericanos. La idea fundamental de aquel proyecto era, como indicara Miguel Ángel Cortés, secretario de Estado de Cooperación Cultural,

asumir una concepción ampliada de lo que es nuestra cultura, que se define ahora como cultura en español y comprende todas las manifestaciones de quienes utilizan nuestro idioma como vehículo de expresión o creación. Hemos querido difundir en el exterior la obra de nuestros artistas más contemporáneos: son ellos quienes mejor transmiten la imagen de un país moderno en todos los ámbitos como es España, alejado de tópicos que distorsionan nuestra realidad.⁸⁰

Pero leamos a Jesús Silva relatar el origen del PAEE:

Durante la presidencia española de la Unión Europea quisimos que nuestra aportación se significara sobre todo por tener una gran proyección cultural, más allá de las muchas reuniones agrícolas y técnicas. Al mismo tiempo que reivindicábamos nuestro carácter cultural como Estado, reivindicábamos también esa dimensión cultural de Europa. Y ahí pusimos en marcha —en primer

lugar, nosotros solos en Asuntos Exteriores— una serie de exposiciones. Luego, a la vista de su éxito y de la oportunidad que suponía el rellenar un hueco de promoción del arte contemporáneo español que existía, y que se engarzaba muy bien con la propia política de nuestras embajadas y centros culturales en el exterior, al final acabamos convirtiéndolo en un programa estable. Ahí es cuando hicimos un acuerdo con la SEACEX en virtud del cual esta compartía con la red de embajadas y con la propia Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas la gestión de un programa estable de promoción de artistas españoles de arte contemporáneo en el exterior. Este se ha convertido en la columna vertebral de nuestros esfuerzos, y es el que ha tenido mayor visibilidad en la acción cultural del Ministerio y en el seno de la propia Agencia de Cooperación Cultural.

A la luz de estas palabras es sintomático el hecho de que tanto la SEACEX como el PAEE surgieran no tanto como una iniciativa de nuevo cuño y diseñada “expresamente”, sino como resultado de experiencias previas de carácter coyuntural (conmemoraciones de los Austrias y programa de la presidencia española de la Unión Europea). Da la sensación de que los responsables culturales de Asuntos Exteriores se encontraron “a gusto” con aquellas actividades puntuales hasta el punto de proyectar su continuación en programas más estables. No parece, en ningún caso, que hubiera desde el principio una voluntad específica de articular programas estructurales. Más bien, se aprovecharon de lo ya hecho para vehicular determinadas ganancias políticas y de imagen. Esto pondría en solfa la lectura que estos mismos gestores hacen del nacimiento de esas dos entidades, en el sentido de que fueron conscientemente conformadas bajo claras directrices, como apuntan tanto Cortés como Silva:

En el 2002 nos planteamos que era el momento de dar un impulso a cosas que estaban por ahí dispersas. Es entonces cuando se plantea el PAEE [...], un programa que por primera vez es coherente, no una acción aislada o una gran exposición en París de *Picasso a Barceló*, o *Del Greco a Picasso*, sino un programa. Precisamente porque era una cosa nueva que no se había hecho hasta ahora había que elegir, y la decisión que tomamos fue concentrarnos en la contemporaneidad y en la plástica, sabiendo que tomar una opción significa también renunciar a otras. Se podían haber hecho otras cosas, pero hubiese supuesto una nueva dispersión de esfuerzos y teníamos que demostrar aquí y afuera que teníamos capacidad, además de que interesase.⁸¹

El PAEE no es una sucesión de ideas ni de proyectos, sino que es un programa que pretende producir cincuenta exposiciones de cincuenta artistas de períodos muy variados que van desde los años cincuenta hasta los más contemporáneos.⁸²

En todo caso, para Miguel Ángel Cortés, uno de los objetivos centrales del PAEE es conseguir asentar una política cultural estable, que no esté sujeta a vaivenes políticos o partidistas. El PAEE y la SEACEX nacen con voluntad de continuidad, con el objetivo declarado de poner el país “al día”:

Lo que ocurre es que todos estos países (Francia, Alemania, Italia o el Reino Unido), porque no han tenido las circunstancias que ha tenido España durante

el siglo xx —por no irnos más atrás—, han estado en los circuitos, en la escena, y esto ha pasado en buena medida porque había unas políticas culturales en sus países que ofrecían estas oportunidades. En España eso no ha existido más que en formas muy aisladas y con presencia esporádica en la Bienal de Venecia, con una exposición aquí o allí...⁸³

Cortés prevé que ambos programas culturales puedan convertirse en la semilla de una línea perdurable y sólida de promoción cultural en el extranjero. Sus modelos son la Alliance Française, el Goethe Institut, el British Council o los programas culturales de intercambio en Estados Unidos,

donde después de ochenta años de funcionamiento, son decenas de miles las personas que se han beneficiado de este programa, y Estados Unidos, a su vez, se ha beneficiado en su acción exterior porque le ha permitido entrar en contacto con muchas personas de todo el mundo que ocupan puestos relevantes, en el terreno político, económico, académico, periodístico, etc.⁸⁴

No olvidemos nunca que estamos en el Ministerio de Asuntos Exteriores, y que el principal objetivo de sus actividades es la configuración de un determinado marco de intereses que favorezcan los intereses de España. Teniendo como telón de fondo el Goethe Institut o el British Council, Cortés abogará durante toda la legislatura por el crecimiento y la mayor implantación del Instituto Cervantes como gran agencia cultural española en el exterior.

Los programas del PAEE han dado como resultado en sus dos años de funcionamiento el movimiento de 1.639 piezas, la edición de treinta catálogos con un total de 76.000 ejemplares, la producción de exposiciones de treinta artistas españoles contemporáneos, con un total de ochenta y siete exposiciones presentadas en sesenta y tres ciudades de cuarenta y cinco países en cuatro continentes.

Como coordinador general del PAEE se nombra a Christian Domínguez, personaje bien conectado con galerías y comisarios internacionales.⁸⁵ Leamos a Cortés contar cómo se produjo ese nombramiento:

Cuando yo llego, a José Guirao lo relevan del Reina Sofía y le pido que colabore con el Ministerio de Asuntos Exteriores como coordinador. Él organiza la primera Bienal [de Venecia] y elige a Estrella de Diego como comisaria del Pabellón, y Rafael Doctor hace el pabellón paralelo para los más jóvenes con la muestra *Ofelias y Ulises*. Estrella de Diego selecciona a Ana Laura Aláez y a Javier Pérez [...]. Yo a quien sí elegí fue a Estrella de Diego, que me la propuso José Guirao, acepté y ya nadie interfirió en su trabajo. Quien sustituye a Guirao cuando es nombrado director de la Casa Encendida es Christian Domínguez, que venía del CAAM [Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, bajo la dirección de Martín Chirino],⁸⁶ y él es quien ha elegido a los artistas. Y ha elegido en función del nivel, claro, y de que representasen un abanico lo más amplio posible que reflejase lo que es el arte español en la segunda mitad del siglo xx, y luego que hubiese obra disponible, claro.⁸⁷

Aunque el coordinador general de todo el programa haya sido Domínguez, ha habido un grupo de asesores que de una manera más o menos oficial han

ido moldeando las formas generales del programa. Según Jesús Silva, estos han sido “Jaime Brihuega, María Luisa Martín de Argila, Santiago Olmo, Harald Szeemann, Rafael Doctor, Alicia Chillida, José Guirao, Fernando Castro y José Jiménez, entre una larga lista”⁸⁸

Las condiciones técnicas para la admisión de un proyecto expositivo sobre un artista determinado se han resuelto mediante una concreta limitación. En palabras de Silva,

lo que hemos hecho es exigir que las exposiciones tengan una itinerancia mínima de tres países; que tengan un mínimo carácter retrospectivo — desde quince hasta cuarenta años de producción— y que sea fácil conseguir que te presten obras para itinerar en tres países durante nueve meses [...]. Por eso hemos optado por dar prioridad a aquellos artistas que tenían muy concretada la colección en su familia, en un museo o en una fundación, ya que era más fácil conseguir los préstamos a corto plazo, y conseguir que estuvieran itinerando un año.

El coste medio inicial de cada exposición ha oscilado entre los 180.000 y los 240.000 euros (entre treinta y cuarenta millones de pesetas).

PAEE: excelencia y premio. Tradición y normalidad

¿Cuál es el alcance real del PAEE? ¿Cómo podemos situar este programa en el hilo de los diferentes intentos oficiales que se han ido sucediendo durante la etapa democrática en España, a fin de visualizar el arte que aquí se produce? ¿Qué objetivos reales y prácticos se esconden en este gran esfuerzo presupuestario y de gestión realizado por el Ministerio de Asuntos Exteriores?

Los resumiremos de entrada en dos:

- Aplicar una política de reconocimiento de la tradición expresionista de la creación española, mediante reconocimientos a carreras y el pleno establecimiento del informalismo y de sus aledaños como los eslabones naturales entre esa tradición y la reciente pintura española. En este sentido, continúa en parte la línea iniciada por el Estado en los años ochenta.
- Premiar aquellas prácticas culturales que busquen el consenso y se enmarquen en la normalidad social. Al mismo tiempo, promocionar el arte joven, incluso etiquetado como radical, en contextos internacionales.

Bien. Empecemos con Jesús Silva, que no se queda corto a la hora de enjuiciar la situación del arte en España:

En estos momentos las pautas del arte en el mundo se desarrollan en España y esto es algo que no se puede obviar.⁸⁹

Una interpretación de la creación española de un optimismo algo temerario, pero sin duda acorde con el afán de la derecha española de superar su tradicional imagen conservadora en el ámbito de las artes. Para ello no tuvieron que hacer grandes piruetas: todo lo contrario. Sencillamente, y creemos que de manera bastante inconsciente, prolongaron las lecturas oficiales que sobre el arte español ya se habían realizado durante los años de gobierno socialista. Es interesante observar el alto grado de consenso que entre Cortés, Silva y otros

hay sobre el papel de Carmen Giménez al frente del Centro Nacional de Exposiciones⁹⁰ y del PEACE (Programa Estatal de Acción Cultural en el Extranjero) durante los años ochenta y parte de los noventa.

No obstante, la continuación por parte del PP de la línea emprendida en su día por el PSOE en la promoción cultural española en el exterior hay que matizarla, al menos en el sentido de que, siendo patente que ha seguido abogando por una lectura expresionista de la realidad artística nacional, tampoco es menos cierto que los artistas seleccionados responden a una generación anterior a los promocionados por los socialistas. El PEACE, en un intento de refrescar las tradiciones pictóricas expresionistas, que se consideran las “naturales” en la historia del arte español, promovió a toda una generación de pintores (Campano, Quejido, Barceló, Amat, Llimós, Zush, Broto, Sicilia, García Sevilla, Pérez Villalta, Albacete, Navarro Baldeweg, Alcolea, etc.) que en aquellos años eran enmarcados en la nueva figuración española, pero que eran interpretados como continuadores de la pintura informalista-barroca de los años cincuenta.

Lo que ha hecho estos dos últimos años el PAEE —en especial en la primera etapa— ha sido volver a los considerados orígenes fundacionales de esa pintura (y escultura) simbolizados en el informalismo y en algunos pintores de los años sesenta y setenta. Si la política expositiva socialista se había caracterizado por lo que Juan Muñoz escribiera acerca del chico de la moto (Barceló) pasando por encima de todos los que estaban esperando en el escalafón del reconocimiento,⁹¹ la política del Partido Popular parece haber querido poner “orden” en esa lista de espera, sugiriendo una corrección en el supuesto malestar que provocó la selección de los artistas llevada a cabo por los socialistas entre las filas de artistas de los años cincuenta y sesenta. Recordemos lo que la crítica americana Jamey Gambrell apuntaba en 1988:

Cuanto mayor es el aplauso internacional recibido por los programas del Centro (Nacional de Exposiciones) y otras instituciones públicas y privadas, tanto mayor es la controversia que han generado. El argumento se ha centrado a menudo en la preeminencia de “los jóvenes”, ciertos artistas jóvenes de los años ochenta cuyas carreras han sido meteóricas en los últimos años a costa, muchos creen, de una sólida generación de artistas que maduraron en los sesenta y setenta, y que han sido dejados atrás por el *boom*.⁹²

El orden *popular* (o la “normalidad histórica”, como la llama Cortés) se resume en los siguientes nombres, protagonistas de la primera etapa del PAEE: Manuel Rivera, Martín Chirino, Luis Feito, Antonio Saura, Manolo Millares, Gerardo Rueda, Gustavo Torner, Eduardo Urculo, Joan Hernández-Pijuan, Eduardo Arroyo, Rafael Canogar, José Caballero, José Luis Fajardo, José Guerrero, Frederic Amat, Carmen Laffón, Miguel Rodríguez-Acosta, Juan Uslé, Miquel Barceló, Juan Muñoz. Por lo que vemos en esta lista, no parece que estos nombres representen lo que decía Jesús Silva respecto a que “las pautas del arte en el mundo se desarrollan en España”. Más bien se trata de un elenco de artistas cuya aportación al debate actual del arte contemporáneo es ilusorio en la mayoría de los casos, por no decir nulo, bien porque ya han fallecido, bien porque están enclaustrados en estéticas trasnochadas, bien porque se sostienen en un mercado viciado de polí-

tica e intereses publicitarios (fundaciones), y muy lejano de los debates centrales de la producción artística contemporánea. Es más, en algunos casos es de difícil defensa la presentación de determinados nombres como Úrculo, Rodríguez Acosta, Cidoncha, Álvaro Delgado y Fajardo, entre otros, cuya producción ha tenido y sigue teniendo tintes gravemente retrógrados.

A la vista de este primer programa expositivo del PAEE, de los artistas que allí aparecen, de los comisarios,⁹³ académicos y críticos que escriben en sus catálogos y de las lecturas que de esos artistas se hacen, no cabe sino decir que su mayor parte ha sido de una mediocridad y de un tono gris sin paliativos. Así parecieron también entreverlo los responsables del PAEE y de la SEACEX, puesto que en la segunda tanda de exposiciones llevada a cabo por la Agencia se intuye cierta ampliación de los horizontes creativos que se deseaba seleccionar: una relación por la que, desde luego, tampoco nadie puede echar muchos cohetes: Alberto Corazón, Álvaro Delgado, Cristóbal Toral, Eusebio Sempere, Francisco Leiro, Jorge Oteiza, Manuel Salinas, Pablo Serrano, Eugenio Granell, Jaume Plensa, José Manuel Broto, Juan Hidalgo, Rafael Cidoncha, Darío Álvarez Basso, José María Larrondo, Eugenio Cano, Ana Laura Aláez, El Hortelano, Lucio Muñoz, Antonio López, David Colomer, José María Sicilia, Xavier Mascaró, Josep Guinovart, Andreu Alfaro, Carmen Calvo, Eva Lootz, Carlos Franco, José María Ciria, Gonzalo Martín-Calero, Pablo Palazuelo, Esteban Vicente, Fernando Zóbel, Jordi Teixidor.

Así pues, el eje central del PAEE se ha materializado en ofrecer una línea de promoción de los artistas considerados “troncales” con la clásica lectura de la creación española. Esa línea de continuidad tiene que ver con un hilo nacional que parte del Barroco y pasa por Goya, Picasso, Dalí, Miró, el informalismo y la pintura neofigurativa de los años ochenta. Así lo sugería Jesús Silva: “El Barroco, Velázquez y Picasso tienen continuidad hoy en día.”⁹⁴ Ahora analizaremos más de cerca esa constante vinculación entre el Siglo de Oro y el arte contemporáneo nacional. Pero antes es necesario atender aún a otras consideraciones funcionales respecto al PAEE, y por extensión, respecto al espíritu de la política cultural de Estado durante estos años.

A la pregunta sobre cuál había sido el criterio a la hora de seleccionar los artistas que formarían parte del PAEE, Silva respondió:

El primer criterio básico ha sido que no hay criterio. El criterio que hemos seguido es que no hay una lista cerrada de artistas que se merezcan ser promocionados en el exterior: es una lista abierta. En segundo lugar, un criterio de excelencia: solo aquel artista que tenga ya un reconocimiento y una trayectoria profesional reconocida en España, y con una producción cuantitativa lo suficientemente amplia como para poder formar parte de una exposición que pueda ser presentada en un museo, puede tener posibilidades.⁹⁵

No obstante, también respondía así a la pregunta de si el informalismo había sido el primer criterio inicial: “Sí, hemos empezado con ellos y de ahí hemos ido avanzando.” Silva admite, al apelar a la falta de criterio pero admitiendo que El Paso y otros pintores similares eran el punto de partida, que la solución por el informalismo era la “natural”, la lógica, y que dicha decisión caía por su propio peso. Para él no hay contradicciones que valgan. No haber criterio, en el fondo,

significa preguntarse: ¿y qué otra cosa podíamos hacer, más que iniciar esa línea y ver cómo se legitima en los artistas contemporáneos? Digámoslo con sus propias palabras:

Nosotros nos hemos concentrado en crear un programa como es el de arte español para el exterior, donde hemos reivindicado que desde los años cincuenta en adelante también ha seguido existiendo una creatividad y una creación artística acorde con los tiempos del momento.⁹⁶

Los “tiempos del momento”, a la vista de los nombres propuestos en el Programa, no son otros que los marcados por la experiencia “tan española” de los años cincuenta y de sus derivaciones en los sesenta y setenta. Un tipo de práctica artística que ha demostrado, en opinión de los populares, haber sido capaz de superar con el tiempo los “modismos” del arte conceptual y de sus acólitos. Ni Cortés ni Silva fueron capaces de responder sin titubear el porqué de la ausencia de los conceptuales (aunque algunas *raras avis* se pueden encontrar) en los programas ministeriales. Y no pudieron, porque simplemente no se lo han planteado. No hay que buscar requiebros ni contubernios: la esencia de España está en su expresividad individual, lo demás son cosas extrañas. Existe una tradición liberal de excelencia, y después existen unos experimentos de dudoso arraigo y solidez. La ministra Pilar del Castillo realizaba la siguiente reflexión sobre la distinción entre una cultura profunda y una exhibicionista, a la estela de un conocido pensador neoconservador:

Daniel Bell ha subrayado que a lo largo del primer tercio del siglo XX la cultura, que tuvo raíces profundas y perdurables, fue una tentativa de transformar la imaginación. Sin embargo, según el mismo autor, la contracultura posterior de los años sesenta resultó fruto de un movimiento juvenil que quiso “transformar un estilo liberal de vida en un mundo de gratificaciones inmediatas y despliegues exhibicionistas. Al final produjo poca cultura y no se opuso a nada.” A la altura de 1976, Bell consideraba agotados “los experimentos con estilos y formas, la cólera y el intento de escandalizar.”⁹⁷

Lo que conduce a la ministra allí donde nosotros también queríamos llegar: una política de Estado debe promocionar solamente las condiciones profundas legitimadas por la historia (por cierta historia) y dejar de lado cualquier otra consideración sobre las condiciones estructurales de la creatividad en el presente:

Una política cultural liberal democrática está en su papel reconociendo los méritos de una obra o, sobre todo, los contenidos en una vida entera al servicio de las artes y el saber...

Veíamos, unos párrafos más arriba, cómo Silva señalaba que uno de los baremos del PAEE a la hora de decidir quién entraba y quién no en él era “un criterio de excelencia: solo aquel artista que tenga ya un reconocimiento y una trayectoria profesional reconocida en España” será admitido. Tanto Del Castillo como Silva definen la política cultural de Estado por su carácter “celebratorio”, de la misma manera que el programa general de exposiciones de la SEACEX

surgía de la conmemoración imperial. De un plumazo se descarta cualquier interés en apreciar las condiciones reales de la producción actual, contradiciendo las expectativas por ellos mismos creadas en el sentido de “dar cabida a la producción más contemporánea”. Guillermo Adams ya apuntaba hace algunos años que la política cultural española adolecía de “la ausencia de vinculación con las fuerzas sociales a los que se dirige la acción”.⁹⁸ El PAEE, pues, ha sido un instrumento para dar premios y poner medallas sobre aquellos pechos que han sido capaces de no desviarse de la correcta línea “nacional”, consolidando una tradición cohesiva y de consenso sobre el carácter de la creación en España, que nada tiene que ver con las fuerzas sociales que la hacen realmente ni con los espectadores que la miran. Un ejercicio de esencias que encierra una premisa evidente: el disenso no tiene cabida en una política estatal. Dice Pilar del Castillo:

La cultura, en la democracia, no puede ser instrumento de la política. Es evidente, en todo caso, la relevancia extraordinaria y el peso constante de la cultura en las vicisitudes de la civilización occidental y, ciertamente, en España. Recordaré en este punto una consideración de Álvaro Delgado Gal cuando dice: “En el fundamento de toda democracia existe una sistemática labor de adoc-trinación del individuo de acuerdo con los patrones... de la recta coexistencia civil.”⁹⁹

El arte en España tiene una continuidad histórica, cuyos amargos y violentos paréntesis o accidentes servidos por las prácticas radicales de los setenta han sido felizmente superados en nuestros días. La ministra no dice que “la cultura no debe ser utilizada por los políticos”, sino que “la cultura no debe meterse en política”, porque lo fundamental de la democracia es la recta coexistencia civil. El arte vinculado al discurso político es ajeno al espíritu creativo nacional y no puede tener cabida en una política oficial. Esta es la lectura de conclusión que ofrece el PAEE, que tampoco es del todo nueva, puesto que prosigue una larga trayectoria oficialista, procedente de los años ochenta, sobre lo que debe atender la política pública.

Para la ministra de Cultura, el artista nacional tiene como condición “natural” el desapego de toda circunstancia política, debe encerrarse en su estudio e intentar trascender la realidad misma que le rodea. Una publicación oficial del Ministerio de Cultura bajo el mandato de Del Castillo afirma:

El proceso creador es una actividad personalísima que surge de la esfera más íntima de la persona. En consecuencia, el Estado difícilmente puede intervenir directamente en él. Lo que el Estado sí puede, y creemos que debe hacer, es crear las condiciones [...] que se ubican en el mecenazgo, actividad estrechamente vinculada desde los orígenes de nuestra sociedad con la creación.¹⁰⁰

Sin embargo, el apoyo a la creatividad en el balance de la política cultural de estos últimos años parece nulo si lo comparamos, por ejemplo, con los presupuestos dedicados a la preservación del patrimonio, punto fuerte de una cultura vendida como turismo. Es lógico: la visión de un artista cuyo fundamento creativo nace en la soledad crea el caldo de cultivo para que esa soledad se desarrolle, y muy especialmente, en la política de Estado. La absoluta desatención de las



The screenshot shows the website of the Real Instituto Elcano. At the top, there is a logo with a globe and the text "Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos". Below the logo is a search bar with the text "Conferencia de Bernardino León" and a "Buscador:" field. The main content area is titled "DEFINICIÓN" and contains the following text:

El Real Instituto Elcano es una fundación privada, independiente de la administración pública y de las empresas que mayoritariamente la financian. Se constituyó, bajo la Presidencia de Honor de S.A.R. el Príncipe de Asturias, el 27 de diciembre 2001, con una tarea fundamental: realizar un estudio exhaustivo de los intereses de España y de los españoles en la sociedad internacional, para ponerlo al servicio de la comunidad.

Desde su nacimiento, el Instituto se define como una institución apolítica aunque no neutral, ya que busca hacer posible los valores que la inspiran, que mediante métodos y aproximaciones científicas multidisciplinarias trata de desarrollar una perspectiva estratégica y global, con vocación prospectiva, con el fin de generar propuestas políticas y sociales que puedan ser aplicadas en la práctica.

Below the text is a photograph of a group of men in suits, likely at a conference. A caption below the photo reads: "El 12 de febrero de 2002 se iniciaba la actividad pública del Instituto con la Conferencia de Michael H. Armacost, Presidente de Brookings Institution, celebrada en la Casa de América. Un mes después se producía el primer Análisis del Real Instituto (AR)."

On the left side of the page, there is a vertical menu with the following items: "¿Qué es el Real Instituto Elcano? Pr", "Memoria 2003", "Estudios e Investigaciones", "Barómetro del RIEJ", "Publicaciones del Instituto", "Materiales de InterésC", "Calendario de Actividades", "Notas de prensa", "Países y Líderes del MundoE", "Enlaces", "BoletínU", "Ofertas de trabajo", and "Inicio".

El Real Instituto Elcano, una agencia de consultoría sobre política exterior y cultural, en la que participa todo el arco político.

políticas públicas hacia los artistas contemporáneos ha sido criticada no solo por las —para el poder— “sospechosas” asociaciones de artistas,¹⁰¹ sino por varias de las agencias de consultoría dependientes del gobierno.¹⁰² En todo caso, el resultado de estas lecturas es que la única realidad que puede servir al artista es él mismo. Cuánto más lejos esté el espíritu artístico de las tentaciones “políticas”, más fácil será el sueño de que los políticos no metan la mano en el arte:

Es verdad que entre el artista y el político existe una diferencia cualitativa. El primero necesita el silencio y la soledad para crear. El segundo, por el contrario, requiere la presencia y la relación continua con el público. El artista puede afrontar el desdoro de la gente en aras de su obra. El político democrático debe buscar su apoyo.¹⁰³

Recta coexistencia civil, individualismo creativo a ultranza, ensimismamiento político del artista, tradiciones naturales del arte español... todas ellas expresiones que, sin miedo a exagerar, nos retrotraen a las oscuras cavernas de un Ramiro de Maeztu o de un Gregorio Marañón, pero que, de una manera u otra, han seguido filtrándose hasta nuestros días ya no solo en las palabras de una ministra (lo que ya es suficientemente grave), sino en el tejido intelectual de decenas de críticos, historiadores y artistas contemporáneos. No hay ninguna distancia entre este ideario nacionalista español actual y las premisas que movían a los más conspicuos representantes del nacionalcatolicismo franquista:

El ensalzamiento de un armonismo social primitivo, la formulación de un espiritualismo nacional, la apreciación de continuidades étnico-culturales, el enaltecimiento del héroe solitario, la atractiva mezcla del desprecio por la política práctica y la exaltación anárquica del individuo singular.¹⁰⁴

Pero aún hay más; ¿qué ocurre, entonces, con la declaraciones de Felipe V. Garín, presidente de la SEACEX, cuando definía el arte contemporáneo presentado en el PAEE como de “la más provocadora y transgresora actualidad”?¹⁰⁵ Ya analizamos en otro apartado de este estudio las premisas de radicalidad con las que se ha promocionado parte de los artistas jóvenes por parte del Ministerio de Asuntos Exteriores (la exposición *The Real Royal Trip*, pero también la Bienal de Venecia en 2001 o la muestra de vídeo *Bad Boys*). El ministerio ha utilizado dos voces distintas a la hora de exportar el arte español: por un lado apela a la “excelencia” de las carreras de ciertos artistas reconocidos (los acordes con la mejor tradición), y por otro vende el tradicional aliento anarquizante y revoltoso de los artistas más jóvenes; eso sí, situándolos en contextos internacionales en los que toda posible carga crítica quede azucarada.

La apuesta del PAEE por el arte más joven o emergente¹⁰⁶ ha venido directamente sometida a dos tipos de consideraciones: la primera, como apuntamos, es la desfuncionalización publicitaria de toda criticidad en el marco globalizado internacional. La segunda ha sido mercantil y de mano de ciertas galerías, por ejemplo de Juana de Aizpuru.

El caso de Juana de Aizpuru es sintomático de las vinculaciones tradicionales de la política cultural de Estado con respecto de los intereses privados que en buena medida la marcan. Ya hemos señalado en la sección dedicada a la exposición *The Real Royal Trip* la trama de intereses creada por Aizpuru y legitimada por Harald Szeemann. Pero eso no es nada nuevo. Ya en 1985, en la exposición *Europalia 85*, organizada por el PEACE en Bruselas como promoción cultural a las puertas de la entrada española en la Comunidad Europea, la totalidad de los artistas presentados pertenecía a su galería, para escándalo de algunos.¹⁰⁷ Ni mucho menos es la única galería española que ejerce evidentes presiones a los políticos. Si la nombramos aquí por encima de las demás es para ilustrar hasta qué punto la política del Partido Popular ha continuado por los mismos senderos que la del Partido Socialista, fijando siempre sus puntos de actuación en función de determinados intereses y nunca en relación con los problemas estructurales de la creación en España: falta de medios de producción, falta de becas, falta de intercambio cultural *in situ* y real, falta de legislación favorable a las condiciones de trabajo, falta de redes de información y falta de una educación artística dotada y contextualizada localmente.

PAEE: memoria barroca y contemporaneidad

Tras la lectura de los textos de la gran mayoría de los catálogos editados con motivo de las exposiciones del PAEE, es patente que las lecturas barroquizantes continúan imponiéndose en la interpretación de los artistas españoles por parte de comisarios, críticos e historiadores de arte. Es difícil encontrar algún texto de presentación o de análisis que no apele directamente a la condición barroca, romántica, expresionista del arte nacional. De la misma manera, las crónicas o críticas que sobre estas exposiciones se han hecho en la prensa supuran llamadas a la “esencial” memoria barroca de nuestros artistas contemporáneos. Que muchos de estos críticos y periodistas sean la misma persona indudablemente ayuda a componer un friso más exacto del grupo de profesionales que, desde hace ya tiempo, alientan estas trasnochadas lecturas sobre la

condición creativa en España. Que sean incluso ellos mismos los directores de los principales museos de España no deja ya lugar a dudas sobre la altura social que estas interpretaciones tiene en nuestro país.

Y decimos desde hace ya tiempo, sin necesidad de recurrir únicamente al informalismo de los años cincuenta o incluso antes, sino que nos referimos a una constante que se ha ido solidificando también desde los años ochenta en adelante, con el impulso de una crítica de arte interesada en lo que llaman “la continuidad del arte español” que lee la producción contemporánea a través de un estrecho prisma historicista. Ya desde los días del PEACE socialista, buena parte del aparato crítico que rodeó las grandes exposiciones internacionales se dedicó a consolidar la percepción barroca de la nueva pintura expresionista española que existía, tanto abstracta como figurativa de aquellos días.¹⁰⁸ Por tanto, no deberíamos ver todo lo ocurrido durante el período que este estudio cubre (2002-2004) en absoluto como una cesura o requiebro singular, sino como una continuidad, no ya del arte español —algo difícilmente sostenible si no lo miramos con las gafas oficiales—, sino de una manera de leer la producción nacional a la luz de ciertos intereses culturales, políticos y mercantiles que abogan por la categorización del arte como portador esencial de una larga tradición genialista y “excepcionalista”, en la que el artista nunca deja taller en su estela, volcado como está en el desarrollo de su dramático individualismo intuitivo. El artista español solo tiene una tradición: crear *ex nihilo*, desde la nada, como todos los grandes genios de la historia del arte nacional, por lo que su relación con el mundo será, naturalmente, a través de unas poéticas “oscuras”, trágicas y simbolistas; o sea, plenamente barrocas.

En otro apartado nos encargamos de analizar el debate que se ha producido en la SEACEX entre dos líneas de interpretación histórica diferentes. Por un lado están los historiadores que quieren ver la continuidad de la cultura española a la luz de unos orígenes esenciales, fijados en el Siglo de Oro (con Francisco Calvo Serraller a la cabeza); y por el otro están los historiadores (desde luego no pertenecientes a los estudios de arte contemporáneo) que defienden que la continuidad, si existe, se debe a las sucesivas adaptaciones y concomitancias de la cultura española a los diferentes contextos históricos que han ido surgiendo. Señalamos también aquí esta disyuntiva porque el PAEE no quedará fuera de la misma.

De entre los últimos historiadores que están en contra de este tipo de legitimaciones esencialistas destaca Fernando Checa Cremades, catedrático de historia del arte en la Universidad Complutense de Madrid, ex director del Museo del Prado y uno de los principales asesores científicos de la SEACEX (a su cargo han estado algunas de las principales exposiciones de la entidad sobre la España del XVI y XVII). Checa se ha manifestado así, en el sentido del peligro que supone continuar con esa línea historicista en la interpretación del arte contemporáneo español:

Se están legitimando [los artistas] a través del Barroco y a través de una determinada historia del arte español con la que yo no estoy en absoluto de acuerdo. Se trata de un tema peligroso, que en el futuro inmediato lo va a ser todavía más. Yo creo que hay una tendencia historiográfica española por parte de crí-

ticos de arte / historiadores, o al revés, como [Julián] Gállego o [Francisco] Calvo Serraller, como tú dices, que son a la vez buenos especialistas de la pintura del XVII pero que también tratan de ver la historia del arte español de una manera romántica, en la que solamente existen los grandes picos del arte español (El Greco, Velázquez, Goya, Picasso), y que eso es una sucesión. Como historiador, yo creo que eso no es cierto. No hay que recurrir, como ocurría en la historiografía del siglo XIX o principios del XX, a los grandes genios, una idea por la que España no ha dado continuidades sino grandes picos. Y por otro lado, esa historiografía ve en esa continuidad lo trágico, lo telúrico, los perros muertos, las moscas, Buñuel, Valle-Inclán, las novelas de Sender. Eso me parece horroroso, no porque no me gusten Buñuel ni Goya; lo que no me gusta es que la historia solo se tenga que escribir a través de lo tenebroso, de la negritud y de la mierda. Yo creo que el arte español está inserto con sus peculiaridades dentro de un proceso que es el arte y la historia, primero de Europa y luego del mundo. [...] Lo que pasa es que se sigue tratando de ver el arte español como una sensación de lo trágico, desde El Greco hasta Picasso, con las últimas derivaciones de Barceló, Sicilia o Eduardo Arroyo. Yo no creo que se deba interpretar el arte español de esta manera.¹⁰⁹

Si bien Checa apunta claramente en la dirección comentada, no es menos cierto que su interés por situar siempre la producción cultural española en coordenadas transnacionales puede conducir a menudo a olvidar la evidente “excepcionalidad” de la cultura española en el sentido de su histórico retraso “racionalista”, cuyas causas hay que encontrar en el propio contexto nacional y no tanto en contextos ajenos.¹¹⁰

En todo caso, lo que está claro es que esta hermenéutica barroquizante, si bien es una línea muy arraigada en las artes y en las letras españolas,¹¹¹ ha sido plenamente visibilizada durante los últimos años de mano de un contexto político y cultural, el aglutinado en torno al Partido Popular. No es de extrañar que muchos personajes relevantes de la cultura y de las artes hayan hecho bandera de su “barroquismo” en contra de otras lecturas “estériles”.¹¹² Francisco Umbral, por ejemplo, al recoger su Premio Nacional de Literatura en 1998 de manos de la ministra de Cultura Esperanza Aguirre, hizo uno de los elogios más encendidos del “ser barroco”, con gran acogida entre los asistentes, entre ellos la propia ministra:

La palabra española, en sus momentos más altos, ha sido barroca [...]. Somos barrocos porque somos cimarrones, cuarterones, cruce de razas, y esto lo ven mejor los extranjeros. Por eso hay tantos hispanistas [...]. Cuando ojeamos a los pulcros redactores de novelas exentas nos vuelve la gana barroca [...]. Quevedo y García Márquez, Ortega y Gómez de la Serna, Gerardo Diego y Neruda; y, por supuesto, Valle Inclán: todos barrocos.¹¹³

Umbral, como muchos otros literatos que ahora no viene al caso enumerar, muestra a las claras el paisaje de fondo en el que las lecturas más oficialistas se mueven. En el ámbito de las artes, y en concreto en los programas desarrollados por el PAEE (y desde luego, por la SEACEX), ello alcanza cotas sin parangón. Artistas como Luis Feito, José Luis Fajardo, Frederic Amat, Rafael Canogar, Miguel Rodríguez-Acosta, Juan Uslé, Miquel Barceló, Manolo Millares, Carmen



Miguel Ángel Cortés, secretario de Estado de Cooperación Cultural, inaugura una exposición junto al Rey y la ministra de Educación y Cultura, Esperanza Aguirre, 1999.

Laffón, Eduardo Úrculo, Gerardo Rueda, El Hortelano, Carlos Franco, Cristobal Toral, Álvaro Delgado, Gustavo Torner, Manuel Rivera, Martín Chirino, Antonio Saura, Gonzalo Martín-Calero...; todos ellos son tenazmente descritos como barrocos y como continuadores de una sin igual estirpe artística gracias a las plumas de Francisco Calvo Serraller, Emmanuel Guigón, María Dolores Jiménez-Blanco, Enrique Juncosa, Fernando Castro, Francesc Miralles, Kosme de Barañano, Christian Domínguez, Marta de Andrés, Montserrat Acebes de la Torre, Santiago Olmo, Jaime Brihuega, Manuel Romero, Juan Manuel Bonet, etc.

Es lógico, pues, que cualquier práctica artística que no responda a ese hilo argumental no haya recibido la más mínima atención oficial, o que incluso haya sido tildada de "puro agobio" o "resabios teóricos y sectarismos" (Bonet), "exhibicionista" (Pilar del Castillo), o "morralla ideológica" (González). En el marco de esta línea de interpretación histórica hay un enemigo común: toda aquella práctica cultural que pretenda cuestionar las estructuras sociales, políticas o de producción que han dado pie a la tradición secular de la grafía barroca española.

Veamos a continuación algunos extractos que ilustran lo que indicamos:

[Richard Serra representa una experiencia estética única]: en primer lugar, por el valor artístico y el sentido emblemático de Richard Serra como uno de los mejores escultores actuales; en segundo, por la relación que hay entre su obra y, todavía más, su obra de los años comprendidos en la presente muestra, con la identidad estética del edificio Guggenheim de Nueva York, diseñado por Wright, y el de Bilbao, por Frank Gehry, ambos de orientación barroca.

FRANCISCO CALVO SERRALLER ¹¹⁴

Manuel Rivera es barroco en cuanto a su capacidad de producir verdaderos escenarios.

JAIME BRIHUEGA ¹¹⁵

Sobre Juan Uslé: "Pinto cuadros negros para vaciar la cabeza de imágenes y dejarme llevar. Al mover la brocha rítmicamente y al pintar la siguiente línea, veía el latido de la sangre. Los cuadros son como un circuito circulatorio más, como somos nosotros, en una trama donde quisieran salir las imágenes." Para el comisario de la exposición de Uslé, Enrique Juncosa, este forma parte de una generación de pintores internacionales (Scully, Winters, Taafle, Frieze) que exploran las posibilidades metafóricas de la abstracción expresionista, orgánica o geométrica, con cuadros que contienen "gesto y geometría, sobriedad y barroquismo, dinamismo e inmovilidad."¹¹⁶

Sobre Úrculo: "El pintor Eduardo Úrculo se presentó ayer como 'el hombre de los bodegones', al ser la naturaleza muerta el asunto de la exposición, elegido por el comisario, Fernando Castro Flórez, que inaugurará la reina el 8 de marzo en el Museo Millennium Monument, de Pekín. 'Es un hallazgo exportar arte en lugar de castañuelas', afirmó el artista. Los cincuenta bodegones recorren su trabajo artístico desde los años sesenta en París y terminan con los recientes bodegones neocubistas que presentó en la galería Metta, con 'una dimensión barroca, lúdica y trágica', según el comisario."¹¹⁷

Gerardo Rueda es "barroco en cómo interpreta la estética del clasicismo, en su atracción por la monumentalidad, en su arte 'íntimo y poético'."¹¹⁸

Sobre Martín-Calero: "Su Castilla, mística y guerrera, como decía el poeta, lo envuelve en las esencialidades. Como todo creador, provoca el paso de lo local a lo universal; como Cervantes y Dostoievski, como Velázquez y Dégas, como Mozart y Stravinski; como la Biblia."

FRANCESC MIRALLES ¹¹⁹

En Mascaró, ceniza, forma y silencio se condensan como una imagen del barroco hispano, como una *natura morta*, que en el fondo habla de la vanidad de la vida.

KOSME DE BARAÑANO¹²⁰

Sobre Feito y Fajardo: "A través de las técnicas y materiales aparecen los diálogos entre materia y espíritu, en la abstracción y en el gestualismo o misticismo."¹²¹

Sobre Frederic Amat: "La sensualidad del amor, el binomio vida-muerte y la utilización provocadora del color y la mancha son algunas características de la obra de Amat, profundamente personal y reflexiva."¹²²

Lo que me permite afirmar que Álvaro Delgado es barroco en sus formas pero clásico en los conceptos. Un sentimiento y razón, lo ingenuo y lo profundo, lo imaginativo y lo real, lo inmediato y lo universal, poniendo incluso el acento en el aspecto literario, como se observa en muchos de sus títulos.

MONTSERRAT ACEBES DE LA TORRE ¹²³

Sobre Rodríguez-Acosta: "En la obra madura del pintor nacido en 1927 no ha quedado atrás únicamente la representación de objetos, sino que hasta el color se ha reducido 'para dar paso al puro gesto de la pincelada, al lenguaje gestual. Es la búsqueda de la pureza hasta llegar al blanco y negro', resumió la comisaria, María Dolores Jiménez-Blanco."¹²⁴

El Hortelano pertenece, como ha afirmado Calvo Serraller, a la “estirpe visionaria”, su comprensión de la imagen como Oración la acerca al simbolismo.

FERNANDO CASTRO FLÓREZ ¹²⁵

Sobre El Hortelano: “Sacrificio y éxtasis visionario son los rasgos del artista con vocación profética, que no es tanto ese que anuncia desastres venideros, sino el que señala el valor sagrado del mirar, el fijarse, el revelar. Hay algo que hierve en los artistas de esta stirpe, tan rara como fundamental.”

FRANCISCO CALVO SERRALLER ¹²⁶

Las caras, las figuras, siempre algo furtivas, irrumpen en los cuadros de Fajardo como apariciones dentro de un entorno barroco.

CHRISTIAN DOMÍNGUEZ ¹²⁷

Las obras de Miquel Barceló suelen estar dotadas de una fuerza sobrenatural capaz de alcanzar la esencia del objeto representado mediante la exposición de la propia materia pictórica.

CHRISTIAN DOMÍNGUEZ ¹²⁸

La pintura parte de esa realidad compleja, en la que no hay ni comienzo ni origen, y menos aún un objetivo que alcanzar, un viaje al que poner fin. Solo tienen cabida el impulso del gesto, el trazo de un recorrido. Las formas que despierta el flujo cuentan menos que el ritmo que las gobierna y que el movimiento que las anima, los de esos recuerdos que el olvido no sabría alterar.

EMMANUEL GUIGÓN ¹²⁹

Memoria de la creación, tributo a la pintura arquetípicamente condensada en la imagen del maestro barroco y clásico por excelencia, exaltación de la capacidad del arte para sugerir y aún gritar los más profundos sentimientos, la obra de [Antonio] Saura se erige así en un crisol ejemplar de algunas de las más influyentes corrientes técnicas y expresivas que han forjado la actual percepción artística. Por todo ello, la muestra que ahora presentamos constituye un excelente testimonio de la riqueza del arte español de las últimas décadas, de sus raíces en una secular memoria histórica y estética, y de su contribución, a partir de las ya lejanas vanguardias del primer Novecientos, a las sucesivas elaboraciones de la modernidad europea.

FELIPE V. GARÍN, presidente de la SEACEX ¹³⁰

Sobre Gustavo Torner: “Esta crisis tuvo una relación directa con el hecho de que, si bien el expresionismo abstracto congeniaba bien con la imagen tradicional de la Escuela Española, considerada anticlásica y emocional, las corrientes vanguardistas ‘frías’ de los años sesenta, fundamentalmente analíticas, cosmopolitas y técnicamente industrializadas, no lo hacían en absoluto. Pues bien, en medio de esta crisis fue donde cobró pleno sentido la forma de ser y pensar el arte de Gustavo Torner, para el que no había contradicción en perpetuar el aliento romántico del informalismo junto con posiciones más congeladas.”

FRANCISCO CALVO SERRALLER ¹³¹

Sobre Manuel Rivera: “El dramatismo y el desgarramiento de sus composiciones, primero, y luego una especial inclinación a los valores sensitivos del objeto, su forma y sus significados, lo entroncaban con grandes referentes míticos de la cultura artística, literaria y musical española.”

JAIME BRIHUEGA¹³²

Pienso que a algo de esto se refiere el poeta y crítico, teórico de El Paso, Manuel Conde, cuando nos dice que Luis Feito reúne en su pintura las características más acusadas del misticismo español. Características en las que insiste, por encima del tiempo, ya en 1995, el estudioso de todas las vanguardias en España, Juan Manuel Bonet: “Místico, Feito indudablemente lo era, lo sigue siendo. Místico antes que nada”.

MANUEL ROMERO¹³³

Y en general, para panegíricos sin camuflaje sobre la condición barroca de nuestra creación reciente, remitimos al lector a artículos enteros en los catálogos del PAEE, en especial Julio César Abad Vidal, “La pintura de Carlos Franco: la belleza de un mundo culpable”; Fernando Castro Flórez, “La pintura, objeto de conocimiento”; Fernando Castro Flórez, “La vida suspendida y el viaje a ninguna parte. [Anotaciones sobre la obra de Cristóbal Toral]”; Fernando Castro Flórez, “El nomadismo íntimo de Eduardo Úrculo. El bodegón como autorretrato cifrado”; María Dolores Jiménez-Blanco, “Una mirada a la historia del arte desde la obra de Miguel Rodríguez-Acosta”; Santiago B. Olmo, “La tinta del calamar”; Francisco del Río, “Desde el interior del estudio. Manuel Salinas”; Francisco Calvo Serraller, “Dinámica en espiral. Martín Chirino”.

La batalla entre el Ministerio de Asuntos Exteriores y el Ministerio de Cultura por el control de la promoción cultural

La creación de la SEACEX en el año 2000, de mano de un impulso directo de José María Aznar,¹³⁴ puso en evidencia la voluntad del gobierno del Partido Popular —y de los intereses que habían refrendado su poder— de distinguir con suma claridad la verdadera interpretación de lo que era la cultura española respecto de las políticas que sobre el mismo asunto se habían realizado durante la primera legislatura, entre 1996 y 2000. Y nada mejor para entender ese proceso que observar las tensiones que la creación de la SEACEX produjo entre el Ministerio de Cultura y el de Asuntos Exteriores, nuevo receptor de toda la atención presupuestaria y renovado mecanismo de traslación de la imagen creativa de España que el gobierno pretendía desarrollar.

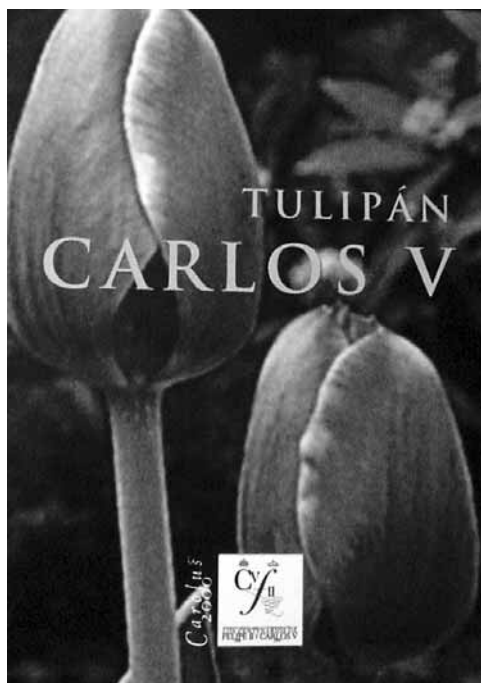
Durante la primera legislatura, sometido a la realidad de la minoría parlamentaria y de los pactos políticos, el Partido Popular ciertamente continuó dentro de las líneas culturales marcadas por los gobiernos socialistas precedentes. La atención principal del Ministerio de Educación y Cultura, bajo la batuta de la ministra Esperanza Aguirre, siguió fijada en las grandes infraestructuras culturales, como los museos nacionales, y la creación de los nuevos perfiles de los centros de arte contemporáneo en todo el territorio, muy a menudo en colaboración con los departamentos de cultura de las diferentes comunidades autónomas, en especial con aquellas afines políticamente, aunque no únicamente. No obstante, algunas señales de lo que podía deparar la segunda legislatura

podían leerse ya. Las conmemoraciones de las figuras de Carlos V y Felipe II y la constitución de la sociedad estatal que debía promover y coordinar todas las actividades ya auguraba el deseo del gobierno en subrayar específicamente una lectura “castellana” e imperial de la historia española. No olvidemos que precisamente de esas dos entidades surgió la SEACEX en 2000. A la luz de los lugares escogidos para llevar a cabo esas efemérides (eminentemente instituciones culturales castellanas en Madrid, Valladolid y Toledo, pero también en Barcelona, Granada y otras ciudades españolas y europeas), y conociendo el desarrollo posterior de la SEACEX, hoy podemos colegir la existencia de una patente voluntad gubernamental de utilizar las figuras más representativas de la casa de los Austrias como paradigma y referente de la unidad territorial española y de la evolución de las diversas realidades peninsulares hacia una entidad llamada “la monarquía hispánica”. El carácter de algunas de las actividades sobre Carlos V que se celebraron en Catalunya, reafirmando la secundarización de la casa de Barcelona (Aragón) a los intereses globales de Castilla a principios de la edad moderna, ilumina con suficiente claridad este propósito de interpretación partidista de la historia nacional. Apuntamos aquí esta situación en el ámbito de la política cultural interna, en la medida en que servirá como modelo para la posterior aplicación de las políticas culturales en el exterior realizadas ya directamente por el Ministerio de Asuntos Exteriores durante la segunda legislatura (2000-2004). Hasta ese momento, el principal peso de la política cultural de Estado seguía estando sobre las espaldas del Ministerio de Cultura.

Con la mayoría absoluta conseguida por el Partido Popular en las elecciones del año 2000, y la consiguiente liberación de las ataduras parlamentarias que se habían establecido con los nacionalistas catalanes, el gobierno da un golpe de timón en las competencias y prioridades ministeriales que atañen al campo cultural. A modo de resumen inicial, podemos sintetizar lo siguiente:



José María Aznar inaugura una exposición acompañado por Miguel Ángel Cortés.



Uno de los proyectos de la Sociedad Conmemorativa de Felipe II y Carlos V, para conmemorar la memoria de este último, fue el desarrollo de un nuevo tulipán bautizado como "tulipán Carlos V".

- El Ministerio de Educación y Cultura, ahora dirigido por Pilar del Castillo, además de continuar con las apuestas por las grandes infraestructuras culturales parece concentrarse en su primera competencia, la educativa, con la vista puesta en la elaboración de una legislación escolar modelada bajo unos nuevos patrones: privatización en la gestión, deslaicización de los programas, universalización de los contenidos para contrarrestar políticas educativas paralelas de algunas comunidades autónomas y finalmente la adecuación de los contenidos hacia una "laborización" del alumnado en detrimento de las Humanidades, aunque con la contradicción de haber desmantelado el sistema de formación profesional.

- El Ministerio de Asuntos Exteriores (a través de Josep Piqué y posteriormente de Ana Palacio) asume un salto cualitativo enorme en el terreno de la proyección cultural. Ese impulso viene registrado por tres circunstancias que ya hemos analizado: por un lado, la nueva estrategia que emprende la política exterior del gobierno de Aznar, basada en dar apoyos explícitos a determinadas políticas económicas de grandes empresas españolas en el extranjero,¹³⁵ especialmente en América y Asia; en segundo lugar, la presidencia semestral española de la Unión Europea (primer semestre del 2002); y por último la alineación del gobierno con los nuevos ejes internacionales promovidos por el presidente norteamericano George Bush tras los atentados terroristas en Estados Unidos en septiembre de 2001.

En este marco geopolítico y de intereses surge la figura central de Miguel Ángel Cortés, que servirá para engrasar y diseñar de forma más o menos homogénea todas las políticas de promoción cultural en el extranjero. Cortés, miembro del círculo más íntimo del presidente Aznar, representa el pivote sobre el que girará tanto el cambio de equilibrios entre Cultura y Asuntos Exteriores como el modelado de las intenciones reales a la hora de definir las prioridades de los programas. Como secretario de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica desde 1996, Miguel Ángel Cortés reunió las características idóneas para promover una proyección exterior cada vez más desvinculada del Ministerio de Cultura y paulatinamente más orientada hacia Asuntos Exteriores.¹³⁶

El creciente divorcio entre Cultura y Asuntos Exteriores, favorecido por el mayor peso conseguido por los “halcones” de Exteriores y por unas mejores partidas presupuestarias procedentes del Ministerio de Economía y Hacienda, puede trazarse fácilmente si repasamos la prensa, tanto durante las primeras semanas de la segunda legislatura del PP como en periodos posteriores.

El titular del diario *ABC* —medio muy próximo al gobierno— del 16 de diciembre del año 2000 dice: “Pulso entre Exteriores y Cultura por el control de la Sociedad Estatal de Acción Cultural Exterior.” Seis días después, el día 22, con motivo de la última reunión del Consejo de Administración de la Sociedad Estatal de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, *ABC* vuelve a señalar los deslizamientos que se están produciendo en el seno del gobierno con respecto a la promoción cultural: “Cultura solo cuenta con tres votos de doce en el Consejo de la SEACEX.” El mismo día 22, el diario *El País* hace referencia a la nula presencia de altos cargos de Cultura en la comparecencia informativa y señala que “el papel que ocupará a partir de ahora el Instituto Cervantes, dependiente de Asuntos Exteriores y que por ley ha de cumplir las funciones de promoción del castellano y de la cultura en español en el mundo, ha sido una de las manzanas de la discordia entre Asuntos Exteriores y Cultura”.

Ocho días después de aquella rueda de prensa, y ante las presiones parlamentarias socialistas y de algunos medios de opinión, el secretario de Estado de Cultura, Luis Alberto de Cuenca, convoca a los periodistas para intentar rebajar la aparente tensión y afirma que “el Ministerio de Cultura y el de Asuntos Exteriores están acostumbrados a entenderse desde hace tiempo y, por tanto, no creo que vaya a haber problemas con la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, un arma eficaz para promocionar nuestra cultura en el exterior.”¹³⁷ Sin embargo, las cosas no parecen coger mejor cauce con el paso de las semanas. Dos meses después, en febrero de 2001, vuelve a desatarse la polémica a raíz de unas declaraciones de la ministra de Cultura, Pilar del Castillo, en las que pone en cuestión el buen funcionamiento de la SEACEX, criticando la lentitud de su aparato. De nuevo, el diario *ABC* recoge la diatriba y publica en titulares la respuesta de Cortés a las críticas de Cultura: “Cortés corrige a la ministra de Cultura: ‘El Consejo de la Seacex ya existe’.”¹³⁸ Asimismo, en un artículo de opinión, *ABC* destaca la “descoordinación” de ambos ministerios: “Parece imposible, en estos tiempos de comunicación inmediata, que puedan producirse casos de descoordinación tan llamativos como el que acaban de protagonizar la ministra de Educación y Cultura, Pilar del Castillo, y el secretario de Estado de Cooperación Internacional

y para Iberoamérica, Miguel Ángel Cortés, a propósito de la SEACEX.¹³⁹ Una semana después, y también en la sección de opinión editorial de *ABC*, se da cuenta de lo que titula "Las guerras sordas de la cultura": "Dice la ministra Pilar del Castillo que 'no hay guerras personales' entre De Cuenca y Cortés por la SEACEX." Y se añade, muy significativamente: "Esa rara Sociedad Estatal que se han sacado de la manga los pupilos de Josep Piqué para mojar pan en la salsa de la cultura."¹⁴⁰

Poco más de un mes después Juan Carlos Elorza, presidente en aquellos días de la SEACEX, intenta dar por zanjado el asunto al manifestar que "la SEACEX ha logrado crear un marco para sumar los esfuerzos de todos."¹⁴¹ Pero no parece que las cosas vayan suavizándose a la vista de las declaraciones que seis semanas después, en junio del 2001, realiza Luis Alberto de Cuenca: "La política cultural no está en el Ministerio de Asuntos Exteriores, sino en el de Educación, Cultura y Deporte."¹⁴²

No obstante, el pulso entre Cultura y Exteriores acabará decantándose claramente a favor del segundo, en especial después de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, y a las puertas de la presidencia española de la Unión Europea. Durante todo el año 2002, las manifestaciones tanto del presidente del gobierno y la presidencia de la SEACEX como de Miguel Ángel Cortés apuntan inequívocamente a un reforzamiento de las políticas culturales en el exterior, así como a una mayor financiación de sus actividades en detrimento de las de Cultura. Es más, determinados ámbitos que eran tradicionalmente propios de Cultura son arrebatados por Exteriores de una forma claramente poco "amistosa" y con pleno consentimiento desde la presidencia del gobierno. Es el caso de la feria ARCO en Madrid, en sus ediciones del 2003 y 2004. La presencia de Cultura se reduce prácticamente a cero, pasando Asuntos Exteriores a capitalizar la intervención estatal. De una manera muy gráfica, el diario *ABC* apareció con el siguiente titular en su sección cultural en la apertura de ARCO 2003: "ARCO arrincona a Cultura, mientras Exteriores obtiene un lugar de excepción en la feria. Exteriores: 10, Cultura: 0. Miguel Ángel Cortés ha ganado por goleada al tándem Del Castillo - De Cuenca - Puig de la Bellacasa y se hace con el lugar de privilegio de la feria, mientras Cultura permanece casi olvidada en una esquina."¹⁴³ Sería erróneo pensar, sin embargo, que ARCO estuviera antes vinculada de una manera ex profesa al Ministerio de Cultura. No olvidemos que la feria madrileña nace en 1982 al amparo institucional y empresarial, y que ya en 1983 el PEACE (Programa Estatal de Acción Cultural en el Extranjero, creado por el primer gobierno socialista) le daba plena cobertura.¹⁴⁴

Desde la primavera del 2003 se detecta, tanto a través de los medios de comunicación como de las declaraciones de los máximos representantes políticos de Cultura y Asuntos Exteriores, la evidente derrota de los primeros en beneficio de los segundos. Ejemplo de ello es la apuesta de la SEACEX por la financiación de proyectos, fundamentalmente expositivos, en instituciones culturales dentro del país, un tipo de actividad en principio ajena a las premisas propias del Ministerio de Asuntos Exteriores.¹⁴⁵ Ya en 2001 el Ministerio de Cultura había mostrado su preocupación ante la voluntad de la SEACEX de concentrarse en el ámbito expositivo, y en concreto dentro del propio país.¹⁴⁶

Otra evidencia puede observarse en la definitiva preeminencia de Asuntos Exteriores en el diseño de la estrategia general y de los programas del Instituto

Cervantes, cuando en mayo del 2002 la Secretaría de Cooperación Internacional se hace cargo de la entidad.¹⁴⁷

A modo de reflexión

Todo lo que aquí se ha expuesto representa, en realidad, la punta visible de un iceberg, de un conglomerado compuesto de actitudes, personas, dinámicas, intereses e inercias. Porque las políticas de Estado no son más que eso. Las instituciones se rigen fundamentalmente por personas, con sus propios círculos de intereses, de deudas y también de ilusiones. Dependiendo de quién lleva las riendas del poder, todos esos elementos, algunos de una enorme volatilidad y otros lastrados por tradiciones muy pesadas, serán estructurados de una forma u otra y definirán unos caminos frente a otros.

Siendo esto cierto y palpable, también requiere de una mayor reflexión. La política cultural del Estado español durante la democracia se antoja tan lineal y continuista, por encima de personas e ideologías, que es necesario atender con detalle a las razones de esa situación. El hecho de que el Partido Popular haya extremado las tendencias más tradicionalistas de la cultura oficial del Estado no nos debe esconder que ese es un proceso largamente larvado y que desde los mismos inicios de la democracia ya asomó en los gobiernos, y en las instituciones y contextos en los que se apoyaban. Más allá de la diferencia de personalidades y actitudes políticas —*strictu sensu*— de los diferentes ejecutivos y de las cúpulas de las instituciones culturales, España ha vendido una cultura al servicio de un mito y lejos de su sociedad. Ese mito no es meramente la imagen de la España grande que una vez fue, sino que se trata de un mito político que responde a las grandes brechas y tensiones, al parecer insolubles —creen algunos—, en la definición pública de la nación.

La profunda disociación entre práctica política y práctica social puede explicarnos en parte esa peculiar y anómala situación, cuyo resultado más patente es la concepción del poder como instrumento fundamentalmente político, y no como el ámbito natural de la comunicación y del debate social. La política española ha sido y sigue siendo un arma en contra de los fracasos mismos de la política. La llegada al poder de cualquier partido supone la revisión inmediata de las razones por las que la política anterior fue un supuesto fracaso. Pero esta dinámica crea un solo derrotado: la capacidad de expresión social.

La cultura española se define de una forma clara y determinada desde el Siglo de Oro. En aquel tiempo, se origina una de las más curiosas ecuaciones en la historia de Europa: la cultura se convierte en un filtro mediante el que el poder regula los actos sociales. Además, mientras la sociedad se hunde (en términos económicos, científicos, comunitarios, etc.), las prácticas artísticas alcanzan un gran cenit. Pero la expresión de estas prácticas “debe” venir legitimada por el marchamo institucional. Fuera del sello público, no hay cultura que valga. La cultura deviene, pues, un espectáculo público que refrenda la atención política a la excelencia “moral” de los artistas. La llegada de la democracia pudo cambiar esa situación endémica pero no fue así, porque ciertas inercias son demasiado poderosas. Con el fin del franquismo como modelo político, centenares

de intelectuales “comprometidos” optaron por la única solución que la tradicional tragedia de la política española podía ofrecer: insertarse en el aparato del poder para realizar las cosas desde dentro. El precio pagado es conocido por todos: dirigismo cultural, desapego de las realidades sociales y el sueño quimérico de cambiar la historia a base de marca y espectáculo. De nuevo, la comprensión de una cultura como política y no como resultado de la mutiplicidad de dinámicas sociales. La transformación de esa situación parece una obra de gran envergadura; en consecuencia tienta más una política circunstancial, que, como siempre, se dirige inmediatamente a lo que no exige complejidades, a lo que es inmóvil e inmutable: la razón barroca de la creación nacional.

Esa es la política cultural de Estado que nunca ha cesado en España. Que el Ministerio de Asuntos Exteriores se haya convertido en la herramienta de la política cultural por encima del Ministerio de Cultura es un síntoma más de la grave disociación entre los intereses políticos y los reales y diversos intereses sociales del país. La construcción de una imagen exterior del país, lógica hasta cierto punto en un mercado global de alta competición y riesgo, ha venido realizándose a expensas de los usos y las prácticas de la verdadera contemporaneidad, que no es otra —parece mentira que tengamos que subrayar tal obviedad— que la que ocurre en nuestros días. La vertebración de una imagen de la cultura de España, deudora de premisas de tradición y sobre todo del insoluble fracaso político, lleva implícita la idea de una acción política correctora, cuando en realidad la solución se encuentra en el pleno reconocimiento de la fuerza intrínseca de la producción social actual. E incluso cuando las instituciones debaten en qué se define esa producción para poder ejercer alguna política de promoción, se acaba siempre poniendo el listón marcado por el lastre de una cultura española “universal y esencial” que, como nos decía Cortés, “pone al final a todo el mundo en su sitio”.

No obstante, en algo tiene razón el ex secretario de Estado de Cooperación Cultural: “Un programa tiene consecuencias en la medida en que continúa.” Pero apelar a las excelencias del British Council o del Goethe Institut no sirve de nada si no se consigue articular un proyecto de larga duración, exento de manipulaciones políticas, no vinculado a las estrategias ideológicas coyunturales, guiado por criterios profesionales internos (que no endogámicos) y sumamente atento a las características y razones reales por las que se produce toda obra contemporánea. La internacionalización, en un proyecto así, no es simplemente un ejercicio de promoción cultural, sino el esfuerzo de reconocer que hay cosas que pasan fuera y viceversa, sin perder de vista ni las condiciones propias de cada contexto ni el hecho de que existen ciertas respuestas globales que pueden ser aplicadas en los entornos locales.

Supongamos un escenario alternativo. El Programa de Arte Español en Exterior (2002-2004) ha venido a costar diez millones de euros. Con ese presupuesto se han realizado ochenta y siete exposiciones de artistas ya consagrados a un coste entre los 180.000 y los 240.000 euros. Excepto por los visitantes extranjeros de esas exposiciones, los propios artistas y los profesionales que han vivido de esas campañas, el resultado final sobre la sociedad y la cultura españolas, e incluso sobre la promoción, es nulo. Imaginen que con esa cantidad de dinero se hubieran concedido 850 becas internacionales —con algunos criterios básicos que habría que establecer— entre artistas y creadores nacionales cuyas carre-

ras se encuentran en formación, por un valor nominal de 12.000 euros y con un tiempo medio de estancia de seis meses. ¿Cuál hubiera sido el resultado? Es difícil de decir; además, no hay programas perfectos. Pero indudablemente la cooperación internacional cobraría un sentido real: los creadores podrían desarrollar sus investigaciones a través del contacto con realidades foráneas, que al fin y al cabo es lo que persigue una política de cooperación externa, para después promover toda esa información en sus propios lugares de origen. Los países de destino enlazarían más directamente con las prácticas reales y contemporáneas de nuestra creación; y sobre todo, ello permitiría que los órganos gubernamentales encargados de estos programas consiguieran crear una red ágil, flexible y duradera con multitud de centros de arte y de investigación internacionales, algo infinitamente más "promocional" que llevar una exposición de Úrculo a Pekín.

Durante estos últimos cuatro años (y en menor medida en los últimos ocho), el Partido Popular nos ha ofrecido una versión rancia y ñoña de la creación española, y nos ha proyectado una política marcada por el interés en leer esa creación bajo el prisma de la "historicidad", de la Cultura con mayúsculas. Eso es incontestable. Pero también es incuestionable que esa política ha tenido el refrendo pleno de muchos creadores, intelectuales y profesionales de la cultura. Ciertamente: no de todos, afortunadamente, pero de un número lo suficientemente significativo como para intuir la dificultad de cualquier cambio de rumbo futuro. La aguda disociación entre el artista y su entorno en España parece justificar profundamente muchas de las actitudes personalistas y egocéntricas de las que se ha nutrido la política artística de Estado durante los últimos veinticinco años. El proyecto político de cultura en España anhela la continuidad histórica del "genio español" en las figuras de artistas que "exceden" sus estructuras originarias; se precia de que en España no haya habido ismos, y se felicita de que nuestros más grandes artistas no hayan creado jamás escuela ni taller. En ellos, la política refleja el sueño de nuestra cultura: solo el arte y el artista es capaz de subvertir la crisis social y de representación que España siempre ha comportado. El arte y el genio son las metáforas perfectas para "elevarse" y estar a la altura de los tiempos.

1. A continuación se presenta una versión abreviada de la investigación realizada para *Desacuerdos*, puesto que las secciones 1 y 5 y los documentos anexos de la investigación original, publicada en www.desacuerdos.org, no se incluyen en la presente edición. El índice de la investigación original es el siguiente:

- a) Introducción general: Aclaración metodológica / Una primera conclusión
- b) SEACEX: Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior: Administración y promoción cultural / La SEACEX: una nueva sociedad
- c) La hispanidad: estilo de Estado: Contra la “tergiversación” / La proyección universal de la cultura española / Universalismo e internacionalización / Entre el nacionalismo y el multiculturalismo / Arte español e internacionalismo. La exposición *The Real Royal Trip* / Ciertas tesis revisionistas de la España Imperial
- d) PAEE: Programa de Arte Español en el Exterior: Excelencia y premio. Tradición y normalidad / Memoria barroca y contemporaneidad
- e) La correlación entre la política de Exteriores y la promoción cultural exterior: Asia / La imagen de España como negocio / Estados Unidos
- f) La batalla entre el Ministerio de Asuntos Exteriores y el Ministerio de Cultura por el control de la promoción cultural
- g). A modo de reflexión

Documentos anexos: Sociedad SEACEX (órganos de gobierno y acuerdo ministerial) / Exposiciones SEACEX y PAEE / Presupuestos / Entrevista Miguel Ángel Cortés / Entrevista Jesús Silva / Entrevista Harald Szeemann / Entrevista Fernando Checa / Bibliografía

2. Javier Noya. “Luces y sombras de la acción cultural exterior”, *Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos*, Madrid, abril 2003, en www.realinstitutoelcano.org

3. Véase el documento “Sociedad SEACEX”, anexo a la versión completa de este texto, en www.desacuerdos.org.

4. Miguel Ángel Cortés, entrevista con los autores, 19 de mayo de 2004 (www.desacuerdos.org): “La SEACEX nace de la transformación de la Sociedad Estatal para las Conmemoraciones de Felipe II y Carlos V. [...] En su momento se crea una sociedad que era la del 250 aniversario de Goya, y que cuando terminó quedó ahí la estructura. Se le cambia el nombre y el objeto social, y pasa a ser la de las Conmemoraciones de los centenarios de Felipe II y Carlos V, pero claro, después ya no se puede seguir conmemorando estos centenarios. Lo que hacemos es aprovechar esa dinámica, con la estructura jurídica, los equipos de personas expertos en préstamos, en contratar seguros, en organizar el transporte, en contacto con el mundo editorial.”

Jesús Silva, entrevista con los autores, 5 de mayo de 2004 (www.desacuerdos.org): “Fue entonces [2000] cuando decidimos que se aprovechara esa estructura para transformarla en una nueva, que tenía como novedad que era la primera vez que una sociedad estatal no tenía un fin específico, referido a una conmemoración, a una exposición universal o algo así. Por primera vez una sociedad estatal tenía un fin generalista que era la acción cultural en el exterior, y además sin limitaciones en el tiempo. Lo que se hizo fue que el propio Consejo de Administración de la SEACEX dependiera formalmente del Ministerio de Hacienda, que es el que crea las sociedades estatales, y de quien dependen orgánicamente pero, de facto, en su Consejo hay una representación muy plural, con algunas de instituciones culturales privadas más importantes, como por ejemplo la Fundación Telefónica, la Fundación Endesa, etc. Luego, básicamente, lo que hay sobre todo es representación del Ministerio de Asuntos Exteriores y del Ministerio de Cultura a partes iguales. Pero en la práctica la acción cultural en el exterior se ha concentrado y centrado mucho en la relación con el Ministerio de Asuntos Exteriores, hasta tal punto que al final se ha llegado a identificar a la SEACEX en especial con Exteriores. En cambio, la otra sociedad estatal para conmemoraciones quedó vinculada estrechamente con el Ministerio de Cultura, dedicándose sobre todo a las grandes conmemoraciones históricas, de Isabel la Católica, el Quijote, etc. Ya había habido comisiones o sociedades estatales que se habían ido sucediendo, como fueron la de García Lorca, la de Goya... y se decidió que hubiera una sociedad general para dedicarse más a estos temas en España, otra para temas en el exterior y con vocación universal —SEACEX—, y luego una tercera sociedad estatal, que nació para la Feria de Hannover 2000, y que se

convirtió en una sociedad genérica para la presencia española en ferias internacionales.”

5. Jesús Silva, entrevista con los autores, *op. cit.*

6. Miguel Ángel Cortés, entrevista con los autores, *op. cit.*

7. Elvira Marco, entrevista con los autores, 7 de junio de 2004.

8. Véase el documento anexo “Sociedad SEACEX” (www.desacuerdos.org).

9. Miguel Ángel Cortés, entrevista con los autores, *op. cit.*

10. En plena época fascista.

11. “Estas exposiciones interesan desde el punto de vista de la política exterior de España, no ya porque llegue un aniversario, sino porque, por ejemplo, interesa el aniversario del establecimiento de relaciones diplomáticas entre México y España, o el aniversario del establecimiento de relaciones diplomáticas con la Unión Soviética —hoy Rusia—; y dentro de las visitas de Estado, interesa que haya un acto cultural igual que hay una reunión empresarial o un encuentro diplomático.” Miguel Ángel Cortés, entrevista con los autores, *op. cit.*

12. Respecto a los presupuestos de la SEACEX, véase el documento anexo “Presupuestos” (www.desacuerdos.org).

13. Javier Noya. “Luces y sombras de la acción cultural exterior”, *op. cit.*

14. Véase el documento anexo “Exposiciones SEACEX y PAEE” (www.desacuerdos.org).

15. Véase el documento anexo “Sociedad SEACEX” (www.desacuerdos.org).

16. Discurso de José María Aznar en la inauguración de la exposición *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*, Valladolid, 7 de septiembre de 1999. Extraído de *Memoria de actividades 1997-2001*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

17. Jesús Silva, entrevista con los autores, *op. cit.*

18. Juan Carlos Elorza. “Presentación”, en *Memoria de actividades 1997-2001*, *op. cit.*

19. Felipe V. Garín. “Presentación”, en *Balance de actividades 2000-2004*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, 2004.

20. Pilar del Castillo. “La cultura en el espejo de la política”, en *Balance de política cultural 2000-2004*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2004.

21. Véase el documento anexo “Exposiciones SEACEX y PAEE” (www.desacuerdos.org).

22. Jorge Luis Marzo y Antonio Lozano, entrevista a Jesús Silva, director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores y Consejero de la SEACEX, 5 de mayo de 2004.

23. *Atlas mundial de la arquitectura barroca*. Madrid: Electa y UNESCO, 2002; citado de Correa, *El País*, 1 de febrero de 2002.

24. Fernando R. de la Flor. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002.

25. En esta dirección es ilustrativo el comentario de Fernando Checa Cremades, ex director del Museo del Prado y asesor científico de la SEACEX: “Indudablemente, el poder político en España, desde siempre, ha querido diseñar un imaginario colectivo a través de la cultura, de la imagen, de la literatura, o de los museos en la actualidad. Esa sí que es una situación específica española que en otros países no pasa.” Entrevista con los autores, 7 de junio de 2004, publicada como documento anexo en www.desacuerdos.org.

26. Entrevista; ver documento anexo.

27. Declaraciones a Europa Press el 28 de enero del 2004, con motivo de la presentación del balance de actividades de la SEACEX, recogidas por la mayoría de diarios madrileños.

28. Jesús Silva, entrevista con los autores, *op. cit.*

29. Jesús Silva, entrevista con los autores, *op. cit.*

30. *Balance de política cultural 2000-2004*, *op. cit.*, pp. 3-4.

31. Luis Alberto de Cuenca. “De rutas y horizontes”, en *Balance de política cultural 2000-2004*, *op. cit.*, p. 19.

32. Discurso del Rey Juan Carlos I en la inauguración del homenaje a Carlos V, Toledo, 1999; en *Memoria de actividades 1997-2001*, *op. cit.*

33. Es interesante, en este sentido, observar la respuesta de Miguel Ángel Cortés a la pregunta de por qué se ha apostado todo por la exposiciones internacionales, y nada por una red de becas más útil para los artistas: “Si la pregunta es si se podían haber hecho otras cosas, o si

se podía haber hecho más, la respuesta es sí. Si hubiese habido más dinero, o si se hubiese dejado de hacer otras cosas, se podía no haber hecho la exposición del PS1, y haber hecho diez exposiciones de estas características: sí. Se podía no haber hecho ninguna de estas exposiciones, y haber dado cuarenta becas: sí. [...] Pero también nos podrían preguntar por qué no hacíamos exposiciones en lugar de dar becas... Si no se hacen exposiciones, no se conocen los artistas." Miguel Ángel Cortés, entrevista con los autores, *op. cit.*

34. Para una mejor aproximación a Luis González Robles, véase Jorge Luis Marzo. "La vanguardia del poder. El poder de la vanguardia. Entrevista a Luis González Robles", en *De calor*, Barcelona, 1993. También en www.desacuerdos.org

35. Santiago Amón. "Conversación con Antonio Saura", *El País*, Madrid, 15 de enero de 1978. Para un análisis de mayor profundidad de las líneas relacionales entre la política exterior franquista y la difusión de la vanguardia española de los cincuenta, véase Jorge Luis Marzo. "La paradoja de un arte liberal en un contexto totalitario. 1940-1960" (1993), en www.desacuerdos.org.

36. Joaquín Ruiz Jiménez. "Arte y política", conferencia impartida en la I Bienal de Arte Hispanoamericano, Madrid, 1951. Citado en Francisco Calvo Serraller. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. Madrid: Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, 1985. Reproducimos aquí un extracto de la conferencia: "Únicamente ayudando a los artistas a ser auténticos, apartándolos de cuantas insinuaciones extrañas puedan desviarlos de su propio ser, puede concebirse una verdadera política artística. En nuestra situación concreta, nos parece que esta ayuda a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por una parte, estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria, lo cual no representa, ni mucho menos, desviar a los artistas de las corrientes universales del arte, sino tan solo procurar estar atentos a sus valores propios. [...] Este libre despliegue del espíritu, que se propugna como fundamental política artística, es un arma esencial para la lucha contra el materialismo, [...] la gran herejía de nuestro tiempo. Tanto más grave y urgente es aquí nuestra tarea cuanto que los Estados comunistas se esfuerzan en poner el arte bajo su servicio, haciendo una tremenda caricatura y mistificación del arte verdadero. Si se logra que este sirva a su propio dueño, el espíritu, por este solo hecho, se convertirá en un aliado esencial de toda obra política cristiana. [...] Esta es en esencia la gran preocupación que debe orientar la política artística... hacer que el arte sea para sus servidores no una ocupación trivial o una rutina, sino una 'grave aventura', un factor dramático de su existencia, en relación con todo lo que ella tenga de mejor y de más noble, tanto en el orden individual como en el colectivo."

37. Teresa Vilarós. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

38. *La Razón*, 20 de enero de 2004.

39. Véase el documento anexo "Exposiciones SEACEX y PAEE", *op. cit.*

40. La nueva ministra de Cultura, Carmen Calvo, anunciaba en junio de 2004 que una de las próximas conmemoraciones históricas irá dedicada a Maimónides (junto a María Zambrano y El Quijote). Algunos de estos programas nacieron durante la etapa del PP. *La Razón*, 15 de junio de 2004.

41. Ana Palacio. "Presentación", en el catálogo de la exposición *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, presentada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid y el Castillo de Chapultepec. Madrid: SEACEX, 2003.

42. Felipe V. Garín. "Presentación", *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, *ibid.*

43. Miguel Ángel Cortés, entrevista con los autores, *op. cit.* Las siguientes citas del autor proceden también de dicha entrevista.

44. Américo Castro. *España en su historia* (1948). Madrid: Trotta, 2004, p. 149.

45. Discurso del Rey Juan Carlos I en la inauguración de la exposición *Carolus*, Toledo, 5 de octubre de 2000; en *Memoria de actividades 1997-2001*, *op. cit.*, pp. 206-210.

46. Eso es plenamente patente tanto en las exposiciones sobre Carlos V y Felipe II como en las muestras realizadas por la SEACEX, con

alguna excepción, como la dedicada al navegante vasco Legazpi, aunque navegara bajo pabellón de Castilla.

47. Discurso de José María Aznar en la inauguración de la exposición *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*, Valladolid, 7 de septiembre de 1999; en *Memoria de actividades 1997-2001*, *op. cit.*

48. Pilar del Castillo. "La cultura en el espejo de la política", en *Balance de política cultural 2000-2004*, *op. cit.*, p. 13.

49. Pilar del Castillo, "Presentación", en el catálogo de la exposición *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, *op. cit.*

50. *Iberoamérica mestiza*, presentada en la Torre de Don Borja y Casas del Águila y de la Parra, de la Fundación Santillana, en Santillana del Mar (Cantabria), en septiembre de 2003.

51. *El País*, "Babelia", 16 de agosto de 2003.

52. David Hernández, "Iberoamérica: ¿mosaico de culturas? ¿culturas híbridadas? ¿mestizaje?"; *Diario El faro.net*, San Salvador, 28 de julio de 2003 (www.elfaro.net/secciones/opinion/20030728/opinion1_20030728.asp).

53. *El País*, 6 de mayo de 2004.

54. Sobre la estrategia de aproximación cultural del franquismo (en el ámbito del arte) hacia Estados Unidos en detrimento del contacto con Europa, en el marco de una legitimación política internacional, véase J. L. Marzo. "La paradoja de un arte liberal en un contexto totalitario. 1940-1960" (1993), en www.desacuerdos.org.

55. Algo muy en sintonía con un comentario del ministro de Defensa español, Federico Trillo, respecto al apoyo del gobierno a la invasión norteamericana de Irak: "Por primera vez España estará con los vencedores." Entrevista con Carlos Dávila, *El tercer grado*, TVE.

56. "España en el corazón del futuro"; *La Razón*, 11 de octubre de 2003: "Nueva York, el corazón del nuevo mundo donde se está escribiendo el futuro, late estos días al compás de lo español. La presencia emergente de nuestra cultura en Estados Unidos alcanza cotas inéditas, como lo demuestra una somera enumeración de acontecimientos: estreno de la nueva sede del Instituto Cervantes, que ayer inauguró en un brillante acto el Príncipe de Asturias; apertura de la exposición del nuevo arte español *The Real Royal Trip*, que se viene a sumar a la antológica de El Greco en el Metropolitan, calificada por la crítica local de acontecimiento cultural de primer orden; desembarco de la Fundación Príncipe de Asturias y del Coro del Principado; el neoyorquino Centro de Arquitectura se rinde a Santiago Calatrava, el español que participará en la reconstrucción de la Zona Cero..."

Tal acumulación de manifestaciones no es algo casual o cuestión de coyuntura. Al contrario, desde hace algunos años, de la mano del cine, de la moda o de la gastronomía, la rica y compleja cultura española está mostrando toda su vitalidad, su poderosa fuerza intrínseca y su capacidad de atracción para la sociedad norteamericana. Pintura, escultura, arquitectura o literatura con sello español suelen atraer de inmediato el interés de los círculos culturales de Estados Unidos, hasta el punto de que también en este terreno podría hablarse de 'milagro' español.

La clave de este 'milagro', sin embargo, no reside tanto en 'lo español' como en 'lo hispano'. Es decir, en el idioma que compartimos con 400 millones de hermanos de Iberoamérica, auténtico motor de esta revolución que en pleno corazón del imperio norteamericano comparte con el inglés la supremacía mundial. La cultura española y en español, tan ninguneada, despreciada y aun perseguida en la propia España, está ganando su futuro al otro lado del Atlántico. Pero también es cierto que los norteamericanos, y los neoyorquinos en particular, están descubriendo, gracias a este intenso desembarco cultural, una faceta netamente española que no llegaban a reconocer bajo un paraguas 'latino', en el que florecen con intensidad nuevos autores, nuevos periódicos y se multiplican las emisoras de radio y televisión junto a agencias publicitarias que buscan hacerse un hueco entre los consumidores hispanos.

Los intereses de España, y el conjunto de lo hispano, de ese motor que está llamado a desarrollar en el corazón del imperio una gran industria cultural beneficiosa para todos, con su correspondiente asiento en las cuentas de resultados de las empresas que hacen sus negocios en español, resulta enormemente beneficiado por este impulso en el exterior a nuestra cultura. Por eso, iniciativas como las desarrolladas por el Instituto Cervantes merecen apoyo, sin tacañerías ni medianías. Así lo ha entendido este gobierno y así se espera de los sucesivos."

57. Jesús Silva, entrevista con los autores, *op. cit.*
58. Miguel Ángel Cortés, entrevista con los autores, *op. cit.*
59. Pocas veces se puede ver que en el catálogo de una exposición, en este caso de la que nos ocupa, aparezcan dos páginas enteras dedicadas al currículum del comisario.
60. "La idea inicial de la exposición nació de Christian Domínguez, que quería hacer algo para el Ministerio y por los jóvenes artistas españoles. Antes no habían hecho nada como eso. Y fue él, en realidad, quien me pidió que la hiciera. [...] Dos meses después tuve una comida en Madrid con Miguel Ángel Cortés, y eso fue todo." Harald Szeemann, entrevista con los autores, *op. cit.*
61. Szeemann declaraba con una inocencia afectada, al respecto de Domínguez: "Es muy extraño [...] pero todos los que han sido mis chicos han acabado en jerarquías muy altas. Pidu Roosek (¿?) se convirtió en mi director en la Exposición Nacional de Suiza; Christian [Domínguez] fue mi mentor en la exposición de Nueva York [*The Real Royal Trip*]..." Harald Szeemann, entrevista con los autores, *op. cit.*
62. Harald Szeemann, *ibid.*
63. Miguel Ángel Cortés, entrevista con los autores, *op. cit.*
64. Jesús Silva, entrevista con los autores, *op. cit.*
65. Harald Szeemann, entrevista con los autores, *op. cit.*
66. Por los comentarios de algunos de ellos, la respuesta reside en la segunda pregunta. Véase la entrevista con el colectivo El Perro grabada y realizada por Fito Rodríguez para el proyecto *Desacuerdos*.
67. Entrevista a Harald Szeemann, *El País*, 9 de octubre de 2003.
68. Harald Szeemann, entrevista con los autores, *op. cit.*
69. Jesús Silva, entrevista con los autores, *op. cit.*
70. Harald Szeemann, entrevista con los autores, *op. cit.*
71. *Balance de actividades 2000-2004*. Madrid: SEACEX, 2004.
72. *El Mundo*, 7 de junio de 2003. El titular rezaba: "Siete jóvenes irreverentes para hacer visible el arte español"
73. Merrily Kerr. "El real viaje real", *Art Review*, 13 de octubre de 2003. Esta es una de las pocas crónicas (breves) de la exposición que los autores han sido capaces de encontrar en los medios de comunicación norteamericanos.
74. Miguel Ángel Cortés, entrevista con los autores, *op. cit.*
75. "En el caso de *The Real Royal Trip* ha habido interés por parte de otros museos en España en llevarse la exposición, lo que pasa es que era una muestra de un coste muy alto. Solamente se pudo llevar al Patio Herreriano de Valladolid porque los patrocinadores (Junta de Castilla y León y entidades privadas) consiguieron la financiación. Nosotros no hemos puesto dinero para traer esa exposición a España." Jesús Silva, entrevista con los autores, *op. cit.*
76. Harald Szeemann, entrevista con los autores, *op. cit.*
77. Harald Szeemann, *ibid.*
78. Fernando Checa Cremades, entrevista con los autores, *op. cit.*
79. *Memoria de actividades de la SEACEX 2001-2002*, *op. cit.*
80. Miguel Ángel Cortés. "Presentación", en *Memoria del Programa de Acción Cultural en el Exterior*, Presidencia Española de la Unión Europea 2002, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2002
81. Miguel Ángel Cortés, entrevista con los autores, *op. cit.*
82. Jesús Silva, entrevista con los autores, *op. cit.*
83. Miguel Ángel Cortés, entrevista con los autores, *op. cit.*
84. Miguel Ángel Cortés, *ibid.*
85. Véase la sección en este estudio dedicada a *The Real Royal Trip*.
86. Al final de la última legislatura, el Ministro de Fomento Álvarez Cascos abandonó su cargo mientras trascendía un posible tráfico de influencias entre su ministerio, el artista canario Martín Chirino, beneficiario de los programas de la SEACEX, y la directora de la galería Marlborough, que lleva comercialmente su obra y que es pareja sentimental del ministro. Chirino ponía sus esculturas en infraestructuras emprendidas por Fomento (carreteras, puertos, etc.) cobrando grandes sumas de dinero. Consultar prensa de diciembre de 2003.
87. Miguel Ángel Cortés, entrevista con los autores, *op. cit.*
88. Jesús Silva, entrevista con los autores, *op. cit.*
89. Jesús Silva, *ibid.*
90. "Con otro ímpetu y con un gran talento, Carmen Giménez llevó adelante una interesante labor", expresó Miguel Ángel Cortés; Silva, a su vez, manifestó que "Carmen Giménez es una gran pionera en ese sentido", refiriéndose a los programas estatales en el extranjero. Jesús Silva, entrevista con los autores, *op. cit.*
91. "Estaba todo el mundo tranquilo, esperando que le llegara el ascenso que por la antigüedad le iba a corresponder en el escalafón, cuando de pronto aparece Miquel Barceló, el chico de la moto, y les pega a todos una pasada que nos deja alucinados, sin saber qué ha ocurrido." J. L. Marzo, "El ¿triumfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80"; en *Toma de partido. Desplazamientos*. Barcelona: Libros de la QUAM n.º 6, 1995, pp. 126-161.
92. J. L. Marzo, *ibid.*
93. He aquí un listado aproximado de los comisarios que han trabajado para el PAEE: Jaime Brihuega, María Luisa Martín de Argila, Enrique Gómez-Acebo, Helena Navarro, Juan Vicente Aliaga, Emmanuel Guigón, María Dolores Jiménez-Blanco, Enrique Juncosa, Eva Millares, Gerardo Rueda, Fernando Castro Flórez, Barbara Rose, Manuel Romero, Christian Domínguez, Neal Benezra, Harald Szeemann, Rosa Martínez, Agustín Pérez Rubio, Katya García-Antón, Isabel Carlos, Estrella de Diego, Alicia Chillida.
94. Jesús Silva, entrevista con los autores, *op. cit.*
95. Jesús Silva, *ibid.*
96. Jesús Silva, *ibid.*
97. Pilar del Castillo. "La cultura en el espejo de la política", en *Balance de política cultural 2000-2004*, *op. cit.*, p. 15-16.
98. Guillermo Adams. "España, una potencia en potencia", en E. Bautista (ed). *España, ¿potencia cultural?* Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
99. Los puntos suspensivos son suyos. Pilar del Castillo. "La cultura en el espejo de la política", *op. cit.*, p. 16.
100. VV.AA. "La política cultural en España", en *Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos*, *op. cit.*
101. Véase "Balance de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales sobre la política estatal de las artes visuales", Madrid, febrero de 2004 (www.aavc.net).
102. Véase VV.AA., "La política cultural en España", *op. cit.*
103. Pilar del Castillo. "La cultura en el espejo de la política", *op. cit.*, p. 10.
104. José Carlos Mainer. *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*. Barcelona: Crítica, 2003; citado en Jordi Gracia. *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2004, p. 238.
105. *Balance de actividades 2000-2004*, *op. cit.*
106. La lista de los artistas "más jóvenes" presentados por el PAEE viene conformada por los siguientes nombres: Antoni Abad, Ana Laura Aláez, Pilar Albarracín, Tania Bruguera, Carles Congost, Justo Gallego, Carmela García, Cristina García Rodero, Alicia Martín, Enrique Marty, Mateo Maté, Priscilla Monge, Ernesto Neto, El Perro (Ramón Mateos, Iván López y Pablo España), Sergio Prego, Fernando Sánchez Castillo, Santiago Sierra, Néstor Torres, Eulàlia Valldosera, Javier Velasco, MP & MP Rosado, Javier Téllez, José Álvaro Perdiges, Rogelio López Cuenca, etc.
107. *El País*, 30 de septiembre de 1985.
108. Sobre algunos ejemplos de esta dinámica véase Jorge Luis Marzo, "El ¿triumfo? de la ¿nueva? pintura española de los ochenta", *op. cit.*
109. Fernando Checa Cremades, entrevista con los autores, *op. cit.*
110. Para dilucidar las principales preguntas en el debate sobre la "excepcionalidad" de la cultura española véase Fernando Checa Cremades, *ibid.*
111. La línea de historiadores que han apoyado esta interpretación es extensísima, pero en el siglo xx puede delimitarse con estos nombres relevantes: Miguel de Unamuno, Ramón Menéndez Pidal, Joaquín Costa, Eugenio d'Ors, Gregorio Marañón, Pio Baroja, José Ortega y Gasset, José Luis Aranguren, Julián Marías, Enrique Tierno Galván, Juan Eduardo Cirlot, Sebastià Gasch, Alexandre Cirici, Julián Gállego, José Antonio Maravall, pasando por Luis González Robles, Juan Manuel Bonet, Juan Antonio Aguirre, Francisco Calvo Serraller, Ángel González, Francisco Rivas, Tomas Llorens, etc.
112. E incluso "extranjerezantes", algo curioso de leer y oír, dada la voluntad oficial de desplegar el "universalismo" de las artes hispánicas, que en realidad responde a la supuestamente clásica esquizofrenia entre el ser nacional y la proyección mundial de nuestros artistas.
113. *El País*, 6 de octubre de 1998.
114. Francisco Calvo Serraller, "Una experiencia única", *El País*, 26 de marzo de 1999.

115. *El País*, 8 de mayo de 2002.
116. *El País*, 18 de octubre de 2003.
117. *El País*, 28 de febrero de 2003.
118. *El País*, 15 de mayo de 2003.
119. Francesc Miralles. "Tres variaciones sobre Gonzalo Martín-Calero de cómo acercarse a un paisajista de emociones", en www.seacex.com.
120. Kosme de Barañano. "Mascaró o el ascetismo", en www.seacex.com.
121. *El País*, 6 de noviembre de 2002.
122. *El País*, 11 de abril de 2003.
123. Montserrat Acebes de la Torre. "El pensamiento religioso en la figuración expresionista de Álvaro Delgado", en www.seacex.com.
124. *El País*, 15 de julio de 2003.
125. Fernando Castro Flórez. "Savitaipale. El origen (mínimo) de la emoción: en torno a unos dibujos de El Hortelano", en www.seacex.com.
126. Francisco Calvo Serraller. "El viaje", en www.seacex.com
127. Christian Domínguez. "José Luis Fajardo hoy", en www.seacex.com.
128. Christian Domínguez. "Una historia de la tierra escrita en su superficie", en www.seacex.com.
129. Emmanuel Guigon. "El cuerpo de la pintura", en www.seacex.com.
130. Felipe V. Garín Llombart, "Presentación de Saura", en www.seacex.com.
131. Francisco Calvo Serraller. "La ironía romántica de Gustavo Torner", en www.seacex.com.
132. Jaime Brihuega. "Removiendo el azogue. Manuel Rivera en su cámara oscura", en www.seacex.com.
133. Manuel Romero. "Feito: fulgor ígneo", en www.seacex.com.
134. "La SEACEX, que tiene su origen en la conversión de una sociedad que ya terminaba, ha hecho lo que ha hecho porque contó con el apoyo personal, político y presupuestario de José María Aznar." Miguel Ángel Cortes, entrevista con los autores, *op. cit.*
135. Endesa, Telefónica, Repsol, BBVA, BSCH, Aguas de Barcelona, grandes cadenas hoteleras, etc.
136. Pregunta: "¿Podríamos decir que en aquella primera legislatura había un mayor peso del Ministerio de Cultura que el de Exteriores?" Fernando Checa: "Sí. En la segunda legislatura del PP surge una clara conciencia de promocionar el arte y la cultura en el exterior. Es entonces cuando surge la SEACEX, con una clara vocación americana, además de con un programa de llevar afuera pequeñas exposiciones pero en mucha cantidad sobre artistas españoles, algo patrocinado directamente por Miguel Ángel Cortés." Fernando Checa, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, ex director del Museo del Prado (1995-2001), y miembro del Comité Asesor de la SEACEX, entrevista con los autores, *op. cit.*
137. *ABC*, 30 de diciembre de 2000.
138. *ABC*, 6 de febrero de 2001.
139. *ABC*, sección "Opinión Breverías", 6 de febrero de 2001.
140. *ABC*, sección "Opinión", 13 de febrero de 2001.
141. *ABC*, 11 de marzo de 2001.
142. *El País*, 21 de junio de 2001.
143. *ABC*, 15 de febrero de 2003.
144. Sobre el PEACE y ARCO véase Jorge Luis Marzo, "El *¿triunfo?* de la *¿nueva?* pintura española de los ochenta", *op. cit.*
145. "Por definición, Asuntos Exteriores no tiene competencia en el ámbito nacional. Lo que hemos procurado es colaborar en proyectos que, haciéndose en España o pudiendo hacerse en España, tuviesen una repercusión en el exterior, y por otro lado, ofrecer cosas que se habían hecho fuera para que se vieran en España. Así se creó un acuerdo con el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, con algunos proyectos, como la exposición de Hernández Pijoan, por ejemplo. Ha habido otro con la Fundación Oteiza. La exposición de José Guerrero se hizo también en Salamanca. La exposición de Úrculo está ahora en Baleares, pero antes había estado en varios sitios del exterior, etc." Miguel Ángel Cortes, entrevista con los autores, *op. cit.*
146. "De Cuenca quiere que la SEACEX no se limite a celebrar exposiciones: el secretario de Estado de Cultura, Luis Alberto de Cuenca, anunció ayer que la Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior (SEACEX) prepara ya cinco grandes exposiciones que podrán verse

también en España, y comentó la intención de su departamento de plantear un 'mayor radio de acción' de dicho organismo." *ABC*, 21 de junio de 2001.

147. "La unión del Instituto Cervantes y el Instituto de Cooperación Iberoamericana mejorará los recursos del español en el mundo: el Instituto Cervantes absorberá todos o algunos de los centros culturales que la Agencia Española de Cooperación Internacional administra en el extranjero." *ABC*, 19 de mayo de 2002.

CASO DE ESTUDIO

ALEPH, LA WEB COMO ESPACIO DE ACCIÓN PARALELA

JESÚS CARRILLO

Las prácticas artísticas producidas en el Estado español en los últimos años del siglo xx y, particularmente, aquellas que implican la utilización de nuevas tecnologías y nuevos medios, deben sin duda entenderse dentro de la compleja dinámica global/local que organiza los flujos culturales y comunicacionales en el resto del planeta. Ciertamente, la intensificación y la horizontalización en el acceso a los canales globales de información han determinado un notable cambio de actitud en los artistas en nuestro país respecto a lo que sucede más allá de los Pirineos, fuera de los complejos y las ansiedades típicos de épocas no tan remotas. Sin embargo, la implantación de estas nuevas dinámicas no ha llevado consigo el desplazamiento definitivo de las estructuras locales de poder preexistentes, sino que, en la mayoría de los casos, ha resultado en un *aggiornamento* del discurso y una apropiación del lenguaje simbólico por aquellos agentes mejor situados *a priori* para rentabilizar las últimas novedades del debate foráneo. Y es que en el paradójico mundo del arte la vieja noción de lo nuevo alimenta por igual a aquellos que ostentan una posición hegemónica y a aquellos que se resisten a ella, favoreciendo a menudo complejos procesos de fusión y confusión entre unos y otros. El caso del extinto portal de Internet Aleph (<http://www.aleph-arts.org>) que aquí analizamos es paradigmático de las ambivalencias que se derivan de la aceleración en la diseminación de los nuevos modelos globales y la persistencia de las estructuras locales.

Siendo fiel al espíritu de *Desacuerdos*, sería erróneo aproximarse a Aleph como ilustración hispana de la breve historia del movimiento internacional de intervención artística en la red. En primer lugar, porque significaría perpetuar la imagen dominante de un fenómeno muy singular a costa de la trama de procesos y prácticas múltiples, mucho menos visibles, que han tenido lugar en este mismo campo en nuestro país. En segundo lugar, significaría desvincular Aleph del contexto que determinó su significado dentro del arte español de finales de los años noventa: la trayectoria teórico-crítica y curatorial de quien se convertiría en su mayor responsable, José Luis Brea. Aunque concebido originalmente como uno más de los portales que surgieron en diversos puntos del globo para albergar el incipiente debate artístico en la red, el desarrollo y sentido final de Aleph participa en gran medida de la historia de la eterna búsqueda de homologación con la vanguardia internacional que fuera uno de los principales argumentos de legitimación del arte español desde la transición.

La expresión "acción paralela" que aparece en el título de este ensayo está tomada de otro de los proyectos teórico-críticos emprendidos por José Luis Brea, el más representativo, en muchos aspectos, de los que componen el panorama del arte español de la década de los noventa. Pero, además de dar nombre a la revista fundada por José Luis Brea en 1995, *Acción paralela* es el título que extraoficialmente recibiera la estafalaria sociedad imaginada por Robert Musil en su *Hombre sin atributos*, una fundación cuya misión era restaurar de un modo fantasmático la gloria perdida, o tal vez nunca realmente lograda, por el agonizante imperio austrohúngaro.

Sin querer forzar excesivamente el paralelismo, esta anécdota nos ayuda a articular la hipótesis central que ha guiado la investigación realizada para *Desacuerdos* sobre la producción teórico-artística en la España de los noventa: el que la mayor parte de los esfuerzos destinados a la construcción de una trama crí-

tica que rescatara al maltrecho entorno del arte español de su banalización durante el reciente período democrático tomaba como punto de partida –y como destino– la conciencia de la futilidad del intento. El aura de modernidad y pertinencia epocal que envuelve los trabajos de José Luis Brea –*Antes y después del entusiasmo* (1989),¹ *Los últimos días* (1992),² *Iluminaciones profanas* (1993),³ *Cambio de marcha en el arte español* (1994),⁴ *Anys noranta. Distància zero* (1994),⁵ *Acción paralela*⁶ y, entre ellos, *Aleph* (1998-2002)– ha estado teñida del tinte de la precariedad desde su misma concepción, como si se previera de antemano que la tierra yerma del solar patrio iba a imposibilitar todo intento de arraigo permanente. Justamente debido a su aloctonía y su asincronía respecto al entorno –y al destino trágico que se derivaba de tales condiciones– estas acciones eran capaces de revelar la idea benjaminiana del devenir histórico.

Esta hipótesis no aporta nada nuevo en sí misma, estando de hecho avalada por los textos del propio José Luis Brea, quien ha hecho del carácter ruinoso del tiempo uno de sus temas constantes y de Sísifo el modelo fatal de toda acción humana. Un artículo que escribiera allá en sus comienzos por 1985 junto con Horacio Fernández –quien sería más tarde compañero en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca– en la revista *Figura* abordaba precisamente la ruina como sustrato último de la reflexión artística contemporánea.⁷ “Hay que vivir como si la humanidad fuese a seguir existiendo. Y si no se puede contribuir con nada a que así sea, al menos no hay que dejarse intimidar.” Esta cita del *El corazón secreto del reloj*, de Elias Canetti, uno de sus autores favoritos, antecede a una de las variadas cartografías del panorama artístico del momento que realizará José Luis Brea, la publicada en el número 92 de la revista *Lápiz* de 1993.⁸

Donde nuestra hipótesis quiere apuntar es hacia el hecho de que esta concepción ruinososa del tiempo y la actitud entre melancólica y alucinada que les asigna a sus agentes –irremediabilmente situados entre la pulsión ética hacia la acción liberadora y la imposibilidad de encontrar anclajes en el presente para llevarla a cabo– no son simplemente adaptaciones vernáculas de los principios de un posmodernismo internacional en que las tesis de la historia de Walter Benjamin hacían furor, sino que son, sobre todo, posiciones sintomáticas de un específico estado de cosas del mundo del arte español desde finales de los ochenta, y por ello dicha concepción deviene hegemónica.

Por aquel entonces, una nueva generación ansiosa por desplazar a la anterior tenía la certeza de que toda la energía creativa de la nueva España posfranquista ha sido dilapidada en vano en celebraciones y alharacas y que, tras la resaca, es impensable la reconstrucción de un sistema de las artes generador de valor en términos de equivalencia al anterior. Como los hijos de Noé, avergonzados de la impúdica ebriedad del padre, muchos de los miembros de esta generación experimentaron un intenso sentimiento de distanciamiento y de abyección respecto al pasado inmediato que incluía, inevitablemente, una sensación genérica de extrañamiento respecto a su propio entorno y, en último término, un enorme escepticismo respecto al futuro inmediato.

La acción crítica que se reclama como tarea urgente desde estas voces se ha de entender, en este sentido, no solo como una llamada a la excelencia, sino como una estrategia de distanciamiento y de diferenciación, lo que se pone en evidencia en el papel central que juegan en este momento tanto la teoría como

los referentes foráneos. La opción elegida no es la que propone Mar Villaespesa en su artículo “Síndrome de mayoría absoluta”, publicado en la revista *Arena* en 1989, en que se incita a una relectura crítica global de la vanguardia española hasta el momento presente. En el mismo número su, por entonces, colega José Luis Brea propone con el sugestivo título de “Políticas del éxtasis” una interesante elucubración teórica sobre el rostro. Tras un entramado de citas a Lacan y a Deleuze/Guattari es imposible encontrar referencia a lugar y circunstancia algunos. Tal política del éxtasis sería una política totalmente desterritorializada. La teoría parece tomar aquí el sentido literal del término griego que implica ver con distancia, como el forense que se desplaza para describir la escena de un crimen o como el extranjero que observa desde la no pertenencia.

Aquello que fuera una moda académica o una combativa corriente crítica en las universidades y las publicaciones de arte más vanguardistas de Europa y Estados Unidos, adquirió en el contexto español un estatus muy especial. Propagada en cursos de verano y en multitudinarios seminarios para-académicos más que en el ámbito estricto de las aulas universitarias –aunque sus oficiantes procedieran de las mismas–, la teoría así llamada posmoderna fue objeto de un proceso de fetichización cuyas dimensiones le hacen merecer un capítulo aparte del estudio realizado para *Desacuerdos*. Casi de la noche a la mañana, una versión enfáticamente teórica de la crítica pugnaba por desplazar al aparato discursivo, improvisado y caciquil, que había acompañado al primer “entusiasmo” de los ochenta. Sin embargo, esta nueva crítica era una crítica en gran medida narcisista, huérfana de otro objeto que no fuera su propio corpus de *topoi* y auto-ridades. La ciudad, la modernidad, la subjetividad y la historia se convirtieron en objetos de reflexión precodificados, difícilmente contrastables con los parámetros de las circunstancias y conflictos específicos del lugar en que dicha reflexión se producía.

Si bien la denuncia de las carencias estructurales, los vicios, las inercias y el provincianismo de la escena artística local iban a ser una constante en los textos y manifiestos de finales de los ochenta, esta nueva crítica sabía, en vez de concentrarse, como pareciera en un principio, en derribar “los muros de la patria mía” –para hacer uso de una cita barroca del propio Brea– y someter a un análisis riguroso las prácticas de sus mayores, agotó sus energías en afirmarse como práctica autónoma, generadora de su propio territorio. Pareciera como si su existencia se justificara con cubrir fantasmáticamente las carencias –percibidas como insoportables– del período inmediatamente anterior. La práctica teórico-crítica asumía, pues, una posición melancólica, al agotarse su función principal en el gesto interminable de señalar lo que se reconocía como una falta estructural que, en vez de resolverse, era desplazada alegóricamente.

La alegoría –forma de significación que José Luis Brea reconoce simultáneamente como forma de todo discurso presente y como constante de lo español– puede que sea una estrategia consciente y voluntariamente escogida como la única posible, pero no es nunca un procedimiento propio de una cultura libre. Se trata precisamente de un mecanismo de supervivencia dentro de un sistema caracterizado por la precariedad de la agencia. Por ello nos atrevemos a considerar las “acciones paralelas”, muchas de ellas encabezadas por José Luis Brea durante gran parte de la década de los noventa, como sintomáticas de la situa-

ción específica del sistema del arte español: un sistema que no encuentra dentro de sí mismo fuerzas suficientes para renovarse y que, de hecho, en una época de crisis y vacas flacas como fueron esos años, se encarga de debilitar sistemáticamente cualquier viento de cambio que pudiera amenazar su tambaleante estructura dándole una dimensión “micro”: micropolítica, microestética, microacontecimiento... La novedad y brillantez innegables de algunos de los resultados teóricos y artísticos vinculados a esta “acción paralela”, y Aleph es uno de ellos, están indefectiblemente ligadas a la asunción de su levedad.

Las “acciones paralelas”, al imitar miméticamente procesos y debates surgidos en otros lugares en clave de código de reconocimiento y distinción para uso exclusivo de los elegidos, se han convertido voluntaria o involuntariamente en cooperantes en la perpetuación de dicho sistema. Es más, al saturar el espacio crítico y la visibilidad institucional con sus refinadas operaciones, han tenido el efecto colateral de excluir y desautorizar por meras razones de decoro aquellos procesos y debates que no utilizan dichos códigos, o que lo hagan asumiendo su más “sucio” potencial subversivo. Este efecto disuasorio se acentúa al consolidarse su acción bajo formas cambiantes en el tiempo, dejando de ser una alternativa a la mediocridad reinante para convertirse en epicentro de lo dado y, desde ahí, absorber las energías y el potencial de transformación de la generación siguiente.

Cuando hacia finales de 1996 José Luis Brea se uniera con un grupo de jóvenes en el proyecto de un portal de Internet dedicado a la experimentación artística en el medio, iba a arrastrar consigo muchas de las inercias y actitudes de una década de búsqueda de un complejo equilibrio entre la posición de hegemonía que se aspira a ostentar y la de frontera que no se renuncia a ocupar.

Aleph

El real y el virtual, el de la comunicación y el del “arte”, el de la institución y el de la vida cotidiana, el de la técnica y el de las formas, el del espíritu y el de sus materializaciones específicas... ¿de qué dos mundos hablamos?

Poco importa. O, queremos decir, lo que importa es que el *net art* habita justamente en la frontera, en la frontera de esos “dos mundos”; y seguramente de muchos otros más. Quizás porque su más perversa –y a la vez atractiva– cualidad es su deslocalización, su condición desubicada, en permanente desplazamiento.

Una especie de última frontera cuyo *alejarse siempre* todavía nos cautiva, de la misma forma en que al viajero auténtico solo le magnetiza la mirada el horizonte, ese no-lugar que siempre perfila su propio *más allá*.⁹

Este texto que firma José Luis Brea como introducción a *Lo mejor de los dos mundos*, organizado por Aleph para ARCO 1998, deja clara la afinidad del proyecto intelectual y vital que acabamos de describir con algunas de las promesas y potencialidades que parecía ofrecer Internet en los últimos años del siglo xx. Si no fuera por el “todavía nos cautiva” que proyecta la sombra del naufragio fatal que espera a todas las utopías, podría parecer que José Luis Brea había encontrado por fin en Internet aquel espacio paralelo en el que enfocar la acción y cuya añoranza había animado toda su labor crítica previa. En Internet José Luis Brea encuentra la posibilidad de convertirse en el Benjamin de la nueva era y de escapar virtualmente de los constreñimientos de un contexto local con el

que íntimamente no se identifica, mientras que, a la vez, logra ocupar en el mismo el lugar central que consideraba legítimo.

Desde la exposición *Anys noranta. Distància zero* celebrada en Barcelona en 1994 –en la que participaron Galería virtual y Ricardo Echevarría– y, posteriormente, en los números 3, 4 y 5 de la revista *Acción paralela*, los procesos de comunicación y las redes y medios en que estos tienen lugar estaban sustituyendo en el ánimo de Brea la reflexión metalingüística sobre la caducidad de la representación, en consonancia con los nuevos aires del panorama internacional. Como hemos descrito por extenso en otro lugar,¹⁰ la experimentación vanguardista en los medios tecnológicos de comunicación y su teorización estética habían adquirido un impulso renovado con la aparición de Internet, primero, y de la World Wide Web después, ofreciéndose desde mediados de los noventa como cumplimiento parcial de las expectativas revolucionarias que tuvieron el futurismo y el constructivismo de entreguerras, así como de sus epígonos situacionistas y Fluxus en los sesenta y setenta. El arte en la red y el más específico *net art* se formula como la práctica artística en que se resuelven las contradicciones fatales que marcaban el destino de la producción. Más allá del autor, del objeto, de la mercancía y del museo, y superando la distinción entre arte y cultura mediática y entre productor y receptor, Internet devolvía a la teorización del arte la posibilidad de plantearse los grandes temas de la cultura contemporánea, no ya desde el lamento del naufragio, sino desde el horizonte de una práctica posible. La Documenta X de Kassel, celebrada en 1997, había supuesto la consagración de las hasta entonces dispersas y marginales operaciones de los *netartistas* y otros agentes relacionados con la así llamada “guerrilla de la comunicación”. José Luis Brea estaba dispuesto a subirse a la cola de ese cometa, por muy fugaz que él intuyera –incluso prefiriera– que fuese. En el artículo que dedicara a la Documenta X en el número 3 de *Acción paralela* ya están perfilados los términos en que asimila el conglomerado de teorías y lugares comunes que por entonces se aplicaban a la reflexión acerca del nuevo medio, sin tener que renunciar por ello a su viejo *leit motif* del fin del arte:

En cierta forma, en esa eventualidad, puesta por el *tempo* contemporáneo de lo técnico en el orden de la comunicación, podría entreverse una verosímil posibilidad de realización tanto para el proyecto heterotópico foucaultiano –de producción de lugares otros, de estructuras desjerarquizadas de relaciones de *comunidad*– como incluso para el proyecto situacionista de impulsar un flujo de comunicación directa induciendo la producción de una “situación construida”, en la disolución del arte en vida cotidiana.

Quizás sea ese el verdadero sentido que posea la incorporación a la Documenta de proyectos de *web art* realizados para la red. No se trata de una mera “ampliación del campo”, una extensión de los soportes y géneros del dominio de lo artístico. Más bien al contrario, parece el señalamiento de un territorio –de una “zona temporalmente autónoma”, una heterotopía– en la que esa experiencia de comunicación directa e intensificada podría ser posible –cuando menos temporalmente posible– con independencia de la mediación de la institución artística, y poniendo en juego precisamente la producción de una experiencia desjerarquizada de comunidad, constituida en el propio acto de una comunicación directa, sin mediaciones.

Puede que todo esto nos esté hablando de una transformación radical, y en curso de cumplirse, del sentido de lo artístico –o de su pérdida definitiva de todo sentido– en las sociedades contemporáneas. En esa transformación asistimos a la segregación infinita y multiplicada de nuevos modelos de narrativa, cuyo objetivo último no es ya engrosar el repertorio de los imaginarios simbólicos colectivos sino justamente someter a crítica radical el propio dominio del imaginario en tanto que plegado a la mediación de la institución artística y el espectáculo.¹¹

El “señalamiento de este territorio” que anunciaba un Internet colocado por un momento en el candelero de la escena artística internacional iba a estimular el gusto de José Luis Brea por los temas *bigger than life* y por las representaciones vertiginosas del devenir histórico. En un lapso muy corto de tiempo se iba a convertir en el catalizador hispano de la teoría de los nuevos medios propugnada por Timothy Drukery, Alex Galloway y Peter Weibel desde los foros de *Ars Electrónica* y el ZKM de Karlsruhe, atreviéndose incluso a proponer una relectura del pensamiento heideggeriano de lo tecnológico desde la perspectiva del arte en la red. Aunque los distintos textos escritos al respecto acabarían recogidos en formato de libro con el título de *La era posmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*,¹² la mayoría de ellos fueron concebidos durante el período 1997-2001 y aparecieron en versión electrónica en las listas del portal Aleph, plataforma y buque insignia de José Luis Brea en esos años.

Aleph ha sido sin duda el capítulo más visible del primer arte en la red en España, haciéndose afanosamente un hueco en la corta historia de esa vanguardia tecnológica y neomediática que fue el *net art* internacional. De todos los proyectos en que José Luis Brea ha dejado su impronta es posiblemente Aleph el que mejor haga evidentes sus luces y sus sombras: tanto su labor de mediación, que en Internet encuentra su lugar entre las bellas artes, como su naturaleza desterritorializada respecto las prácticas críticas locales, una independencia que se combina con un firme anclaje en las instituciones privadas más poderosas del mundo del arte español.

A pesar de que adoptara desde el principio un tono y unos fines similares a los que Brea estaba desarrollando contemporáneamente en *Acción paralela*, Aleph no surgió exclusivamente de su mente ni de sus habilidades técnicas. Para que Aleph viera la luz iba ser necesaria la participación de dos individuos, sus otros dos fundadores: Luis Fernández y Ricardo Echevarría, quienes acabarían abandonando el barco en 2000 por incompatibilidad de intereses con el tercero. Luis Fernández iba a ser el padre de la criatura en lo que respecta a su concepción técnica y su gestión desde el origen de Aleph durante 1996. Fernández instalaría y mantendría el portal y la lista de distribución de Aleph, editaría el foro *Eco* y llevaría a cabo los *mirrors* de otros portales contenidos en la sección *e-shows* y de las obras de *net art* expuestas. También se encargaría de la realización de algunas de las obras de *net art* de “producción propia” contenidas en Aleph: *Heartbeat* y *The Tunnel People*, de Dora García, y *Encore Melancolía (Isa38)*, de La Société Anonyme.

Por lo demás, sería responsable de toda la vida la actividad *on* y *off line* que se generó alrededor de Aleph durante sus dos años más intensos de existencia: los eventos de arte electrónico *Lo mejor de los dos mundos* en ARCO Electrónico.

nico 1998, *La era posmedia* en ARCO Electrónico 1999 y el taller de *net art* realizado en el MACBA y Hangar en 1998. Cuando a finales de 1999 José Luis Brea da el salto del pensamiento de la cibercultura a la explotación comercial de la red con el portal de información general sobre el mundo del arte w3art, lo iba a hacer de nuevo de mano de Luis Fernández.

Si Luis Fernández se encargaba de la estructura tecnológica de Aleph, la imaginación y el diseño iban a correr a cargo de su amigo y colaborador Ricardo Echevarría. Este había sido uno de los primeros alumnos de la recién inaugurada Facultad de Bellas Artes de Cuenca, en que José Luis Brea impartía su primera docencia universitaria y, asimismo, uno de los primeros becarios del también flamante Museo Internacional de Electrografía (MIDE) bajo la dirección de José Ramón Alcalá. Generacionalmente estaba mejor situado que José Luis Brea para liderar un proyecto de arte en la red. De hecho, junto con José Ramón Alcalá, Luz Gil y Fred Adam llevaría a cabo en 1995 *Narraciones multimedia*, el primer trabajo multimedia producido en el MIDE. Tres años antes de que Aleph se pusiera en marcha, en 1994, José Luis Brea ya le había incluido, cono veintidós años, en la lista de participantes en la exposición *Anys noranta. Distància zero*.

Ricardo Echevarría iba a ser fundamental en la definición visual y conceptual de Aleph. Sus obras *Sweet Nothing* y *Autómatas*, realizadas en colaboración con Luis Fernández, iban a ser de las primeras en colgar de la galería virtual de Aleph. Mientras que Luis Fernández abandonaría el campo artístico tras dejar Aleph y w3art, Ricardo Echevarría multiplicaría sus ámbitos de actividad, siempre en relación con las tecnologías de la comunicación: la creación artística (su obra puede visitarse en http://www.hangar.org/alma_matrix/), la gestión de los *media lab* de Hangar (Asociación de Artistas Contemporáneos de Cataluña) y el MIDE, la docencia en la Facultad de Bellas Artes de Altea y una exitosa carrera de ejecutivo como vicepresidente de GGM Multimedia & Entertainment, de Terra.

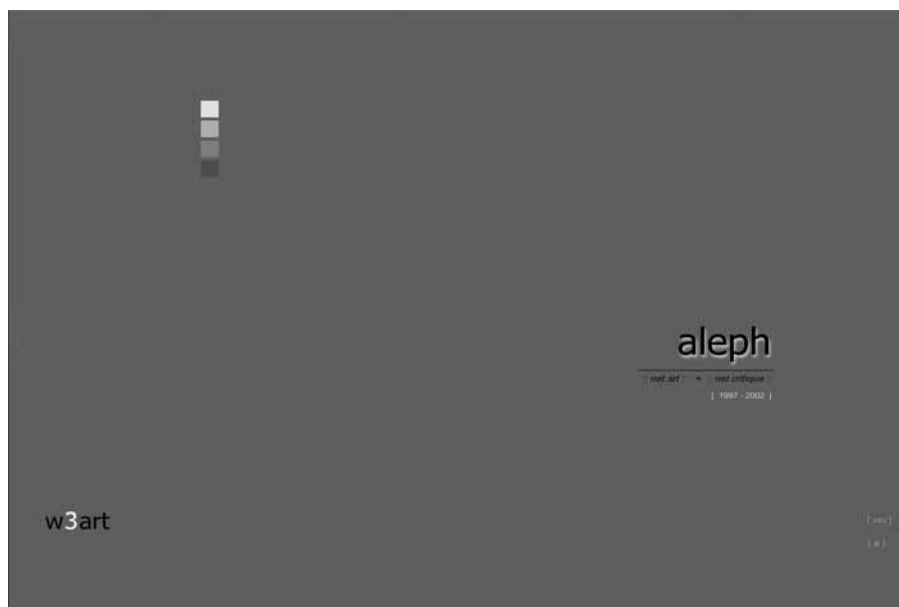
Así contaba Ricardo Echevarría –haciendo referencia a Luis Fernández y a sí mismo– el origen y la filosofía de Aleph en diciembre de 1997 a Roc y Narcís Parés. Curiosamente, no existe ninguna alusión directa a la persona de José Luis Brea, sino a través de los textos de la revista *Acción paralela*, que por entonces estaban siendo digitalizados:

Hace ya casi un año que comenzamos, de manera experimental, a explorar la red con un afán eminentemente artístico. La fascinación que en nosotros produjo este medio nos llevó a plantearnos la investigación acerca de las posibilidades creativas de la red. La posibilidad de revestir con un carácter colectivo las producciones artísticas producidas para este medio, la horizontalidad de pensamiento, así como la resolución que el problemático tema de la distribución y difusión de las creaciones plantea, nos llevó a buscar y encontrar en la red un espacio de confluencia para todos los creadores, pensadores, y espectadores de arte. El resultado ya está listo. Aleph se ha convertido en un servidor de acceso a Internet, una red privada virtual para la comunidad artística lista para ser usada.

Nuestro interés inicial era agrupar en torno a nuestro espacio a artistas y pensadores, para crear un efecto sinérgico, un proceso de retroalimentación entre unos y otros. Para ello se configuró una Intranet que ofrece acceso gra-

tuito a todos aquellos que quieran colaborar con Aleph de una manera u otra. Poco después se incorporaron las obras de *web art* producidas por artistas vinculados a Aleph, y más tarde empezamos a servir de *mirror* y a prestar un especial seguimiento a lo que estaba pasando en Documenta X (www.documenta.de). Paralelamente a esto se incorporaban textos críticos que nos encargábamos de traducir, la versión digital de *Acción paralela*, un canal de IRC para alephianos, etc. Nuestro próximo proyecto es bastante importante, y por prudencia lo mantenemos todavía en secreto. Lo que sí podemos asegurar es que será un bombazo y un hito en la corta historia del Arte para las Redes.¹³

Tal vez nunca sepamos cuál era ese bombazo inminente que guardaba tan en secreto, pero el testimonio de Ricardo Echevarría nos sirve para recordar cómo era el primitivo Aleph, una red privada virtual, una Intranet, de uso gratuito pero restringido a los "alephianos", es decir, a aquellos creadores o pensadores específicamente interesados en un ámbito tan inicialmente minoritario como era el arte en la red. El modelo era el mismo del portal Rhizome.org, que se había puesto en marcha pocos meses antes en Nueva York. Bajo un diseño desenfadado contenía obras producidas por los mismos alephianos y los textos digitalizados de *Acción paralela*. El eco que iba a tener el arte telemático en la Documenta X ese mismo año iba a estimular el que Aleph se lanzara a la arena del debate global sobre el arte en la red, más allá de su primitiva definición como portal de servicio interno, abriéndose hacia el exterior mediante *mirrors* que daban cuenta de lo que estaba ocurriendo en Kassel. En pocos meses y con la actividad frenética de estos dos voluntariosos jóvenes y el más experimentado Brea, Aleph se incorporaba a la pequeña historia heroica del *net art*, agregando a partir de noviembre Eco, un *news group* dedicado al intercambio de noti-



cias, convocatorias y debates relacionados con el arte en la red similar al de 7-11.org, escindido de Nettime en septiembre de ese mismo año. Para sacar adelante el pesado trabajo de sintetizar los mensajes del *news group* echarían mano del "misterioso" Nicolás Bourbaki, pseudónimo utilizado por un grupo de matemáticos puros franceses vinculados a la École Normale Supérieure de París.

La promoción en el ciberespacio se simultaneó con otra muy activa en el *meat space* del mundo del arte español. Si en mayo de 1997 se presentaba Aleph en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, en diciembre se hacía lo propio en el entorno menos académico de la poderosa galería madrileña Helga de Alvear. El año siguiente, 1998, la actividad de Aleph fuera del ciberespacio es casi tan importante como dentro de él, convirtiéndose en el rostro visible de toda la experimentación artística en la red que se estaba produciendo hasta entonces de un modo disperso fundamentalmente en Barcelona y en el País Vasco. Al poco de ser presentado en Madrid, Aleph iba a recibir el encargo de organizar la sección que la feria ARCO había decidido dedicar al arte digital siguiendo la estela de la Documenta del año anterior.

Lo mejor de los dos mundos era el título elegido por Aleph para esta ocasión, y suponía la puesta de largo del portal en el mayor escaparate del arte español contemporáneo. En cierto modo, el título elegido ya dejaba clara la vocación de mantener tener un pie bien firme en el mundo del arte y sus instituciones más representativas. Si lo mejor del mundo de carne y hueso era, según parecía deducirse, la feria que acogía el proyecto, lo mejor del mundo virtual se articulaba alrededor de la noción de *net art*. En *Lo mejor de los dos mundos*, Brea/Aleph se presentaba como el maestro de ceremonias de la introducción primera del *net art* en España:

Aleph es un colectivo independiente constituido para promover una investigación activa en el campo del *net art*, favoreciendo a la comunidad hispanohablante materiales críticos y teóricos y acceso a las realizaciones más avanzadas de la comunidad *netartística* internacional. Integrado por Ricardo Echevarría, Luis Fernández y José Luis Brea, su trabajo se concreta en el mantenimiento y desarrollo del sitio Aleph.¹⁴

La problemática y las potencialidades de la experimentación en Internet se abordaban exclusivamente a través de una opción específica que en modo alguno era representativa de la variada fenomenología de la actividad creativa en la red. El *net art*, a pesar de la ironía consciente que implicaba el identificarse con una etiqueta al modo de las vanguardias históricas, reunía a una serie de ciberartistas internacionales unidos por una vocación común de visibilidad y de hegemonía en el espacio virtual. La estructura misma de *Lo mejor de los dos mundos* reflejaba esta delimitación del campo. *Nodos* era el nombre que recibía lo que se suponía el escaparate del *hit parade* de los portales de *net art*. La adopción de la marca *net art* era indicativa de la adhesión a una noción reificada, empaquetada y reconocible de la experimentación en la red, justamente aquello de lo que habían querido huir los pioneros del arte comunicacional de los setenta y ochenta, y muchos de los agentes que por entonces operaban en las redes. A pesar de la retórica de la conectividad y la apertura que acompaña a *Nodos*, en

un momento dado justifica la identidad autónoma de las “piezas” seleccionadas: “Todas las webs que presentamos se agotan en sí mismas; son, en ese sentido, ‘objetos específicos’, gozan de cierta autonomía significativa, de cierta pertinencia propia.”¹⁵

La miopía de una audiencia que en su mayoría oía acerca del arte en la red por primera vez permitía el introducir en el saco del *net art* portales como Ctheory, The Crashsite, el colectivo español Air, The Thing o la veterana Nettime, cuya actividad se había identificado solo temporalmente con el *net art*. De hecho 7-11.org se había escindido de Nettime, precisamente, por no obtener suficiente atención hacia su actividad de netartistas. Junto a estos se relacionaban los portales propiamente autoidentificados con el *net art*: Adaweb, Jodi, afincado en Barcelona, Rhizome, Vuk (de Vuk Cosic, padre putativo del *net art*), e Irational. En una pequeña nota al final del texto que acompaña a la lista se alude al índice de Laura Baigorri, pionera en la teorización de los nuevos medios en España, la mejor guía virtual por el mosaico de la creación artística en la red que estaba disponible hasta entonces en castellano. *Nodos* tenía un complemento, *Rizoma*, en el que se disponían de un modo no jerárquico el pelotón de los no pertenecientes al canon, entre los que hay que destacar algún clásico foráneo particularmente “gamberrero”, como eran ^{®™}ark y Mark Napier, y sobre todo las webs de ciberartistas locales: tanto de “producción propia”, como *Incesto & Boogie Woogie* y *Tesseract*, de Ricardo Echevarría, y *Blinks 1997*, de La Société Anonyme, como de artistas ajenos a Aleph: el famoso *Sísifo*, de Antoni Abad, y *Webometría*, de Roc Parés. A ellos se unían las webs de otros artistas que, eventualmente, se lanzaban a experimentar con el nuevo medio: Montserrat Soto y José Maldonado.

Pero *Lo mejor de los dos mundos* incluía, además, una sección de debate *on line* que pretendía reunir en la arena virtual a los distintos integrantes de la red Air (Arte Independiente en la Red). Una versión editada del debate es aún accesible desde el portal de Aleph.¹⁶ La red Air carecía de personalidad distintiva y se limitaba contener vínculos con grupos muy heterogéneos de experimentación artística y activismo cultural (Còclea, Sitioweb, Hangar...). Tal vez debido a dicha carencia de forma y presupuestos definidos, el debate Air iba a estar bajo las riendas personales de José Luis Brea. Los temas y los registros que iban a salir a la luz del debate Air ponían en evidencia hasta qué punto existía un abismo entre las elucubraciones sobre la especificidad del medio tal y como aparecían en Aleph y como se proponía en las otras secciones de *Lo mejor de los dos mundos*, por un lado, y las líneas de fuerza del debate real en el mundo del arte español por otro.

No todos los participantes pertenecían a la red. Entre los más recurrentes en el debate estaban, además de José Luis Brea que hacía de moderador, los identificados Clara Garí de Còclea, Marcelo Expósito, Domingo Mestre y Gabriel Villota. A ellos se unían con sus animadas contribuciones los componentes anónimos de Sitioweb e Industrias Mikuerpo, grupos que buscaban caminos alternativos para la creación desde mediados de los años noventa. La primera conclusión que se saca del debate Air es el desequilibrio que existe entre “los dos mundos” a favor del mundo de “fuera”. El debate *on line* iba a concentrarse en la denuncia del cese de Gloria Moure como directora del Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), y de la “carga policial” contra los artistas que se

manifestaron en protesta. De hecho pareciera que Brea intentaba utilizar este foro *on line* como instrumento en una lucha de fuerzas dentro del sistema de las artes en España en la que él estaba particularmente involucrado. Poco a poco fueron sofocadas las protestas de algunos de los miembros de la red Air, a los que se unía Marcelo Expósito, ante la capitalización respecto al caso Moure de un debate que podía haber sido utilizado para denunciar los problemas genéricos del sistema de la cultura en España y del papel de las redes informacionales en la producción de alternativas. Industrias Mikuerpo, un grupo editor de fanzines de escasa ambición mediática, expresaba su desacuerdo radical ante la propuesta de movilización de Air respecto al problema del CGAC:

respecto [sic] al problema de las jerarquías del arte gallego, tendríamos que hablar de aquel. es la lucha de los dioses, el madrid o el barsa, la maldición chipaya. que le hayan tocado las ostias a l*s artist*s no tiene mucho más de particular. expresa, no más, cómo están las cosas para la gente normal, seguramente era su problema. no vamos ahora a pasar lista. no es ninguna novedad histórica, por otra parte.¹⁷

Este fragmento, junto con el acta de autodisolución del grupo, que se hacía coincidir con la manifiesta incompatibilidad de sus fines con los que Brea pretendía, pone en evidencia la distancia entre la red horizontal de pequeños grupos que empezaba a articularse en Internet, de vocación realmente alternativa, y las ambiciones y presencia en el mundo del arte intitucionalizado que buscaba Aleph. Así se despedían Industrias Mikuerpo, ante las acusaciones de no movilizarse en defensa de “los artistas” y de Gloria Moure:

¿de qué silencio habláis? ¿quién se calla? ¿hay mejor manera de silenciar la alternativa que promover debates falsos, en los que quepa de buen rollo hasta la k más deskarada? venga ya tíos. no juguéis a eso. llevamos tres años disparando, y si tiene algún sentido hacer un fanzine es decir algo que no se ha dicho antes. no veis más que la parte de vuestro ombligo, y en el fondo nuestros problemas verdaderos os importan tres pepinos también a vosotr*s, como a nosotr*s los vuest*r*s. ayer tuvimos ocasión de comprobar con nuestros propios ojos cómo los vigilantes de IFEMA impedían a Luther Blissett, Karen Eliot y Monty Cantsin que repartiesen panfletos sobre 2000-2001-HUELGA DE ARTE, fuera del recinto de ARCO. hay allí bastante policía. hubiera sido fácil plagiar la performance de moda, lo tenían a güevo. hubiera estado bonito abrir entonces otro debate sobre qué merece más las ostias, si la gloria de maure o el ejercicio pacífico de la libertad de expresión, con más o menos talento. ¿no lo veis amig*s? dentro sigue siendo dentro y fuera fuera. hemos comprobado que se puede estar dentro y fuera, pero no al mismo tiempo. y no hablamos (ahora) los artistas.¹⁸

A pesar de estas deserciones la intensidad del debate que se llegó a generar durante la semana escasa que duró ARCO Electrónico hizo que se decidiera prolongar el foro Air en las semanas sucesivas. La discusión acerca de la posibilidad de una sociedad civil alternativa de las artes (término acuñado por Marcelo Expósito) y su problemática relación con el poder establecido iba a proyectar el debate sobre el *affaire* Moure a ámbitos más genéricos, con la activa participa-

ción de Clara Garí y el alephiano Nicolás Bourbaki. Dentro del foro Brea iba a incluir un texto, que se publicaría en *Acción paralela* ese mismo año, en que Pierre Bourdieu conversaba con Hans Haacke sobre la autonomía del trabajo intelectual y creativo. En este contexto, y aprovechando el seguimiento activo que estaba teniendo el foro, Brea decide incluir un texto a modo de decálogo, publicado originalmente siete años antes en *Las auras frías*, en el que se enunciaban en un tono aparentemente radical sus ideas sobre el museo: un museo autónomo no solamente del poder político, sino también de cualquier responsabilidad con la historia o con los intereses específicos del público:

1. La historia es una mentira piadosa que el museo actual no debe contribuir a sostener.
2. Cualquier circunscripción regionalista de las formas de la cultura o el arte es una mentira piadosa... el fondo de que se nutre la verdad de la experiencia artística no conoce fronteras o diferencias ubicables en entornos lingüísticos estancos.
3. Jamás un museo debe consentir una dirección política.
4. Las técnicas, los géneros y la especificidad disciplinar de los campos creadores son mentiras piadosas que un museo actual no debe contribuir a sostener.
5. El museo actual debe prescindir de patronatos.
6. La esfera del mercado de las obras de arte se superpone a la de su contenido de verdad. No debe consentirse que posean alguna relación con órganos decisorios en la gestión del museo.
7. La actualidad es una mentira piadosa que el museo no debe contribuir a sostener.
8. La prensa es un instrumento de organización de consenso y cohesión de masas, eficaz por tanto solo para objetivos diversos al interés cognoscitivo y experiencial que debe orientar la actividad del museo.
9. Jamás el interés difusor del conocimiento artístico debe anteponerse a la calidad con que este debe producirse.

Finalmente, y debido a la “polución” del debate con asuntos menos abstractos y atemporales, el foro acabaría cerrando sus puertas.

El año de 1998, tras el bautizo de fuego de *Lo mejor de los dos mundos*, iba a continuar con un paseo triunfal de Aleph por distinguidas instituciones artísticas como La Fundación “la Caixa”, dentro del ciclo *Espejismos*, en abril, y el taller de *net art* en cooperación con Hangar que tuvo lugar en el MACBA en octubre. Ese mismo año Aleph iba a conseguir un accésit del premio a la mejor web española organizado por Apple y la Asociación Española de Usuarios de Internet, y el premio Möbius del Consejo de Europa al mejor proyecto cultural en la red.

Entre tantos reconocimientos y distinciones Aleph iba incrementando el número de textos (en su mayoría traducciones) cobijados en su sección, “Aleph pensamiento”, hasta convertirse en una de las bibliotecas clave de pensamiento neo-mediático y teórico-crítico en castellano. Su eclecticismo y su indefinición de criterio respecto a dichos textos –iba a cobijar desde las múltiples definiciones e historias del *net art* hasta ensayos de Toni Negri y Jacques Rancière– es tanto un rasgo típico del medio web como un síntoma de la ambición de cubrir lo más ampliamente posible los intereses de una audiencia con escaso nivel de discri-

minación. Lo más positivo de esta sección era el aglutinar y divulgar la producción de un grupo disperso pero brillante de agentes interesados por estos temas en nuestro país, aunque siempre bajo la sombra protectora de Aleph-Brea: Montse Badía, Laura Baigorri, Juan Martín Prada, Remedios Zafra y David García Casado.

1999 iba a ser el año de consolidación y crecimiento para Aleph, a la vez que de distanciamiento respecto a los foros de debate local y a las redes de experimentación alternativa en la red que se iban generando en nuestro país dentro de los que pronto se conocerían como movimientos de resistencia global. El fin de Aleph era abrirse un lugar en el firmamento del ciberespacio global y absorber hacia sí toda la visibilidad de la creación en Internet en España. Este es el año en que José Luis Brea presenta el proyecto *Andy Warhol/Heath Bunting* en la Gallery 9 del Walker Art Center de Minneapolis, que, bajo la dirección de Stephen Dietz, cobijaba por entonces lo más granado del *net art* internacional.¹⁹ También es el año de la segunda edición de ARCO Electrónico encargada a Aleph. Para ella se iba a elegir el ambicioso título de *La era posmedia*, que tres años más tarde se aplicaría al libro que Brea publicara sobre los mismos temas. El título y el contenido de esta nueva edición daban cuenta del desplazamiento que estaba teniendo el debate sobre la red en el contexto internacional, dándose una creciente importancia a la dimensión sociológica y política respecto a la reflexión sobre la naturaleza del medio que había absorbido la atención hasta entonces.

Acaso uno de los sueños programáticos de las vanguardias que más ha quedado en suspenso, con el transcurso del siglo xx, sea el de generar “comunidades de productores de medios”, para utilizar la conocida expresión de Bertold Brecht. Su experimentación con la radio, la de los artistas soviéticos con el cine, la de las neovanguardias sesentayochistas con el vídeo, la teleguerrilla o el cine de experiencia, todas ellas han fijado un sueño nunca realizado (pero tampoco nunca abandonado): el de desarrollar –a través de la propia práctica artística, concibiendo esta por tanto como activismo a la vez político y medial– esferas públicas autónomas, dispositivos de interacción social capaces de inducir entre los ciudadanos modos de comunicación directa, no mediada por el interés de las industrias o los aparatos de Estado.

La aparición de la red Internet ha venido a renovar y actualizar la virtualidad de ese sueño. Cabe incluso afirmar que, y desde su inicio, la aproximación del mundo del arte al de la red ha estado marcada por la cautivadora fantasmagoría de ese programa, revisitado. Entre tanto, han surgido maneras y lenguajes artísticos entregados a experimentar las potencialidades formales del nuevo soporte, dando lugar a eso que ya es habitual denominar *net art*. Pero al mismo tiempo, y junto a esas prácticas neoformales, cabe reconocer un espíritu de activismo en la red que concentra sus esfuerzos justamente en la implantación de “comunidades de productores de medios”. En este caso se trata de “comunidades web”, que se encuentran e intercambian sus producciones expresivas en la red, generando sus propios dispositivos de interacción pública, sus propios “medios”, en un ámbito independiente y desjerarquizado de comunicación: en un dominio posmedial, en el que la circulación pública de la información ya no está exhaustivamente sometida a la regulación que organiza los tradicionales medios de comunicación, estructuralmente orientados a la producción social del consenso (a la organización de “masa” antes que a la articulación comunicacional del “público”).

La era posmedia intenta reunir en un espacio virtual común, constituido en la propia red, algunas de estas comunidades web (la mayoría de las cuales han sido desarrolladas por artistas, críticos de arte o activistas culturales), favoreciendo el debate y la reflexión en torno a la naturaleza de las prácticas artísticas, culturales y comunicativas en las sociedades contemporáneas.²⁰

Este giro “social” no implica, sin embargo, una profundización en los componentes sociales y políticos específicos del contexto en que se produce Aleph, sino todo lo contrario. Solo un año después de *Lo mejor de los dos mundos*, cualquier resto de debate local sobre el uso de la red había desaparecido. *La era posmedia* prefería situar el balón en el tejado de la narración heroica de la vanguardia y sus epígonos, y establecer desde ahí una línea de continuidad con el debate más amplio de las transformaciones de la cultura en la por él llamada era “posmedia”. Es interesante notar el hecho de que identifique como agentes primordiales de esos cambios –y de la reflexión sobre los mismos– a una élite de artistas, críticos y activistas culturales que vienen a dar vida a una nueva y desterritorializada república de las letras al modo ilustrado. De hecho, las alusiones explícitas al activismo y a la producción de comunidades que comparten espacio con el “neoformalismo” del *net art* –habitantes todos de esta era “posmedia”– no conllevan la asunción por parte de Brea de una posición manifiesta en los agrios debates y enfrentamientos que se estaban produciendo por entonces en el seno de la comunidad de ciberartistas y activistas en la red.

La idea subyacente en *La era posmedia* era la importación directa –e incluso física– de debates foráneos. De hecho, iba a constar de dos mesas redondas: “Media art: nuevos modos de producción y exhibición”; y “New-Media art: nuevos modos de producción, difusión y recepción de las formas artísticas,” en que solamente los moderadores eran locales. La segunda, centrada exclusivamente en el arte en la red, contaba entre sus participantes con personajes como Alex Galloway, de Rhizome, y Geert Lovink, con los que tanto Aleph como Brea estaban en tratos. Brea se convertiría en corresponsal frecuente de Rhizome, mientras que Geert Lovink, de la Digital City de Ámsterdam, colgaría en Aleph sus textos sobre los medios traducidos. Respecto a las webs elegidas en su apartado de exhibición, se iba a eliminar la sección *Rizoma* del año anterior para quedarse exclusivamente con una selecta lista de ejemplos entre los que se encontraban los relacionados con Aleph (Eco) o Brea mismo (Gallery 9).

Así presentaban orgullosos el *news group* Eco en *La era posmedia*, en un mensaje que difundirían en el ciberespacio a través de la lista de correo Nettime:

::eco::

::eco:: is a modest attempt, which we launched on aleph, to provide the Spanish speaking net.art community with a useful instrument for disseminating its productions in that language. With a rapid expansion, reaching the number of 800 subscribers in less than a year, the average flow of messages is currently three per day.

::eco:: operates like a newsgroup on Internet art through three associated systems: the ::eco:: list, which posts the messages sent by subscribers; the summary list ::eco_sintesis::, sent out biweekly, which collates the messages, adding additional information of interest to subscribers; and the online pages, which

automatically post ::eco:: messages, thus constituting a Spanish language reference panel for following the latest Internet art.

El foro que debería dar la réplica al debate Air del año anterior venía precedido esta vez por un texto del propio Brea en que se delimitaba el campo de debate a la lista canónica de cuestiones críticas acerca de la red, haciendo especial mención a las relacionadas con la institución artística, refiriéndose a las mesas redondas que se estaban llevando a cabo dentro de *La era posmedia* y dando incluso una lista de lecturas teóricas como sustrato común. El debate político concreto se había eliminado, en tanto que ya no había *affaire* Moure que denunciar:

El desarrollo contemporáneo de nuevos medios de difusión del conocimiento, y el surgimiento paralelo de formas y prácticas artísticas concebidas específicamente para darse y difundirse en estos nuevos medios parece conllevar, necesariamente, un efecto de transformación profunda de las mismas estructuras de la institución-arte. En efecto, los dispositivos sociales tradicionalmente organizadores de la recepción pública del conocimiento artístico –llámense museo, coleccionismo, o exposición– se vienen viendo desbordados por un tipo de prácticas comunicativas que, merced a su especificidad técnica, parecen capaces de articular dispositivos críticos generadores de formas autónomas de producción, difusión y recepción de la experiencia estética.

El principal objetivo de este debate podría ser precisamente debatir el impacto de esas transformaciones, así como analizar posibles ejemplos de intervención efectiva en el desarrollo de tales dispositivos críticos.²¹

El debate se desarrolló más o menos según las perspectivas de Brea, quedando de los participantes del año anterior exclusivamente los alephianos Ricardo Echevarría, Nicolás Bourbaki y Dora García. La presencia de Alex Galloway, Geert Lovink y David García hacía incluso más evidente el vacío dejado por una comunidad internauta local ausente.

Pocas novedades más iba a aportar Aleph aparte del incremento de sus textos y del número de visitantes. Por entonces Brea estaba ensayando nuevos modos de utilizar Internet, no ya como campo de experimentación comunicacional, sino como instrumento al servicio del mundo del arte en sentido estricto. Ello se producía simultáneamente al rápido desdibujamiento del espejismo de la web como espacio autónomo denso de connotaciones utópicas que había dominado en sus primeros años de vida. Hacia 2000 era evidente la facilidad con que Internet y, particularmente la web, se asimilaba con los ritmos generales de la economía y con el resto de la industria cultural. De ese modo iba a ver la luz w3art, creado y gestionado durante su primer año de vida por Luis Fernández. w3art fue presentado en ARCO Electrónico 2000, siendo gestionado en primera instancia por Remedios Zafra. Esta última, procedente de Arrakis, el ISP pionero en España, había entrado ya en contacto con Aleph en 1997, atraída por las obras de *net art* de Ricardo Echevarría, pero no conocería a José Luis Brea hasta el año siguiente, durante el I Congreso de Artes Plásticas celebrado en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. A diferencia de Aleph, cuya rentabilidad era exclusivamente de tipo simbólico, w3art, a pesar de presentarse como

un servicio a “la comunidad artística en la red”, es ante todo un negocio cuyos beneficios se derivan de lo que les cobra a las galerías e instituciones del mundo del arte que anuncia en su página. El servicio incluye la diseminación de la información específica de cada evento o convocatoria a través de un *mailing* electrónico extensísimo construido, en principio, a la sombra del prestigio de Aleph, y expandido posteriormente mediante las altas masivas de usuarios relacionados con el mundo del arte que veían en él un medio gratuito, dinámico e inmediato de información. Así describe w3art el “perfil” de sus receptores con el fin de atraer clientes:

Perfil de nuestros receptores:

Nuestra audiencia (800.000 hits-mes / 25.000 suscriptores) está constituida por un amplio abanico de usuarios interesados directamente en arte contemporáneo. Con el prestigio de ser el portal de referencia en castellano, w3art es el lugar de encuentro de la comunidad especializada en las prácticas artísticas más actuales. Su audiencia está constituida en un 40 % por estudiantes de arte contemporáneo, en un 35 % por artistas, mientras que el 25 % restante está integrado por agentes especializados de la comunidad artística: galerías, críticos, coleccionistas, curadores, y otros mediadores culturales.

Por países y naciones, nuestra audiencia se reparte en toda la geografía hispanohablante, si bien el más alto porcentaje (73 %) se sitúa en el ámbito del Estado español, correspondiendo el resto a los países latinoamericanos y Portugal.

w3art recibe además una atención preferente por parte de diversas listas de difusión y portales especializados, lo que multiplica sensiblemente su área de influencia e incidencia directa.

A la vez que se presentaba w3art en ARCO 2000 iba a nacer *Arts.zin*, (<http://www.artszin.net>), un ejemplo más de la tendencia generalizada de sustitución de proyectos puramente metamediáticos, como era Aleph, por otros que se sostienen sobre la web, y están modelados a partir de ella, pero que tratan de temas externos a la misma, en este caso el mundo del arte y la cultura contemporánea. *Arts.zin* es, como su nombre indica, un *magazine* carente de una estructura muy definida, dedicado a albergar breves textos críticos, adaptados a la naturaleza del medio, que abordan temas de actualidad del mundo del arte, fundamentalmente críticas de exposiciones. *Arts.zin* no cuenta con una nómina fija de colaboradores, nutriéndose de la red de relaciones que Brea había ido generando durante la década anterior –Luis Francisco Pérez, Manel Clot, Ana Martínez Collado–, a los que se une un grupo de brillantes jóvenes provenientes de las aulas universitarias, que hacen sus primeros pinitos críticos en sus páginas virtuales, como Javier Fuentes Feo, Xosé Lois Gutiérrez, Lidia García Meras y Rubén Hernández, entre otros. La relación de artículos publicados en *Arts.zin* desde febrero de 2000 puede ser consultada en el archivo de su página.

En relación con este último proyecto y, por extensión, con *Acción paralela*, cuyo último número había visto la luz a comienzos de 2000, José Luis Brea iba a redactar un texto, *Pequeña teoría de la independencia*, que presentó en un seminario sobre edición cultural organizado por la revista *Zehar*, de Arteleku, en

verano de 2002. Esta *Pequeña teoría* condensa en un decálogo –forma muy de su gusto, como hemos podido comprobar– el discurso de Brea sobre la relación entre acción cultural y poder en el marco de la que él había denominado “nueva era posmedia” y, en términos más específicos, en el marco de acción que se dotaba a sí mismo más allá del proyecto cuasi finiquitado de Aleph. Es fácil leer tras los meandros conceptuales a que nos tiene acostumbrados Brea una justificación de su propia posición de equilibrio precario entre la dependencia del capitalismo más descarado –ARCO y Telefónica, por citar solo dos casos– y la independencia de una práctica crítica que hace de la argumentación sobre la propia autonomía su tema principal. Para justificar sus paradojas hace alusión a la naturaleza paradójica del mismo concepto de independencia, y nos remite a los viejos argumentos que utilizara en *Zonas de sombra* ocho años antes a fin de defender la iniciativa individual y atomizada de los nuevos agentes del arte, bajo la autoridad del tan manido por él Walter Benjamin, aliñada con quiebros deleuzianos y con las connotaciones libertarias del discurso de Hakim Bey acerca de las “zonas temporalmente autónomas” (TAZ). La única iniciativa independiente posible es, según argumenta Brea, aquella tan leve y tan “menor” que se ve eximida de asumir las contradicciones y compromisos que son consustanciales a su existir, a la vez que, por las mismas razones, es capaz de escapar de la acción represora del poder:

Dos condiciones de posibilidad para hacer sostenible este esquematismo. Primera: su minoridad; cuanto más micro sea el aparato, menos requerimientos de ingeniería para equilibrar energía de gasto y ecuación de audiencia. Y segunda: la consistencia de sus contenidos de criticidad. Desasistida de instrumentos que implementen su credibilidad por la posición de fuerza ocupada en el sistema institucional, su única potencia (como inductora de interés público) la extrae de su participación en el libre y público juego de las argumentaciones, de la pública exposición del pensamiento y su contraste. Cierto que eso determina su enorme fragilidad –y si se quiere la certidumbre de una muerte rápida tan pronto como se produce el decaimiento de su tasa de interés cognitivo– pero al mismo tiempo ello asegura la tremenda pertinencia de su existir. Actuando en un esquema de alta competencia en el que prácticamente todas las actuaciones emisoras están reforzadas –ya por posiciones de fuerza en el sistema institucional, ya por las diversas ingenierías de mercado de la audiencia apoyadas en el recurso a lo que Bourdieu llamaba “el rebajamiento de nivel”– su posición desasistida es la más alta garantía imaginable del tremendo potencial de criticidad que su libre y autogestionado juego –la producción de saber, de contenidos efectivos de conocimiento crítico– puede llegar a inducir. Si lo logra, y mientras lo logre.²²

Además de colgar el texto en Aleph Brea quiso poner a prueba sus argumentos acerca de la independencia proponiéndolo a debate *on line* a un grupo de artistas, filósofos y mediólogos colombianos: Juan Andrés Gaitán, Pablo Batelli, Bernardo Rengifo y Ricardo Arcos-Palma, Pedro Falguer y Jaime Iregui. El tono general de las críticas que recibiera –y supiera encajar– era bastante duro: “Me parece que el texto que envió la revista Aleph es un ejemplo de institucionalización (irresponsable, de hecho) del lenguaje barroco”, eran las palabras del

artista Juan Andrés Gaitán; de “nueva derecha” lo calificaba Pablo Batelli; mientras Bernardo Rengifo lo desautorizaba por insustancialidad en el uso de sus “autores”: “Los problemas surgen cuando se pretende sintetizar o hacer corresponder una perspectiva como la de Benjamin con categorías deleuzianas que –como manifiesta oportunamente el texto de Gaitán– se ven desplazadas insólitamente hacia re-significaciones descontextualizadas.”²³

En verdaderas dificultades para defenderse de las críticas de aquellos improvisados inquisidores de los que esperaba una confirmación filosófica de su propuesta para una “teoría de la práctica”, Brea concluye su intervención atrincherándose en el éxito de sus proyectos editoriales. Este testimonio contiene un reconocimiento de su percepción de Aleph como “mayor” y pronto a perder la “minoría de edad” en la que, de acuerdo con la teoría anteriormente expuesta, se fundamentaba su pertinencia. El tono utilizado deja intuir, sin embargo, que era el desgaste de su poder de fascinación en tanto “juguete usado” y no su perecibilidad intrínseca lo que determinaba el fin de Aleph y su sustitución por mecanismos más *up to date*, como era el caso de *Arts.zin* y el futuro de *Acción paralela* (no hace mención, por supuesto, de *w3art*):

Quizás Aleph esté en todo caso “mayor” ya –seis años para un *website* dedicado a *net art* y crítica de las nuevas prácticas artísticas *on line* pueden ser demasiados– para seguir manteniendo esa especie de lucha extrema en el borde mismo de la independencia crítica, y en cierta forma haya devenido institución él mismo, y en ciertos subcampos (el del *net art*, por ejemplo) hasta casi “institución dominante” (como muy bien sugiere Gaitán, “si nuestra voz tiene resonancia, sabemos que tenemos un poder exclusivo”), pero nos congratula poder decir que en sucesión y a modo de batería hemos puesto en marcha en estos últimos diez años tres operativos distintos (*Acción paralela*, *Aleph* y *Arts.zin*) y que lo que nos satisface ahora en relación a ellos es: 1. ver cómo y en qué hayan podido servir de modelo para que otros operativos surjan y se comprometan con otras expresiones de criticidad propias; y 2. cómo nosotros mismos estamos en condiciones de libertad para dejar el tema correr ahora a su propia velocidad para embarcarnos en nuevos experimentos y aventuras. Esperamos hacerlo muy pronto y poder darles noticia de ello.

La última etapa de Aleph viene marcada por la marcha de dos de sus miembros fundadores, Ricardo Echevarría y Luis Fernández, a mediados de 2000, y por la asunción de la responsabilidad global del proyecto por José Luis Brea. De hecho, cuando Aleph se cierre definitivamente, a finales de 2002, en su epítafio no aparecerá sino el nombre de José Luis Brea y el que se había convertido en su heterónimo creativo: La Société Anonyme.

1. José Luis Brea. *Antes y después del entusiasmo / Before and After the Enthusiasm*. Ámsterdam: KUNSTRAI (Feria Internacional de Arte), 1989 (cat. exp.).
2. José Luis Brea. *Los últimos días*. Sevilla: Salas del Arenal, 1992 (cat. exp.).
3. *Iluminaciones profenas: la tarea del arte*. San Sebastián: Arteleku, 1993.
4. *Los noventa: cambio de marcha en el arte español* (ed. José Luis Brea). Madrid: Galería Juana Mordó, 1994.
5. José Luis Brea. *Anys noranta. Distància zero*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, 1994 (cat. exp.).
6. *Acción Paralela*, Madrid, desde 1995.
7. "Sobre ruinas", *Figura* n.º 6 (1985), p. 75-81.
8. "Ntopía. Últimas evoluciones del arte español que pronto llamaremos del siglo pasado", *Lápiz* n.º 92 (1993), p. 28.
9. José Luis Brea. "Aleph", *Lo mejor de los dos mundos*, presentación de la página web para la exposición *on line* organizada para ARCO Electrónico 1998. Madrid: ARCO 1998 (<http://aleph-arts.org/m2m/index.htm>).
10. Jesús Carrillo. *Arte en la red*. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 2004.
11. José Luis Brea. "dX. Una (no)documenta en la era de la imagen técnica", en *Acción paralela* n.º 3.
12. *La era posmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002.
13. http://externos.uma.es/cultura/TCAE/textos/arte-e_digitalizado.htm.
14. <http://aleph-arts.org/m2m/index.htm>.
15. <http://aleph-arts.org/m2m/index.htm>. (Texto introductorio.)
16. <http://aleph-arts.org/m2m/debate/index.html>.
17. Industrias Mikuerpo, <http://www.aleph-arts.org/m2m/index.htm>. Sobre Industrias Mikuerpo, véase el estudio que Luis Navarro ha realizado para *Desacuerdos* (www.desacuerdos.org).
18. *Ibid.*, 15 de febrero de 1998.
19. <http://www.walkerart.org/salons/shockoftheview/hybrid/index.html>.
20. José Luis Brea. "Presentación", en *La era posmedia* (<http://aleph-arts.org/epm/index.html>).
21. José Luis Brea. "Foro, mensaje inaugural", 17 de febrero de 1999, en *La era posmedia* (<http://aleph-arts.org/epm/index.html>).
22. José Luis Brea. *Pequeña teoría de la independencia* (<http://aleph-arts.org/pens/index.htm>).
23. <http://www.geocities.com/elmodusoperandi/resumen3.html>

1969-...

FEMINISMOS Y PRÁCTICAS COLABORATIVAS

GLOBALIZACIÓN DESDE ABAJO

PALOMA BLANCO

MARCELO EXPÓSITO

AMADOR FERNÁNDEZ-SAVATER

BRIAN HOLMES

MARTA MALO DE MOLINA

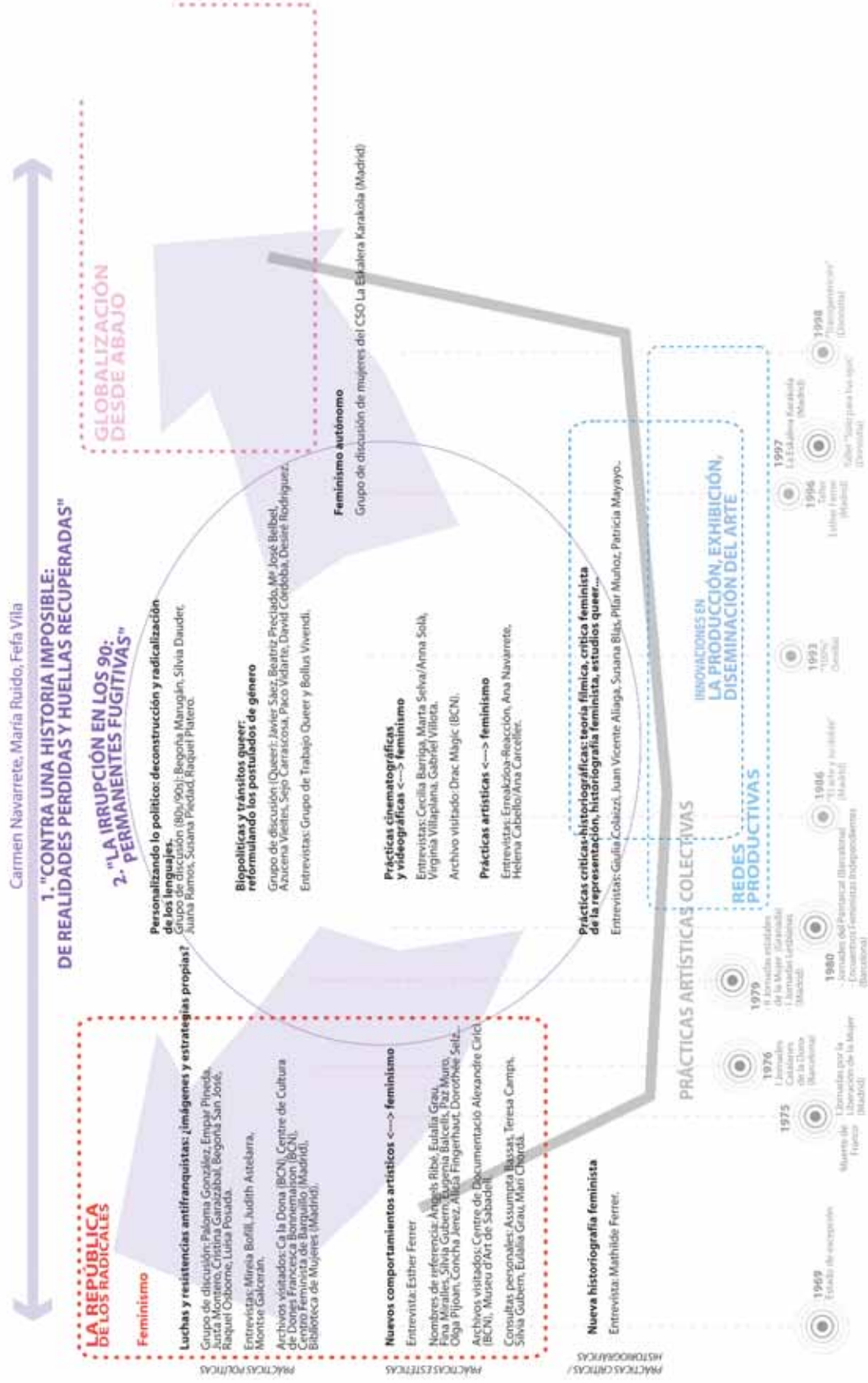
CARMEN NAVARRETE

MARISA PÉREZ COLINA

RAÚL SÁNCHEZ CEDILLO

FEFA VILA

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



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

MARCELO EXPÓSITO

*En memoria de Ulises Carrión
y de Antonio Artero*

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

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

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

PAOLO VIRNO, *Virtuosismo y revolución*, 1993

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

FELIX GUATTARI, *Caosmosis*, 1992

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL NUEVO REALISMO SOCIAL

JUAN MANUEL BONET

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

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

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

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

quierda del arte comparte con la extrema derecha. ¿o no podría ser «de vanguardia» el reciente y eficaz cartel electoral del grupúsculo fascista Nación Joven que reza: «El sistema no tiene fallos, el fallo es el sistema». Por ética democrática, y por estética a secas, debemos, sí, seguir denunciando el nuevo realismo social, la peor moda de la temporada.



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

CAMBIO DE SENTIDO

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

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

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

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

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

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

superior al comúnmente reconocido, desde los mismos años setenta.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Alto grado de acumulación de tales prácticas, decíamos; pero también: su techo. En 1991, Juan Manuel Bonet publicaba en la revista *Cyam* un artículo que, con el título de "El nuevo realismo social", arremetía contra la indiscutible presencia de proyectos aún dispersos, en un panorama solo relativamente articulado, de propuestas artísticas que retomaban, tentativamente, el proyecto abandonado de enlazamiento arte-política que fue abandonado a la vuelta de la muerte del dictador en 1975. Algunos comentarios nos interesa realizar a propósito de este escrito. En primer lugar, el hecho de que constituye uno de los ejemplos más manifiestos del trabajo de falsificación histórica al que ciertos discursos dominantes en nuestro territorio han sometido a la discontinua trayectoria de las prácticas estético-políticas. Porque Juan Manuel Bonet sabía perfectamente, a la altura de 1991, que lo que las nuevas prácticas de "arte político" manifestaban no era un retorno del "realismo social". Bien al contrario, se trataba precisamente de un intento de reeditar, de manera *sui generis* y altamente intuitiva, el proyecto casi heroico que tiene lugar en la primera mitad de los setenta, y que concretábamos, en *Desacuerdos 1*, fundamentalmente a través de la entrevista a Simón Marchán F1 a propósito del grupo Comunicación y de las derivas politizadas de los nuevos comportamientos artísticos (proyecto que Bonet conoce perfectamente en el

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

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

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

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

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

9. Una de las más recientes, *Ora et colabora. Mesa poliédrica en torno al arte colaborativo*: <http://www.unia.es/arteypensamiento03/estetica/estetica02/ora.html>

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

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

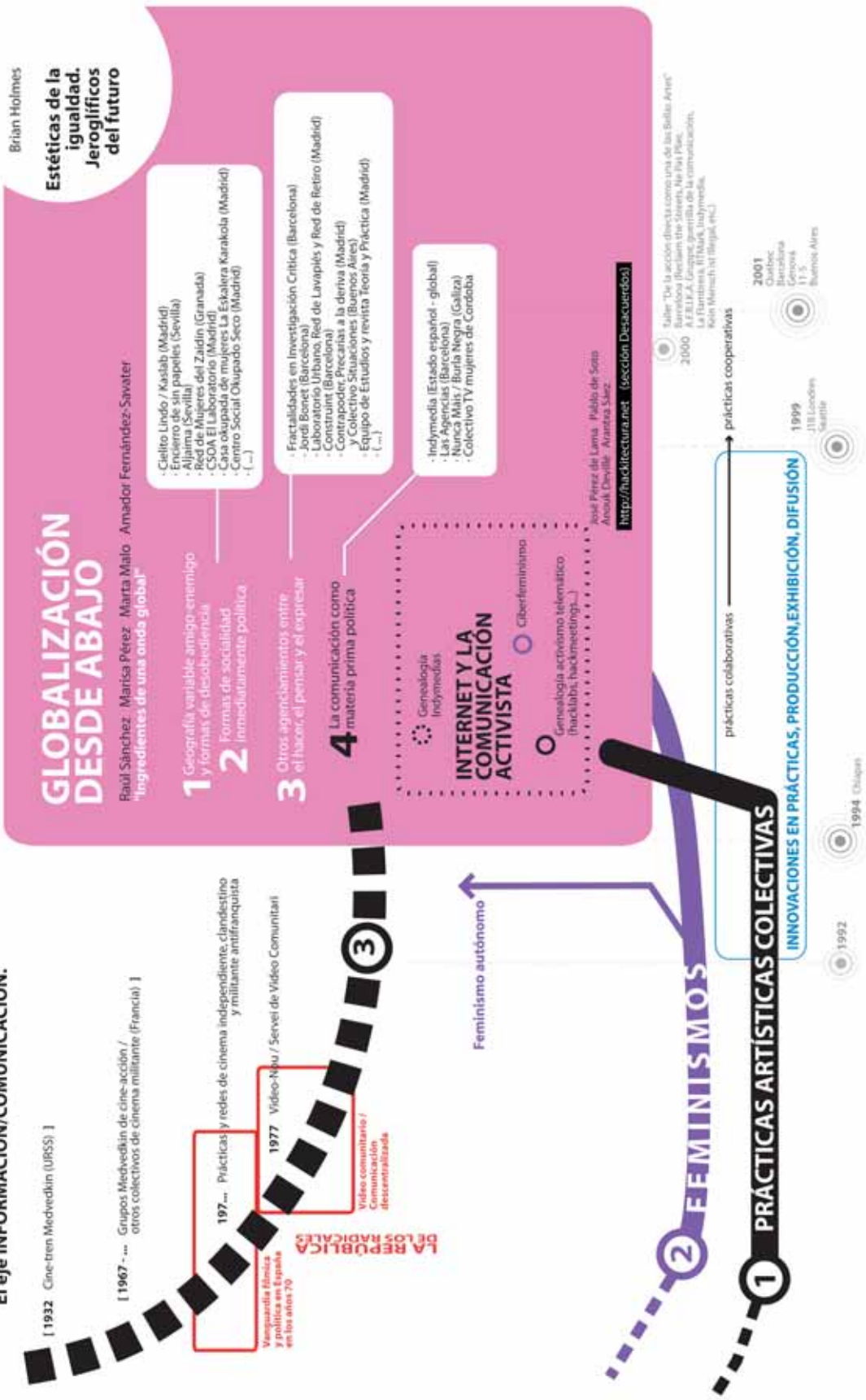
12. Alojados en <http://mcs.hackitectura.net/tiki-index.php?page=otramalaga04>; producido en colaboración con el Foro Social de Málaga.

13. *Transacciones/Fada'fat*: <http://mcs.hackitectura.net/tiki-index.php?page=FADA%27%C3%80DAT>; nueva cartografía del Estrecho: <http://mcs.hackitectura.net/tiki-index.php?page=MAPA%3A+cartografiando+el+territorio+madiaq>.

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

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

3. GLOBALIZACIÓN DESDE ABAJO. Diagrama de organización de los materiales de investigación. El eje INFORMACIÓN/COMUNICACIÓN.



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

CARMEN NAVARRETE, MARÍA RUIDO y FEFA VILA

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

¡Qué gozada para todos los tontos del mundo!¹

Contra una historia imposible: de realidades perdidas y huellas recuperadas

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

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

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

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

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

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

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

Los avatares políticos: entre los setenta y los ochenta

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

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

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

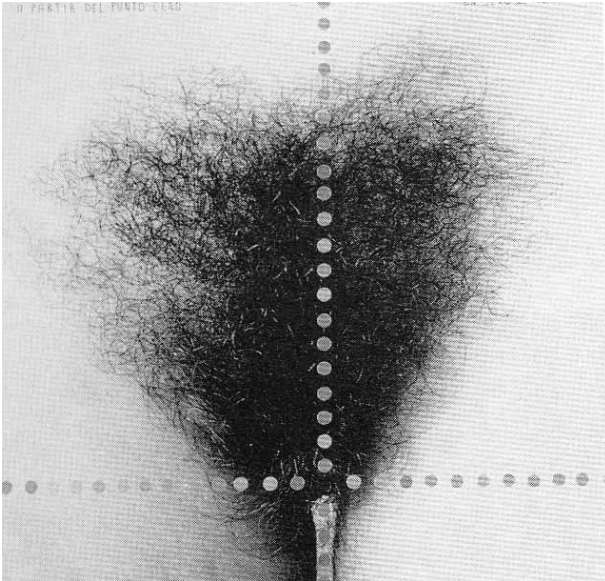
Frente a la tradición que podríamos llamar anglosajona, se puede observar en otros países mayoritariamente europeos, especialmente en los escandinavos o en los Países Bajos, que el feminismo se abre un camino nítido dentro de las instituciones, el denominado feminismo de Estado. En el caso español, las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

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

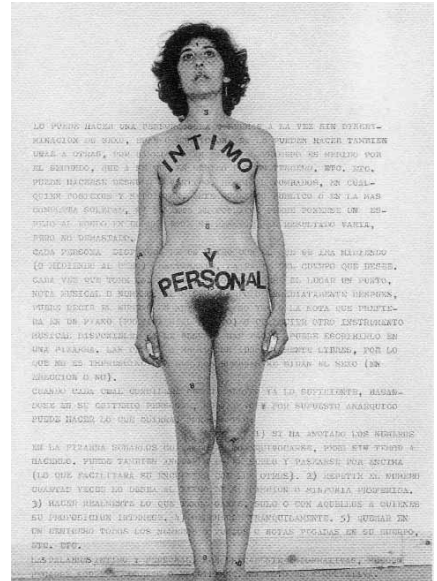
década de los setenta, el feminismo oficial apareció más tarde que en otros contextos nacionales, y que la situación del país tampoco favoreció la revuelta feminista radical y autónoma que se estaba fraguando a finales de los sesenta y durante la década de los setenta, con su consiguiente explosión de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

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

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



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



Esther Ferrer, *Íntimo y personal*, 1987.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Tránsitos *queer*

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

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

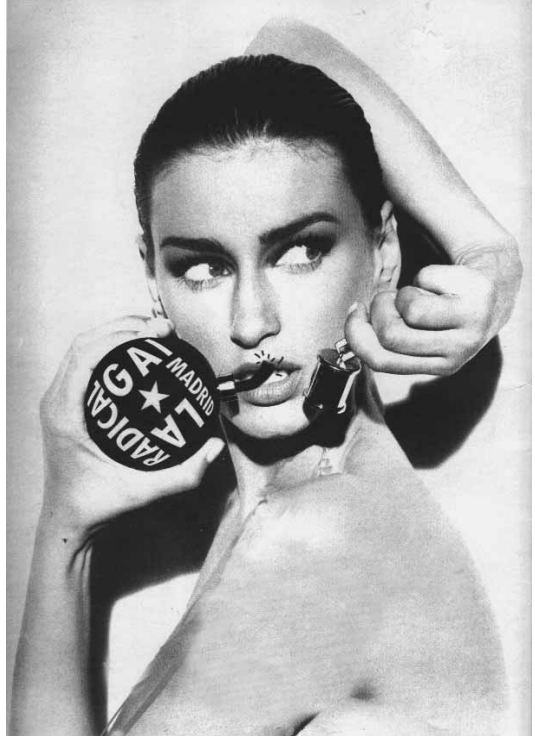
Ahora bien, el tema de la identidad es mucho más complejo. Por ello, la discusión acerca de la identidad y de lo que esta representa ha ido adquiriendo peso dentro de la teoría social y de la teoría feminista, y, más recientemente, juega un papel protagonista

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Fina Miralles, *Standard*, 1976.



Olga Pijoan, *Herba*, 1973.

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

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

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

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

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



Eugènia Balcells, *Boy Meets Girls*, 1978.

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

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

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

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

La irrupción de los noventa: permanentes fugitivas

Somos tu mejor sueño y su peor pesadilla.

ESLOGAN DE LSD, 1995

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Las prácticas artísticas y políticas en los noventa

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

SOY LESBIANA SEXUALMENTE ACTIVA HAGO SEXO SEGURO LUCHO CONTRA EL SIDA

FROTO MIS PEZONES CONTRA LOS TUYOS. TE UNTO.
TE ATO. TE MUERDO. TE BESO. TE CHUPO. TE AFEITO
CON TU CUCHILLA. TE CUENTO GUARRERIAS. TE
MIRO MIENTRAS LO HACES. TE MASTURBO,
ME MASTURBO, LA MASTURBO. TE PENETRO
CON MIS GUANTES NUEVOS, UN DEDO.
DOS DEDOS, UN PUÑO EN TU CULO. LE
PONGO UN CONDON A TU DILDO Y
MUCHA CREMA LUBRICANTE.
LAMO TU CLITORIS, TUS LABIOS,
TU ANO CON UN CUADRADO
DE LATEX POR MEDIO.
PUEDO SENTIR TU
CALOR. VUELVO A
UNTARTE, ATARTE,
MORDERTE
LA MIERTE
BESARTE
CHUPAR-
TE...

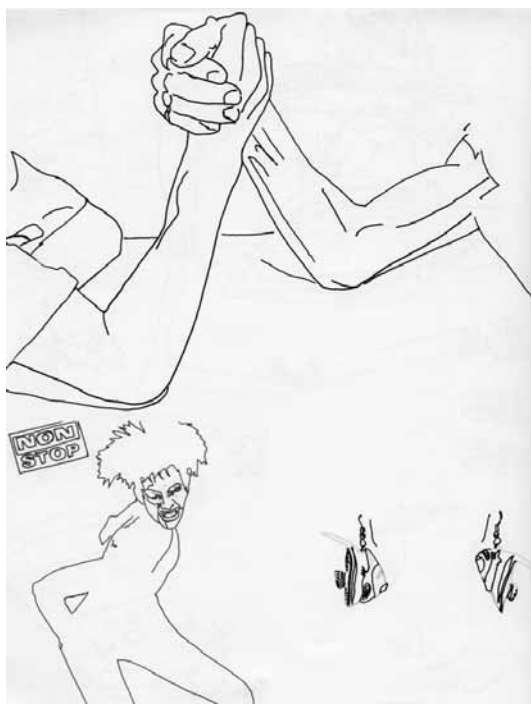
UTILIZA CUADRADOS DE LATEX, SOBRE TODO DURANTE LA REGLA
NOSOTRAS NO PODEMOS VIVIR SIN NUESTRAS VIDAS
L.S.D., LESBIANAS SEXO DIFERENTE



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La crítica de la representación y la práctica teórico-historiográfica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

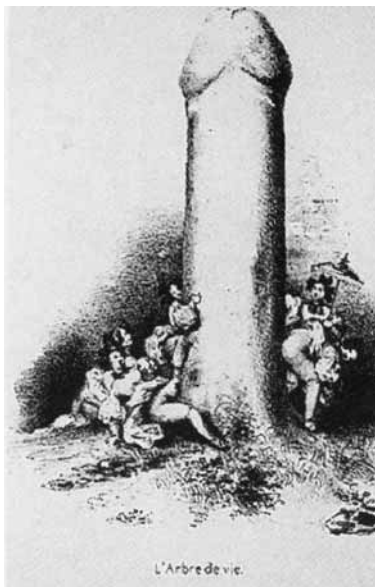
Nos referimos a trabajos —de los que nombraremos solo algunos a modo de ejemplo— como la serie de Ana Navarrete *Indispensable para las mujeres*, desde 1994; Carmen Navarrete, *Decalogue* (1991), *Le cabinet des estampes* (1994); Estibaliz Sádaba, *La colonización del planeta P* (1996); los dibujos de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

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

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



Carmen Navarrete, *Cabinet des estampes*, 1994.



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

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

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

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

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

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



Ana Navarrete, *Indispensable para mujeres*, 1994.

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

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

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

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

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



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

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

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



María Ruido, *La voz humana*, 1997.

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

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

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



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

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

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

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

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

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



Sally Gutiérrez, *Tell*, 2000.

notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación;⁷⁷ y María Ruido, “El ojo saturado de placer: sobre fragmentación, pornoevidencia y bricotecnología”⁷⁸ este último marco además de un trabajo videográfico realizado para la exposición *Lost in Sound* sobre las relaciones de las culturas de club y el cuerpo, titulado *Ethics of Care*.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



Fanzine *Erreakzioa-Reacción*, n.º 4.

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

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

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

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

Agradecimientos

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

Grupo de discusión sobre los años setenta

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

Grupo de discusión sobre los años ochenta y noventa

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

Grupo de discusión queer

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

Entrevistas realizadas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11. Entrevista a Mireia Bofill.

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

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

14. *El Viejo Topo*, n.º 10, 1980.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

34. Entrevista a Mathilde Ferrer para este proyecto.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

64. Patricia Mayayo. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
65. Begoña Pernas y Fefa Vila. "Comer o ser comida," en Darío Corbeira [et. al]. *Comer o no comer*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002 (cat. exp.).
66. Inédito, publicado parcialmente en diversos artículos.
67. Pilar Muñoz. *Mujeres españolas en las artes plásticas, op. cit.*
68. Dan Cameron. "Post-Feminism," *Flash Art*, nº 132, 1987.
69. 100 %. Sevilla: Junta de Andalucía y Ministerio de Cultura, 1993.
70. Rosalyn Deutsche. "Agorafobia," en Blanco [et al.] (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
71. Marita Sturken. "La elaboración de una historia: paradojas en la evolución del vídeo," en *El Paseante*, nº 12, 1989.
72. Giulia Colaizzi (ed.). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995.
73. Annette Kuhn. *El cine de mujeres*. Madrid: Cátedra, 1991; E. Ann Kaplan. *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra, 1998.
74. Entrevista con Marta Selva y Anna Solà. Véase también Marta Selva y Anna Solà (eds.). *La empresa de sus talentos. Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*. Barcelona: Paidós, 2002.
75. Laura Kipnis. "Transgresión de mujer," en *Erreakzioa/Reacción*, nº 9, 1999.
76. Raquel Osborne. *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra, 1993.
77. Carmen Navarrete. "Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación y resistencia," en *FuturoPresente*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1999 (cat. exp.).
78. María Ruido. "El ojo saturado de placer: sobre fragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología," en *Lost in Sound*. Santiago de Compostela: CGAC, 2000 (cat. exp.).
79. *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre los géneros, la sociedad y la sexualidad en el arte español contemporáneo*. Donostia: Koldo Mitxelena, 1998.
80. Erreakzioak. *Solo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales*. Donostia: Arteleku, 1998.

Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa

PALOMA BLANCO

El arte solo puede dignificarse y rebasar el estado de barbarie civilizada en el que se encuentra si se apoya en el gran movimiento social de nuestros días.

RICHARD WAGNER

Solo no puedes, con amigos sí.

EPI Y BLAS

Contexto general de los noventa en España: cambio de marcha en el arte español

Si pretendemos profundizar en las prácticas colaborativas de los años noventa, debemos, antes que nada, hacer referencia al contexto social y político del momento. Dentro del ámbito europeo, tras la caída del muro de Berlín en noviembre de 1989, muchos de los gobiernos nacidos de la quiebra del “socialismo real” realizaron un tránsito brusco de una economía estatalizada a una economía de mercado. A este hecho habría que añadir el espectacular hundimiento durante estos años de una izquierda —tanto parlamentaria como extraparlamentaria— que, oscilante entre un reformismo decadente y una retórica hueca, se mostró incapaz de ofrecer alternativas reales a las condiciones cambiantes del mundo que le estaba tocando vivir.

Es preciso señalar asimismo otros factores significativos como las emigraciones masivas y el deterioro ininterrumpido de la situación económica y política de “los países del Sur”; el resurgimiento de los nacionalismos, el desarrollo de la biotecnología y el ciberespacio, la desestabilización ecológica del planeta, la cultura del control y la vigilancia, o la alteración imparable de los derechos sociales.

A este cúmulo de elementos interrelacionados habría que añadir un factor permanente que condicionó todos los demás, a saber: el auge generalizado de un proceso de privatización de la vida social, hecho claramente vinculado a la exaltación de lo individual como esfera principal de la autoridad política y cultural.

En lo que se refiere al Estado español, a lo largo de la década de los noventa se acentuó una situación que se había ido fraguando en los ochenta pero que hasta ahora no había incidido de manera sustancial en el desarrollo artístico y cultural. Se comenzó a hablar de una crisis de los modelos de pensamiento y representación. A la crisis de la representación política —hablamos del período de mayor desilusión hacia los gobiernos de “izquierda” del PSOE— se unió la conciencia del agotamiento de los modelos de arte político basados, a su vez, en la representación: desde las obras de Haacke o Broodthaers hasta las críticas

feministas, se podía percibir cierto cansancio respecto a lo que estas prácticas tenían ya de ritual autorreferencial.

El panorama artístico español de estos años se caracterizó, de entrada, por la plena consolidación de la relación de vasallaje del mundo del arte vinculado a las instituciones públicas. Fenómeno que se materializó en el surgimiento de una línea institucional consistente, entre otros elementos, en la construcción de grandes edificios museísticos y en la compra, sin criterio, de obras incapaces siquiera de constituir colecciones dignas de ese nombre; nada más alejado de la realidad económica del momento. Con su progresiva espectacularización, el poder político continuó instrumentalizando el arte contemporáneo como un medio de regulación social, como una estetización de la información y de los sistemas de debate orientada a paralizar toda forma de juicio y crítica. Esta política megalómana de macroexposiciones y museos mastodónticos se desarrolló paralela a una apatía política generalizada por parte de sus responsables, incapaces de mantenerse en sintonía con las preocupaciones de los artistas más jóvenes y los movimientos sociales: primero el paro y luego la temporalidad y la precariedad, los crecientes problemas relacionados con la vivienda, los movimientos de insumisión, etc.

A este factor se unió, por otra parte, la incapacidad endémica de los artistas, críticos, comisarios y gestores para articular la defensa de sus intereses y de su autonomía. Como bien afirmaba Victòria Combalia, durante estos años “asistimos a un relegamiento del crítico-ideólogo en favor del ‘crítico-manager’, bajo cuyo concepto podríamos englobar el que sea ante todo comisario de exposiciones estratégicas y que pueda colocar sus críticas —si es que tiene tiempo de escribir— en revistas que constituyan órganos de poder en el circuito internacional del arte. Existe, con todo ello, un progresivo abandono de la reflexión, porque la rapidez impone su implacable tiranía”¹ Esta opinión era compartida por la entonces directora de la revista de arte *Lápiz*, Rosa Olivares, quien a través de sus textos denunciaba la ausencia de un espacio crítico en la cultura española del momento: “España es un país sin crítica. Pero no porque no haya voces y capacidad crítica, sino porque a esas voces se les niega la existencia, se las mete en el olvido, en el desierto, primando a los cantores de la Melodía Única y convirtiendo en una especie de clamor en el desierto las voces de todos aquellos que no solamente disienten sino que opinan en contra, que analizan críticamente la realidad, que piden expli-



Logotipos de los grupos participantes en *El mal de la actividad*, 1999.

caciones y que buscan, y por lo general encuentran, causas ilegítimas, intereses mediocres, razones no siempre claras e incluso a veces ilícitas para la evolución de los hechos. [...] Y no estoy hablando de política de partidos o de debates en el Congreso, pero es, ciertamente, política de lo que hablo, pues nos afecta a todos.²

Mercado, críticos y artistas, juntos, conformaron un entramado íntimo de relaciones, de modo que el crítico, a través del poder que le otorgaba la palabra escrita, fue utilizado por el mercado del arte para lanzar las carreras de los artistas al uso, los cuales, gracias a una buena recepción crítica (poder de los medios de comunicación masivos), elevaron su cotización dentro del mercado nacional e internacional.

El mundo cultural se vio sometido, pues, a los imperativos del ritmo que marcaban los valores de la rentabilidad económica, de modo que los diferentes estamentos gubernamentales concentraron sus esfuerzos en la promoción de la cultura como una mercancía más del consumo de masas; sin olvidar, al mismo tiempo, que el control de las intervenciones culturales podía ser utilizado como un valor de cambio en el proceso de legitimación del poder, es decir, como una pantalla mediática de representación política.

Ante la crítica situación de abandono y aburrimiento, la ausencia de un recambio generacional y la desatención de las entidades públicas, los artistas empezaron a autoorganizarse y autogestionarse al margen de las instituciones y subvenciones oficiales y del mercado, proliferando así gran cantidad de ini-

ciativas pensadas como plataformas para difundir el arte sin pasar por las vías habituales. Se crearon grupos de presión no dependientes de las instituciones y sin fines lucrativos, con reuniones periódicas y edición de manifiestos, que desarrollaron de una forma regular programaciones de arte caracterizadas por su espíritu innovador y experimental, y abiertas a todo tipo de creadores y públicos. Muchos de estos colectivos se organizaron legalmente como asociaciones culturales con el fin de dar así una continuidad a su línea de actuación y adquirir mayor fuerza en la defensa de sus derechos. Desde un principio se plantearon un nuevo posicionamiento frente a la progresiva y alarmante politización de la cultura, y al desinterés y abandono de la misma a manos de los juegos del poder, defendiendo una actuación con espíritu crítico que socavara en lo posible la banalización que se estaba produciendo en la relación de los ciudadanos con el arte y generara foros amplios de debate entre diferentes manifestaciones artísticas.³

¿Retorno a lo político?

Justo cuando se afirmaba sin ambages una despolitización absoluta del arte y la cultura, empezó a ser evidente que la cultura había tomado un inesperado aunque innegable sentido político en la medida en que las manifestaciones culturales se estaban volviendo cada vez más dependientes de los fastos oficiales. En España el principio de la década, con sus exposiciones universales y macroferias artísticas, marcó el cenit de la asociación arte-espectáculo-pelotazos financieros. No obstante, otras cosas



Viñeta de *Estrujenbank*, n.º 1, 1990.

comenzaban a suceder discretamente por debajo de ese entramado político.

Aunque la aparente transparencia del orden democrático y la expansión de la industria mediática producían la ilusión de que cualquier pronunciamiento resultaba innecesario, surgieron una serie de organizaciones hiperactivas, con un claro compromiso político, que buscaron estrategias de movilización más flexibles y nuevos modos de hacer política, “adaptados” a los novedosos métodos de colonización de la conciencia practicados por el orden establecido.

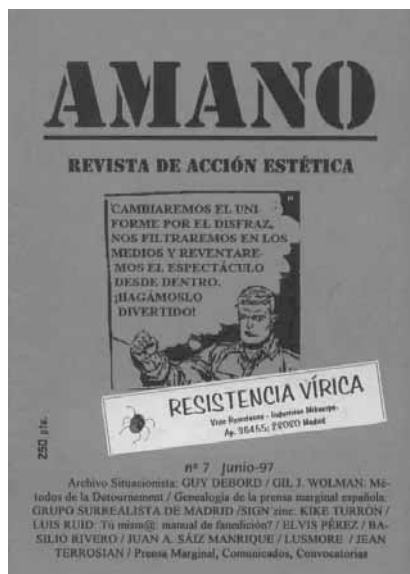
Así comenzó a resurgir con fuerza un discurso crítico, vinculado a grupos de solidaridad y movimientos de liberación, que propugnó nuevas vías de compromiso y una radicalización de la democracia. Nos referimos a movimientos sociales innovadores en el ámbito español como el movimiento insumiso pacifista, las ocupaciones, los grupos y coordinadoras ecologistas, etc. Se podía advertir, pues, un cambio de sensibilidad y actitud, menos triunfalista y más reflexiva, a la hora de evaluar el papel del arte y los movimientos sociales en la nueva sociedad de consumo de masas.

Frente a la creciente concentración de poder, capital e información, que habían llegado a ser sinónimos y a fundirse en el espectáculo, surgió una oposición que se expresaba con acciones moleculares difusas, una especie de guerrilla cultural que en lugar de construir pesadas estructuras de intervención buscó la movilidad y el eco mediático a través de acciones efímeras, locales y paradigmáticas. De este modo, frente al “totalitarismo dulce” del que hablaba el colectivo

Estrujenbank en su libro *Los tigres se perfuman con dinamita*⁴ —un totalitarismo que buscaba hacer de la sociedad un conjunto homogéneo de hombres y mujeres *light* carentes de conciencia crítica, “analfabetos secundarios” sin poder de decisión—, frente al establecimiento de un orden cultural y político que, siguiendo el Nuevo Orden Mundial establecido por Estados Unidos, estaba llevando a cabo una gestión cultural sin sentido, carente de planteamientos rigurosos y actuales, en la que todo era fachada sin contenido, y en firme oposición a una política y un arte “ensimismados”, que habían perdido todo contacto con la realidad, durante los noventa surgieron en España nuevos colectivos que hicieron de la práctica artística un elemento discordante con el poder.

Así, por ejemplo, estos fueron los años de expansión de Agustín Parejo School, *Estrujenbank*, los *Fills Putatius De Miró* (FPDM), *Las Palmeras Salvajes*, *Preiswert Arbeitskollegen* (Sociedad del Trabajo No Alienado), *SEAC* (Selección de Euskadi de Arte de Concepto), *El Grupo Surrealista de Madrid*, *La Fiambrera*, *La Figuera Crítica de Barcelona*, *la Galería de Arte Contestatario*, *el Comité Ciudadano Para La Nominación De Valencia Capital Tercemundista De Europa* (CCPLNDVCTDE), *el Centro de Arte y Cultura Alternativos* (CACA), *la Oficina 2004* y un largo etcétera, grupos de trabajo decididos a recuperar el control de los canales de comunicación del poder y a articular nuevos modos de intervención en el ámbito de lo público con diferentes niveles de efectividad y trascendencia. Igualmente es necesario hacer referencia al papel ejercido durante estos últimos años por el movimiento de ocupaciones, que, además de evidenciar las dificultades de los jóvenes para acceder a la vivienda, impulsó diversas iniciativas culturales, desde conciertos hasta manifestaciones plásticas, conferencias, teatro, ciclos de cine y vídeo... haciendo de las casas ocupadas verdaderos centros culturales alternativos abiertos a todo el mundo.

Junto a estas experiencias debemos referirnos a la consolidación, durante esta década, de una importante red de fanzines y publicaciones independientes alternativas y de arte insurgente, como ellos mismos venían a denominarse, dedicada a informar puntualmente de los acontecimientos relacionados con el arte alternativo, activistas (contra)culturales, acciones urbanas y un largo e interesante etcétera; una red contrainformativa cuyo objetivo principal consistió en hacer frente al predominio de los flujos de información unidireccionales y la estandarización de la cultura. Estos fanzines (*El Acrator*, *Palabras andantes*), revistas de pensamiento y cultura (*Riff Raff*, *Peus de porc*), cuadernos reprográficos de teoría y arte contemporáneo (*El Paraíso*), colecciones de textos experimentales (*Ariadna*, *La Búsqueda*) y otras publicaciones como *AMANO Revista de acción estética*,



Revista *Amano*. *Revista de acción estética*, n.º 7, junio de 1997.

POST arte, cultura y políticas, *Océano*, *P.O.Box*, *Fuerrade*, *El Refractor* o *Salamandra*, recogieron en sus páginas gran parte del movimiento sociocultural generado en España, convirtiéndose en un soporte privilegiado de los movimientos sociales autoorganizativos y una herramienta estratégica de información y denuncia.⁵

Es decir, tras una época caracterizada por el famoso “todo vale”, en los años noventa ciertos artistas y colectivos comenzaron a reflexionar de nuevo en torno a la función del arte y su papel real en la sociedad. Se trataba, pues, de plantear propuestas alternativas al estancamiento, a la pasividad y al individualismo reinantes y, de este modo, hacer del ejercicio del arte un dispositivo de expansión del pensamiento crítico y de subversión del discurso institucional, demostrando así que el arte aún podía cumplir un papel ante el mundo real.

¿Qué entendemos por prácticas colaborativas?

En el plano teórico, en los últimos años las consideraciones en torno al arte colaborativo han derivado desde su comprensión y análisis como una variante de arte político (reinventado, participativo, comunitario o activista) a su encuadre más explícito dentro del territorio del arte público y su interacción con los nuevos movimientos sociales.⁶ Se podría afirmar que los años noventa vieron la emergencia en el mundo artístico de una identidad que con la denominación de “arte político” englobó una serie de prácticas comprometidas social y/o políticamente, llevadas a cabo

a través de métodos diferentes y con unos objetivos incluso divergentes. Este hecho dio paso a la creación de un nuevo y confuso término, “el arte público de nuevo género”, en el cual quedaron incluidas todas estas diversas modalidades artísticas de carácter más o menos “político”. Al igual que cualquier práctica artística de este tipo, el arte público de nuevo género estaba concebido para atraer la atención pública hacia problemáticas ineludibles como las luchas urbanas, las injusticias laborales, el sexismo y el racismo, los ataques al medioambiente, etc. Sin embargo, era diferente en virtud de que su proceso de creación tenía lugar dentro del entorno público —es decir, en un principio no era creado para ser expuesto en museos o galerías— y, en la mayor parte de las ocasiones, implicaba la participación activa de la comunidad a la cual iba dirigido.

Mapping the Terrain: New Genre Public Art,⁷ de Suzanne Lacy, fue la primera recopilación de textos que planteó abiertamente la realidad de este tipo de arte, aunque el origen de estas prácticas “emergentes” se remonta a los *happenings* de los años sesenta, a la visión activista de la cultura forjada durante las protestas contra la Guerra de Vietnam y a los discursos más recientes del marxismo, el feminismo y el ecologismo. En su libro, Lacy contextualizaba esta clase de proyectos como una evolución natural —si no un rechazo total— de los trabajos artísticos para los espacios públicos que habían inaugurado una nueva dirección.

Entre los elementos comunes a todos ellos, Lacy destacaba los siguientes: el papel multidisciplinar del artista, cuya labor estaba básicamente orientada a fomentar la comunicación y el compromiso activo con las comunidades o colectivos con los que trabajaba; el desafío al *establishment* en función del carácter inclusivo de su práctica, de su implicación con un público activo, participante y coautor de la obra, y de la naturaleza temporal o transitoria de la misma, es decir, de su rechazo al estatus de mercancía de arte y el desarrollo de estrategias para prevenir su colonización por el omnipresente mercado del arte; y, sobre todo, la habilidad para comprometer al público en una práctica colaborativa capaz de establecer redes de trabajo, de instaurar vínculos y complicidades y de explorar nuevas formas operativas de incorporación de comunidades, colectivos o grupos reales como parte integrante del proceso artístico. Como consecuencia de esta forma de enfocar su trabajo, el “artista” se convertía en una especie de canalizador de fuerzas, en un organizador-cooperador de múltiples actores sociales que lograba establecer nuevas redes de colaboración y participación, las cuales superaban radicalmente el modo genérico y mistificado tradicional de concebir la relación artista-público. Como resultado de todos estos

factores, el verdadero valor del arte público de nuevo género residía, según Lacy, en su facultad de iniciar un proceso continuo de crítica social y de comprometer a un público definido en un proceso de trabajo colaborativo vinculado directamente con narrativas locales y politizadas.

Esta opinión era compartida por otra estudiosa, Arlene Raven, editora del libro *Art in the Public Interest*,⁸ para quien lo esencial y característico de estos proyectos residía en el hecho de que tanto los artistas como el público participante no se manifestaban como meros consumidores de obras, ni como personas que simplemente protestan por el estado de las cosas que desean cambiar. Más allá de esto, en su interés por exponer las contradicciones escondidas en el funcionamiento interno de la sociedad y forzar un concienciamiento de la urgencia de síntesis y cambio, el proceso creativo se centraba en su capacidad para catalizar una reclamación y una reposición del yo, para construir comunidad. No obstante, como bien señalaba la profesora Carol Becker en uno de los artículos recogidos en el libro de Raven,⁹ estos objetivos optimistas solo podían ser alcanzados realmente a gran escala si iban acompañados de una transformación de las condiciones económicas y políticas del país en el que tenían lugar.

Esta nueva construcción de una historia del arte público de nuevo género, en la cual se englobaban categorías tradicionalmente al margen del discurso dominante, no estaba fundamentada sobre una tipología de materiales, espacios o medios artísticos, sino sobre conceptos como la recepción del público, la comunicación y la voluntad política.

Las reflexiones en torno a este arte público de nuevo género se centraron en las nociones de comunidad, o público, como el *site* o lugar fundamental donde se desarrollaba, y de artista público, como aquel cuyo trabajo era sensible a los asuntos, necesidades e intereses que definían esa entidad esquivada, difícil de delimitar. Se hablaba, entonces, de un arte "del lugar", de unas prácticas en las que el concepto de contexto, de espacialidad, iba siendo cada vez más abierto para llegar a comprender los conflictos políticos, sociales o económicos del lugar con el que se interactuaba. Esta noción expandida o inclusiva del "lugar" estaba directamente relacionada con la necesidad común sentida por los teóricos del arte público de nuevo género de hacer frente a las actitudes antihistóricas de la sociedad del momento, con la urgencia de vincular el arte con lo político y lo social.

Trabajo en red, búsqueda de una identidad de grupo, procesos colectivos de creación de discurso, apertura a la transdisciplinariedad, relación con los medios de comunicación y con las instituciones como entornos ocupables, creación y diseminación de nuevos marcos simbólicos y usos sociales a través de la resemantización de las experiencias vitales han sido algunos de los conceptos más formulados y debatidos en torno a esta clase de prácticas fundamentadas en el trabajo en colaboración con colectivos y movimientos sociales de diferentes tipos. Se habla de la capacidad de la práctica artística como una "nueva" forma de comunicación dirigida a los ciudadanos que rompe con las experiencias tradicionalmente establecidas dentro de los marcos académicos y museísticos; de nuevas formas de intervención en el espacio público que ponen su acento en el proceso de trabajo, incorporando aspectos de reflexión y debate, involucrando a algún ámbito de la población —asociaciones, grupos, colectivos...—, de manera que el tejido social quede implicado en el desarrollo del proyecto... Un gran saco, en definitiva, en el que cabe una infinidad de posibilidades prácticas.

A grandes rasgos, los artistas o colectivos de artistas, activados por una serie de conflictos de intereses económicos y políticos, buscan generar estrategias de actuación colectiva con las comunidades afectadas que pongan de manifiesto la situación existente y tengan consecuencias efectivas a corto o largo plazo. Ya no se trata de buscar el ideal utópico de transformación total de la sociedad y sus estructuras, sino que, en su mayoría, son acciones particulares referi-

Muestra Internacional de Arte por Fotocopia

industrias MIKUERPO

Madrid - 1996

APARATOS PARA REPRODUCIR FOTOCOPIAS

1. Aparato para impresionar

2. Aparato revelador

das a problemáticas locales, puntuales, a menudo relacionadas estrechamente con los mismos artistas, pero que demandan abrirse a un pensamiento global, extenderse más allá de su ámbito y salir del peligro que supone el aislamiento, aprovechando y compartiendo todo el potencial subversivo y contestatario que poseen.

Desaparece el protagonismo central del artista para poner el acento principal sobre los métodos de producción y distribución del trabajo, una “fusión” en la que el artista y los movimientos sociales trabajan mano a mano buscando articular modos de intervención en función de las necesidades de los diferentes agentes y sectores implicados. Se trata, pues, de una fórmula cultural híbrida entre el mundo del arte, el activismo político y la organización comunitaria, proyectos asociativos en los que la socialización de la práctica artística y la creación de un proceso de diálogo e intercambio ponen su énfasis en la producción y distribución de estas prácticas y en el concepto de *empowerment* [“empoderamiento”]. Se intenta, ante todo, crear métodos de trabajo efectivos que puedan ser continuados por la propia comunidad o movimiento social, establecer modos y mecanismos de relación desde dentro de la comunidad que le permitan salir de su anonimato y articular públicamente sus problemáticas, descubrir nuevas formas de hacer política, en el verdadero sentido de la palabra, que faciliten el impacto a largo plazo de los proyectos. Se busca, de este modo, establecer redes de trabajo en colaboración, fijar vínculos y complicidades, de manera que la labor artística, más allá de una participación simbólica, se convierta en un elemento enriquecedor de las posibilidades de actuación de los actores sociales frente a determinadas situaciones. Esta clase de experiencias supone, pues, una politización de la práctica del arte encaminada a abrir nuevas esferas públicas de democracia radical, en confluencia con las nuevas fuerzas sociales transformadoras.

Todas estas prácticas tendrían los siguientes rasgos en común: vinculación de la actividad artística con el espacio público; interés por incidir en el proceso de trabajo y de investigación; deseo de estimular el debate y la comunicación y de hacer visibles los conflictos y las problemáticas particulares; sus propuestas tienen en cuenta los factores de interacción con la comunidad y proponen mecanismos de implicación en el ámbito social; sus proyectos de intervención e interacción social en el espacio público conllevan un análisis crítico de la realidad contextual, tanto económica como política, a la que se hace referencia. Pero podríamos preguntarnos de qué grado de implicación e interacción social estamos hablando, o qué grado de participación y efectividad real tuvo o tiene cada uno de estos pro-

yectos, o cuál fue su capacidad de transformación práctica.

Efectividad y repercusión real de esta clase de prácticas. Posibilidades inconclusas, restricciones y limitaciones. La relación con la institución cultural: ¿un recurso más, o un agente neutralizador de lo subversivo?

Cuando se habla de esta clase de prácticas nos asaltan dos cuestiones sobre las que hay infinidad de opiniones divergentes: la efectividad de estos proyectos a la hora de construir no solo estrategias reales para la intervención, sino también prácticas de participación activas que impliquen a las comunidades o colectivos afectados, convirtiéndose en catalizadores eficaces para el cambio y, en relación directa con esto, su capacidad de resistencia a ser reabsorbidas y neutralizadas por la poderosa industria del entretenimiento cultural.

¿Hasta qué punto son efectivas estas estrategias? ¿Se queda todo en unos días de actividades festivas, de acciones efímeras, o se logra una repercusión a largo plazo, estableciendo canales de actuación y movilización de la comunidad por sí misma? ¿Cuál es, pues, su capacidad resolutive frente a los problemas sociales que se plantean?

El problema de la efectividad de estos trabajos debe plantearse a varios niveles si no se quiere caer en pragmatismos reduccionistas. Distinguiremos, en primer lugar, entre efectividad táctica y efectividad estratégica, y, dentro de estas, entre efectividad puramente política y efectividad estética. Ninguna de ellas puede sustituir en ningún caso a las otras, y la falta de alguna no tiene por qué condenar completamente un trabajo. Cada contexto de intervención debe ser consciente de sus límites y actuar en consecuencia.

Los rendimientos de la efectividad táctica, sean políticos o estéticos, quedan a la vista bien pronto. Un trabajo de señalización de un edificio cuyos vecinos corren peligro de desalojo por especulación resultará tácticamente efectivo en el plano político si logra conjurar ese peligro. Si además, dicha señalización se realiza con unos criterios formales y artísticos rigurosos, posiblemente se consiga una efectividad artística táctica, resultando la obra convincente a otros niveles, lo cual, en la medida en que conlleva un modo de comunicación alejado del utilitarismo inmediato, también acaba teniendo, curiosamente, una carga política.

Por otro lado, la efectividad estratégica de la intervención en el edificio amenazado, que solo podrá juzgarse en un plazo más amplio, se logrará en términos políticos en la medida en que de ella se derive el fortalecimiento de una red autónoma de vecinos capacitados para intervenir ante futuros desalojos. Artísticamente, la efectividad estratégica surgiría de la

capacidad de influir en la construcción de un pensamiento estético que legitime y refuerce este tipo de prácticas, otorgándoles mayores apoyos y consiguiendo que un número creciente de artistas se interesen por este campo.

Si bien hemos afirmado que la carencia de alguna de estas efectividades no es razón para la completa descalificación de un trabajo, si del análisis de determinada obra se deduce que carece por completo de efectividad política, sea táctica o estratégica, difícilmente se la podrá considerar como tal por muy buenas que fueran las intenciones de su autor.

Del mismo modo, si una intervención careciera de efectividad artística, ya sea táctica o estratégica, no se la debería considerar propiamente una intervención artística, sino algo cercano al bricolaje político. Creemos que todo esto es bastante obvio. No obstante seguimos comprobando que a menudo se es mucho más complaciente.

Estas efectividades, que en absoluto tienen por qué resultar excluyentes entre sí, coinciden y se condensan en el reforzamiento de un mismo concepto, el de autonomía, ya se trate de la autonomía organizativa y política de las comunidades y movimientos, o de la autonomía formal y lingüística de la intervención artística por la que esta es capaz de funcionar como una idea estética, susceptible de desbordar los intentos de reducción a conceptos unidimensionales. La función social de toda intervención artística no debe buscarse solo en su pretendido cometido político, sino también en el modo en que recupera la posibilidad de autonomía y es capaz de sacarla fuera del dominio acotado y esterilizado del mundo del arte. La crítica de las vanguardias o de teóricos como Peter Bürger a la autonomía del arte no sería, así, una crítica a la propia autonomía, sino más bien a las condiciones en las que esta se había enclaustrado dentro de la academia, el museo y el mundo del arte.

Conforme apuntaba el crítico David G. Torres, resulta fundamental “no olvidar que el fracaso político y social del arte en términos explícitos no quiere decir que no podamos ser activistas en lo político y en lo social desde el arte. El problema está en cómo provocar ese compromiso, esa efectividad en lo político y en lo social, cómo ser extraterritoriales y activistas bajo la casi omnipresencia de la institución”.¹⁰ Es evidente, pues, que la efectividad de este tipo de prácticas no puede predeterminarse con anterioridad.

Muchos de los proyectos colaborativos mantienen una posición dialéctica, más o menos crítica según los casos, con la institución artística, adoptando posiciones proactivas y constructivas y generando nuevos discursos.

Sobre la posible instrumentalización de esta clase de prácticas por parte de las instituciones culturales, algunos teóricos como Richard Bolton consideraban

que el éxito del mantenimiento del capitalismo depende “no de la eliminación del disenso, sino de su institucionalización. [...] El orden dominante trabaja para incorporar el disenso, institucionalizarlo, transformarlo en un modo que confirme el statu quo o que retarde el cambio a una velocidad aceptable, fácilmente asimilable”.¹¹ Este sentir era compartido, entre otros muchos críticos y escritores, por la profesora Carol Becker, para quien “cuando la obra toma una postura social o política y refleja la disposición de los tiempos, o bien es ignorada o, cuando es aceptada, entonces es absorbida, transformada en una mercancía, su poder diluido”.¹² ¿No hay entonces solución posible dentro del orden institucional para el arte social o políticamente comprometido y para las prácticas colaborativas?

En algunos casos resulta factible trabajar desde dentro del entramado institucional y obtener unos resultados enérgicos y efectivos tanto a corto como a largo plazo. Esta coyuntura fue considerada en repetidas ocasiones por Lucy R. Lippard, para quien “un artista del cambio social” debe ser ambidiestro, es decir, debe “ser capaz de pensar en dos frentes, comprender una codificación dual y actuar en contextos duales, teniendo en consideración para quién es el arte, dónde está y qué quiere obtener poniéndolo allí”.¹³

Esta misma manera de pensar era compartida por Nina Felshin, quien, si bien era consciente de que debido a la creciente aceptación institucional de las prácticas colaborativas y del arte activista en los noventa, “los artistas activistas deben prestar mucha atención para evitar lo que Crimp y Rolston consideran ‘el destino’ de la mayor parte de las prácticas artísticas críticas: [...] la capacidad del mundo del arte de cooptarlas y neutralizarlas”,¹⁴ también creía que esta clase de prácticas podían mantener un ojo crítico intenso y sin compromiso sobre sí mismas y sobre las intenciones de su trabajo con el fin de tratar de evitar esta situación: “Los artistas activistas aún pueden probar que la aceptación y el apoyo por parte del mundo del arte no es el beso de la muerte para las prácticas de arte críticas”.¹⁵ Es más, podían y debían aprovecharse estratégicamente de los medios y recursos de la institución con el fin de conseguir llevar a término sus objetivos.

No obstante, según demuestra la experiencia, es imposible que se dé una absorción que no fagocite el movimiento o la red de movimientos sociales objeto de semejante asimilación. Podrían explorarse las posibilidades de colaboración y experimentación conjunta entre movimientos sociales e instituciones culturales, pero si exceptuamos el caso de Las Agencias, del que hablaremos más adelante, no conocemos en el Estado español ningún otro en que se haya establecido una relación paritaria entre un museo y una serie de movimientos sociales que utilizasen modos de

acción artística; y el caso de Las Agencias fue quizá demasiado rápido como para permitir establecer un diagnóstico claro, a no ser el de la imposibilidad de que esta experimentación social y artística se dé en los márgenes de problematicidad cercanos a la desobediencia civil y la criminalización (okupación, anticapitalismo, etc.), lo que, por otro lado, la hace más interesante políticamente.

Resulta interesante ver las diferencias y las coincidencias finales entre las prácticas que parten de una base institucional oficial y las que surgen de las propias comunidades. En las que emplean el marco institucional como plataforma de instrumento social, son los artistas quienes buscan ahondar e investigar en algún aspecto de la historia o de las manifestaciones simbólicas de los diferentes ámbitos urbanos, tratando de establecer una colaboración con los distintos colectivos (de mujeres, estudiantes, inmigrantes...), alentando así su acercamiento al arte contemporáneo desde una perspectiva distinta a la de simples espectadores. En las que nacen de una situación conflictiva real, la propia urgencia del caso “reclama” la colaboración de los artistas para dar una más amplia difusión al problema; se observa, además, una madurez política que busca establecer modos de acción y de expresión más complejos, incluyentes y gratificantes que los convencionales. Se trata, así, del establecimiento de redes sociales que colocan a los artistas al mismo nivel que a los expertos de otras áreas, de modo que más que “colaborar con”, se integran en un proceso de trabajo desencadenante de relaciones sociales que va más allá de la consecución de unos objetos o formas artísticas.

Otra cuestión fundamental, y directamente relacionada con las anteriores, buscaría establecer el nivel de colaboración real entre artistas y comunidad. A nuestro modo de ver es imprescindible tener en cuenta las exigencias que estas iniciativas artísticas y políticas se plantean para poder así evaluar su éxito.

En algunas ocasiones, la relación del artista con la comunidad no pasa de ser una mera referencia retórica basada en la integración más o menos lograda de representaciones y alusiones a dicha comunidad (proyectos que exponen fotos o testimonios de gente de un barrio). A menudo, en estos casos, el artista ni siquiera concibe que se pueda ir más lejos en esa relación, o no está interesado en ello por la complejidad y el cambio de velocidad que un vínculo más profundo introduciría en su trabajo, víctima de los plazos determinados por instituciones y compromisos previos. La implicación de la comunidad es a menudo evaluada como un apéndice, en vez de formar parte de la crítica y el proceso de trabajo: es el modelo del artista que “colabora” a la manera de un asistente social o de un antropólogo a la caza de muestras sociales.

En otras ocasiones, los artistas tienen una genuina voluntad de colaboración y complicidad con las redes y movimientos sociales para/con los que trabajan, pero el hecho de estar aislados como artistas suele dejarles sin recursos ni capacidad de reacción ante las naturales dificultades que surgen en todo proceso político, y aun más si pretenden renovar estos procesos con aproximaciones formales o metodológicas radicalmente nuevas. Es muy difícil, si no imposible, que un solo artista reúna en sí todos los saberes necesarios (formales, políticos, históricos, pedagógicos...) para hacer frente a un proceso real de hibridación entre el trabajo artístico y el político. Ello explica la recurrente importancia de los colectivos en esta tarea, los cuales, más allá de cualquier protagonismo individualista, fundamentalmente buscan suscitar una dinámica de trabajo comunitaria con resultados efectivos a corto y largo plazo.

Finalmente, y en la medida en que se ha dado una cierta difusión general de estos modos de hacer política y arte a través de los medios de comunicación, de libros específicos, etc., también las propias redes sociales han hecho sus experimentos. En la cuidada realización de sus acciones, Greenpeace fue, de hecho, pionera en este campo, aunque con su declarada tendencia a la espectacularidad se aleja de los referentes más puramente artísticos. También el movimiento de insumisión, el de okupación, etc. han hecho de esta “guerrilla de la comunicación” una herramienta y un modo de hacer política, para cuyo desempeño no han recurrido necesariamente a artistas reconocidos; en consecuencia, sus acciones han sido ignoradas por el mundo del arte. Desafortunadamente, es fácil reconocer en ellas un grado de teatralidad, así como cierta inmediatez en su concreción, que las priva de la fuerza de otras propuestas más complejas formalmente y más ricas como ideas estéticas y, finalmente, políticas.

Algunos ejemplos prácticos

Desde finales de los noventa y durante lo que llevamos del nuevo milenio, son significativas en el ámbito español las incontables convocatorias —realizadas tanto desde ayuntamientos (Alcorcón, Calaf, Javea, Coslada, Peralta, etc.) como desde otras instituciones públicas y privadas— a la celebración de lo que han llamado “proyectos de arte público”, a partir de los cuales se ha convocado tanto a artistas como a colectivos pertenecientes a diferentes ámbitos para desarrollar intervenciones y proyectos que aborden el concepto de arte público en diversos espacios urbanos, entendidos no tanto como lugares físicos sino como zonas de interacción humana, que, trascendiendo la propia fisicidad del término, incentiven la producción de trabajos críticos y de intervención sociopolítica en el ámbito de lo público. Todas estas



Colectivo Laberinto, Proyecto Laberinto. Talleres de Calaf, 2001-2002.

propuestas han alegado estar basadas en la necesidad de vincular la creatividad contemporánea al espacio público y de estimular el debate y la comunicación, relacionando a los habitantes con su entorno y “acercando” el arte a los ciudadanos por medio de su labor divulgativa. Sus promotores han señalado la necesidad de un arte público responsable, que respete y responda a la historia del lugar, que reconozca el emplazamiento para el que ha sido realizado... Esto ha hecho que muchos de los trabajos presentados aparecieran teñidos con una pátina social y política, con un contenido “comprometido”; podríamos decir. Lo cual, finalmente, lograba dar un renovado prestigio social a la institución organizadora, convirtiendo esta clase de convocatorias en una moda irresistible a nivel institucional. Como advertía de un modo muy acertado el artista Francesc Torres, “el museo constituye un artefacto político e ideológico de primer orden, sobre todo cuando pretende no serlo”¹⁶

Así, por ejemplo, merece la pena pararnos a reflexionar sobre la evolución de una de estas convocatorias, la llevada a cabo en el pueblo de Calaf de la mano del artista Ramon Parramon.¹⁷ Con el nombre de Trobada Internacional d'Escultors, la propuesta iba dirigida en un principio a escultores con proyectos en el espacio público. Tras cuatro ediciones, entró en crisis porque los reducidos espacios públicos de un pueblo de 3.000 habitantes se saturaron de obras y por la poca colaboración institucional, y pasó a tomar un carácter más abierto con un nuevo nombre: Art Públic Calaf. 99/00 Projectes, Intervencions, Debats. Fue entonces cuando se resaltó la importancia de promover formas de intervención que incorporasen aspectos de reflexión y debate en torno al lugar como espacio social e ideológico. Finalmente, en la edición del 2001-2002, la convocatoria tomó un cariz más comprometido, reflejado en una significativa nomenclatura —Idensitat. Calaf/Barce-



Colectivo Laberinto, Proyecto Laberinto. Talleres de Calaf, 2001-2002.

lona. Projectes d'Intervenció Crítica i Interacció Social en l'Espai Públic—, la cual hacía gala de los nuevos valores del programa, basado en conceptos como espacio comunitario, comunicación, confrontación, participación cultural, representación urbana o conflicto, planteando la creación artística como un proceso de trabajo interdisciplinar, híbrido, vinculado a un espacio o contexto concreto, capaz de proponer nuevos mecanismos de implicación y análisis crítico en el ámbito social.

Vemos, pues, cómo también desde el contexto español se está desarrollando una nueva tendencia de arte público-participativo-colaborativo que busca llevar a cabo un análisis más abierto, a partir de diferentes perspectivas y agentes sociales, y una aproximación interdisciplinar al arte público en la que se estudian temas tan variados como el desarrollo urbano, la escultura, el diseño, los estudios medioambientales, la regeneración urbana, el papel del espacio y el tiempo, de la geografía y la historia en la generación de proyectos urbanos, el estudio del paisaje socioeconómico inestable y cambiante del lugar, etc.

Con la convocatoria de Idensitat se trataba de incidir en el espacio público desde una vertiente crítica y de interacción social. En él participó el Colectivo Laberinto, un proyecto surgido en torno al hecho migratorio colombiano por parte de un grupo de artis-



Montserrat Cortadellas, *Tan a prop, tan lluny*, 2002-2003.



Montserrat Cortadellas, *Provocar la mirada, restituir la identitat. Emissions d'identitat / Saturació d'objectes*, 2004.

tas y profesionales de las ciencias sociales, originarios de Colombia y radicados actualmente en Barcelona. Con este trabajo se trataba de abordar la migración desde una doble perspectiva: la emigración y la inmigración, dos momentos que constituyen la realidad de un tema de debate público en los países receptores de la Unión Europea. Como ellos mismos afirman: "El Proyecto Laberinto se constituye como una red. Una malla que deja también espacios vacíos donde el espectador se convierte en un expectante, una suerte de andariego que recorre los intrincados caminos con los que se enfrentan los individuos que deciden un día abandonar los territorios conocidos y convertirse en una frontera permeable o impermeable a todo lo que está fuera de sus contornos afectivos."¹⁸ Para esta ocasión, los miembros del proyecto se dedicaron a llevar a cabo una serie de entrevistas en el consulado de Colombia, en las cuales se buscaba que el entrevistado contara lo más sinceramente posible cuál había sido su experiencia como inmigrante. Finalmente, el proyecto quedó materializado en una instalación de vídeo en la que se pretendía mostrar las diferentes caras de un fenómeno tan complejo como el que nos ocupa. "De esta manera, al tratar el problema desde diferentes puntos de vista, nos parece posible discutir y hacer contrapeso a la constante reproducción de ciertos estereotipos del colombiano inmigrante."

En esta misma edición de *Idensitat* participó también la artista Montserrat Cortadellas, quien presentó su proyecto de colaboración con el CEIP Alta Segarra y el IES Alexandre de Riquer, de Calaf — *Tan a prop, tan lluny. Imatges d'un recorregut*—, un trabajo en el que se implicaron maestros de primaria, profesores de secundaria y estudiantes de edades comprendidas entre los seis y los catorce años.¹⁹

En la actualidad, Cortadellas está en proceso de realización de su trabajo *Provocar la mirada, restituir*

la identitat, un proyecto de intervención crítica e interacción social en el espacio público de la ciudad de Tarragona que se está realizando conjuntamente con los alumnos y profesores del ciclo formativo de grado superior Arts Aplicades al Mur de l'Escola d'Art de Tarragona durante un trimestre del curso 2003-2004. Tal y como lo describe la misma artista, se trata de un proyecto artístico-pedagógico perteneciente al ciclo "Estrategias de conocimiento" que Cortadellas realiza desde el año 1999 con diversos colectivos, mayoritariamente ajenos al arte contemporáneo, y que representa la simbiosis de las dos actividades que ella desarrolla habitualmente: la pedagogía y las artes visuales. *Provocar la mirada, restituir la identitat* pretende evidenciar la realidad social y cultural del entorno más inmediato mediante un proceso de creación analítico-crítico que incluye la captura y reinterpretación de imágenes no codificadas de actitudes, actividades y comportamientos habituales y anónimos de diversos colectivos, con toda la información que aportan sobre la conducta humana. Con ello, Cortadellas se propone llevar a cabo una reflexión, un análisis y una reinterpretación de temas y conceptos como el espacio, el tiempo, la identidad, el símbolo, la palabra, el mito, etc.; analizar las relaciones sociales, la convivencia, la soledad, la relación con el espacio, así como los mensajes visuales que nos ofrecen las diversas formas de información que nos llegan a diario, como la publicidad, los códigos, los símbolos, etc. Cortadellas espera introducir metodologías, lenguajes y contenidos propios de la cultura contemporánea en la educación reglada, de manera que los estudiantes sean capaces de aplicar en proyectos personales contenidos y soluciones visuales propias del arte contemporáneo, y la participación de los maestros en los talleres abra la posibilidad de que sean los propios educadores quienes reinventen nuevas experiencias artísticas. Con esta forma de trabajar, esta

artista pretende, ante todo, generar nuevos espacios donde la actividad artística sea una necesidad vital que entre a formar parte de lo cotidiano.

También merece la pena señalar la existencia de otros artistas y colectivos que, desde el mundo del arte, han tratado de funcionar como un revulsivo, alentando una labor pedagógica, social o de crítica, y actuando en colaboración con colectivos diferentes. Destacan, en este sentido, los proyectos realizados durante la década de los noventa por el colectivo catalán Group Public Projects.

La producción de Group Public Projects se podría encuadrar dentro de la urgencia, surgida durante estos años, de convertir la actividad artística en un revulsivo de la vida cultural. Movidos por este objetivo, los miembros de Group Public Projects se lanzaron a la realización de una serie de propuestas marcadas por el tono crítico y reivindicativo y con una clara voluntad de colaboración y de trabajo en equipo. Como ellos mismos se definían en su página web, creada en 1994 con la intención de llegar a un público más amplio: "El Group Public Projects es un colectivo de gente independiente y de artistas profesionales formado entre Girona, Berlín y Nueva York en 1991 con la finalidad de provocar la reflexión sobre la discriminación a través del mundo del arte, por medio de exposiciones y proyectos públicos a partir de problemas sociales. El objetivo fundamental del arte social es desmitificar el concepto de la creatividad. Lo que más importa es la finalidad, el programa y la obra en sí misma. Una de nuestras creencias básicas es que el arte social ha de estar próximo a la gente. Una democracia auténtica no proporciona 'héroes' porque exige que cada uno de los ciudadanos participe plenamente en la vida cotidiana y contribuya al bien público. Group Public Projects, representantes del arte social, utilizamos con austeridad el mensaje directo, provocando la reflexión sobre la discriminación de los hombres y las mujeres a partir de conceptos tan básicos como la igualdad de derechos. Defendemos la igualdad dentro de la diversidad y el respeto de todas las opciones y personas. Empleamos como símbolo del grupo un patito, en referencia al cuento *El patito feo*, para evidenciar que la discriminación es provocada por el desconocimiento. El Group Public Projects remarca la elasticidad de su forma y la naturaleza variable de sus componentes, y continuará incidiendo allí donde se manifiesten discriminaciones."²⁰

Este colectivo buscó reintroducir con fuerza la temática de contenido social e impugnar la opción individualista y escapista predominante. Sus montajes, tanto en espacios alternativos —centros cívicos, salas de exposiciones minoritarias, cines, teatros...— como institucionales —salas municipales, bibliotecas, museos...— o en el mismo espacio público de la

calle —intervenciones en vallas publicitarias, carteles con imágenes o frases colocadas en las fachadas de edificios o en carrocerías de transportes públicos, paradas de autobuses, etc.—, giraron en torno a temas como la xenofobia, la pobreza, la violencia, la situación precaria de las mujeres, los niños y los mayores, etc. No obstante, es necesario señalar que, a lo largo de estos años de trabajo, el Group Public Projects ha seguido un modelo de actuación sin duda más inspirado en la acción de artistas y grupos activistas de la escena neoyorquina como Group Material, antes que activar de un modo efectivo los movimientos sociales existentes. Su importante apertura temática se vio interferida, en ocasiones, por una tendencia al didactismo y por ciertas limitaciones en el discurso teórico.

Si tratamos de profundizar en las prácticas activistas colaborativas que se conformaron en la década de los noventa, es necesario hacer referencia a la eclosión, durante estos años, de un nuevo escenario de lo político, de un novedoso contexto legal, económico y social específico caracterizado por la amenaza de un régimen flexible, globalizado y transnacional. La invasión, a lo largo de esta década, de una ideología neoliberal salvaje, capitaneada por el nuevo Estado planteado por las corporaciones transnacionales, precipitó, como veremos a continuación, una serie de formas originales de protesta y debate, y el nacimiento de nuevas figuras subjetivas de compromiso político. En este aspecto, son significativas las experiencias surgidas a lo largo de los años noventa a partir de la colaboración entre artistas-activistas y movimientos vecinales en ciudades como Valencia, Barcelona, Sevilla o Madrid, gran parte de las cuales buscaron hacer frente al imparable expansionismo urbanístico —procesos de gentrificación especulativos— sufrido como consecuencia de las alianzas entre políticas municipales, inmobiliarias y medios de comunicación, y consistieron en la movilización y generación de acciones colectivas de choque y apoyo que ayudaran a crear una dinámica colectiva eficaz frente al poder establecido.

Así, por ejemplo, podemos citar el proyecto de arte público *Barrio invisible* (febrero-marzo del 2000) realizado por los artistas William James y Moise Soullard en colaboración con la Asociación de Vecinos y Comerciantes La Boatella, un barrio degradado y olvidado del casco antiguo de Valencia amenazado por un inminente proceso de gentrificación, con la consiguiente destrucción y expulsión de la comunidad que lo habitaba. *Barrio invisible* se concretó en una instalación fotográfica que describía el barrio a través de sus habitantes. Para ello, los artistas se presentaron a un vecino, una persona conocida en el barrio, y le pidieron que eligiese a alguien con quien tuviera alguna conexión personal y que estuviera también relacio-

nado con el vecindario. Hicieron una foto de los dos e invitaron a esta segunda persona a elegir a una tercera, según los mismos criterios, y de esta manera continuaron hasta conseguir una secuencia de ochenta diapositivas. Con esta serie, los artistas pretendían representar la compleja red de relaciones personales que constituye la comunidad, su historia, su identidad y sus valores personales, esperando así alcanzar un debate no solo en el contexto artístico, sino también dentro de campos como la arquitectura, la sociología o el urbanismo. De acuerdo con los artistas, *Barrio invisible* “no participa solamente en la idea de una obra comprometida dentro de un conflicto urbanístico latente, sino que también contribuye a que este tome cuerpo dentro del grupo social afectado por los cambios del tejido urbano. Esta práctica artística pretende realizar una forma de crítica para crear puntos de resistencia a la uniformidad y producir representaciones fragmentarias de la vida.”²¹

Lidiando con esta misma problemática, esta clase de proyectos colaborativos han sido concebidos en otros casos como una apropiación temporal y subversiva del espacio, como una manifestación colectiva, a caballo entre el activismo social y el encuentro lúdico y participativo, en las que se han aunado las estrategias del activismo políticosocial y el arte. Este tipo de experiencias se muestran como nuevas formas de movilización y actuación interesadas en obtener una rentabilidad política real, aunque tratando de evitar que el trabajo se convierta en pura retórica institucionalizable. Así, por ejemplo, destaca con luz propia la experiencia *Cabanyal Portes obertes*, un proyecto surgido en diciembre de 1998 con el fin de hacer frente a la grave amenaza que suponen los planes urbanísticos del Ayuntamiento de Valencia para la supervivencia del barrio del Cabanyal de esta ciudad.

Portes obertes fue organizado por un amplio colectivo de artistas (más de doscientos participaron en su primera edición en diciembre de 1998) comprometidos e implicados en la lucha social que se desarrollaba en este barrio y agrupados en la plataforma *Salvem el Cabanyal-Canyamelar*. Dicha plataforma, surgida unos meses antes, concretamente en abril de 1998, agrupó a vecinos, comerciantes, partidos políticos de la oposición y entidades culturales en un deseo común de conseguir dar visibilidad pública y demandar soluciones políticas a la problemática reinante en el barrio. Los artistas se adhirieron a dicha plataforma y, en colaboración directa con los habitantes de la zona, crearon *Portes obertes*, una convocatoria abierta a todos aquellos que quisieran manifestarse públicamente ante el abuso de poder y las actividades antidemocráticas que trajo consigo la especulación inmobiliaria que existía, y existe, en el barrio del Cabanyal como resultado de las prácticas neoliberales en las sociedades actuales. Era una lla-

mada a todos aquellos artistas que desearan manifestar su solidaridad con el barrio o que quisieran intervenir en un evento público para exponer sus ideas y su posición frente a las situaciones propias de las sociedades contemporáneas y, más específicamente, en el ámbito de la ciudad, a través de las artes plásticas, la música, la danza, el teatro, los cortometrajes, el vídeo experimental, la fotografía, las performances y un largo etcétera. Su objetivo principal consistía en lograr que los ciudadanos de Valencia conocieran la realidad del barrio y la amenaza de desaparición que se cernía sobre él, una meta que se ha hecho extensible a los vecinos de muchas otras ciudades.

En las diferentes ediciones de *Portes obertes* (desde el año 1998 hasta la actualidad) se han realizado gran cantidad de proyectos que han tenido como escenario fundamental los teatros del barrio, sus calles y, de manera muy especial, las casas particulares de los vecinos que han abierto sus puertas al público de estas jornadas, un público que pasó rápidamente desde los primeros cinco mil espectadores de la edición de 1998 hasta los aproximadamente ocho mil en la convocatoria del 2001. Significativamente, este es un proyecto autogestionado, voluntario, espontáneo, financiado por los propios vecinos, los pequeños comerciantes del barrio, los artistas, en el que cada uno aporta aquello de lo que dispone: sus casas, su tiempo, su trabajo. Tal y como se afirma desde la coordinación del mismo: “Esta relación entre lo público y lo privado; las intervenciones artísticas y el contexto cotidiano de cada casa; los artistas, los vecinos y los espectadores, aproximan arte y vida en un momento común como muy pocas veces hemos tenido oportunidad de contemplar.”²²

Pero no son estos los únicos casos de colaboración entre asociaciones y plataformas vecinales, coordinadores, y colectivos de artistas surgidos en la Comunidad Valenciana con el fin de hacer frente común a unos problemas locales específicos: las políticas urbanísticas abusivas, el expansionismo exacerbado, la falta de respeto hacia la memoria histórica y colectiva de los barrios, etc. Entre otras muchas citaremos las acciones llevadas a cabo por colectivos como *Salvem el Botànic*, *Recuperem Ciutat*; *Defensem la Punta*, *Salvem l’Horta*; *Salvem el Pouet* o la asociación de vecinos *Atzucac* en el casco histórico de Valencia.²³ Cabe destacar al respecto, el proyecto participativo y de colaboración conocido con el nombre de *In-ferencias* (1998), una idea surgida de la puesta en común entre La Comisión Ciudadana para la Defensa de la Gerencia —una plataforma constituida en 1995 y formada por una treintena de entidades sociales del Camp de Morvedre— y un amplio colectivo de artistas —fundamentalmente creadores, alumnos y profesores de la facultad de Bellas Artes

de Valencia y del Puerto— con el objetivo común de reivindicar la titularidad pública de la Gerencia del Puerto de Sagunto. Fruto de esta intensa colaboración e intercambio de ideas resultó la III Fiesta por la Gerencia Pública —continuación de otras dos fiestas organizadas por la misma comisión ciudadana—, en la que se organizaron más de sesenta intervenciones artísticas, acciones y espectáculos reivindicativos, concebidos de manera expresa para el contexto de la Gerencia, en los que ciudadanos, los artistas y todos aquellos que desearan implicarse se apropiaron del espacio con el objetivo común de generar una actitud solidaria, captar la atención de los medios de comunicación y sensibilizar a la población.²⁴

También podemos citar el caso de La Figuera Crítica de Barcelona (F.C.B.), un colectivo nacido a raíz de una colaboración con la Plataforma Cívica d'Associacions de Veïns en protesta contra el proyecto Barça 2000, que suponía la construcción en la ciudad por parte del F.C. Barcelona de un megaspacio privado de ocio. A partir de este primer contacto, La Figuera Crítica de Barcelona inició una serie de reflexiones y actividades dirigidas a tratar de construir una crítica artística de la vida misma de los ciudadanos y del tejido social que constituye y define el contexto de la ciudad. Tal y como ellos mismos afirmaban, a partir de sus acciones no se trataba de "llamar a la reivindicación sectorial, sino [de] investigar y reivindicar el papel artístico dentro de otros proyectos de sociedad (a pequeña escala, escala humana) distanciado del modelo único de conducta y pensamiento. No queremos encontrar una salida a nuestras actividades porque nos la podrían ofrecer como indemnización, absorción o neutralización."²⁵

Llegados a este punto, podríamos citar la trayectoria seguida por Nelo Vilar, activista confeso, artista de la acción y/o performance, artista *collidor* ("cosechador") e insumiso —en el origen del MOC de Castellón— que inició su andadura por estos lares proclamando la artísticidad de su insumisión al servicio militar en 1994, produciendo así una paradoja artístico-jurídica sin precedentes en la jurisprudencia del Estado español.²⁶

Es preciso señalar que, como bien expresó en las ya mencionadas jornadas en torno al arte colaborativo coordinadas por La Fiambrera Barroca, esta expresión no convence al valenciano, quien aseguró que él nunca ha hecho arte colaborativo, aunque sí ha estado implicado desde mediados de los ochenta en numerosas movidas activistas, sobre todo de ámbito local (en su pueblo y en las zonas cercanas), y ha organizado una buena cantidad de eventos culturales y/o artísticos. Actualmente, Vilar participa activamente en diversas asociaciones culturales combativas de su comarca, como la A. C. Penyes Altes o la Coordinadora per a la Defensa de la Serra

d'Espadà, donde trabaja con las gentes del lugar en un equipo interdisciplinar integrado por personas con un perfil formativo y profesional muy diferente (arquitectos, biólogos, historiadores, geógrafos, electricistas...). Desde estos centros se coordinan todo tipo de acciones colectivas dirigidas a conseguir objetivos concretos, tales como la protección de patrimonio histórico-artístico, etnológico o arquitectónico, o reivindicaciones de carácter ecologista contra la especulación y los nuevos modelos urbanísticos, etc. Muchas de sus acciones han contenido asombrosas dosis de creatividad e inventiva, logrando evitar la rigidez y el purismo que caracteriza las iniciativas de cierto activismo clásico.

Del mismo modo, Vilar está implicado de lleno en el Fòrum Social de les Arts de Valencia, un colectivo de artistas de la acción con pretensiones sociales, críticas y estructurales (consolidar una red de colectivos de arte actual autogestionados económica e ideológicamente), cuyo espíritu de trabajo entronca directamente con la colaboración con los nuevos movimientos sociales, fomentando diferentes aspectos de una misma lucha, tales como el debate, la experimentación, el intercambio, la intervención en barrios, la formación de formadores, el funcionamiento como banco de recursos (estéticos, formativos, etc.) y muchas otras cosas.

Como podemos ver, si se quería llevar a cabo una práctica artística realmente efectiva y activista, era preciso, pues, reinventar y actualizar el territorio del activismo crítico, idear nuevos métodos de trabajo, nuevos modos de mediación y comunicación que fueran un reflejo de las inquietudes del entorno, y que cuestionaran y denunciaran la naturaleza del espacio público y político en el que se vivía y los modos de relación entre la gente; se había vuelto esencial poner el acento de la práctica en la voluntad de convertirse en grupos de intervención activos, capaces de establecer redes de trabajo y colaboración efectivas con otros grupos y colectivos de otros lugares.

Estaba claro que los objetivos necesitaban ser reevaluados y las prácticas reconfiguradas, que había que examinar de nuevo, desde el campo de la teoría y la práctica, el papel de los productores y consumidores culturales. Se hacía necesario, quizás en los noventa más que nunca, pensar crítica pero constructivamente sobre qué constituía una práctica artística activista colaborativa efectiva. De acuerdo con David Trend, los artistas activistas y sus organizaciones alternativas tenían aún un importante papel que jugar en "la apertura de un nuevo espacio público en el que las lecciones de democracia participativa puedan ser aprendidas de nuevo y su historia reexaminada. Sin un programa así, orientado hacia un

empowerment organizado del ciudadano, la cultura progresista se condena a sí misma a una repetición sin fin del conflicto divisorio.²⁷ Una nueva rehabilitación moral del arte, podríamos añadir.

Las novedosas y rápidas transformaciones experimentadas durante estos años reclamaron la necesidad de que tanto los artistas como los activistas que deseaban invertir el proceso continuo de desactivación de lo político, característico de la sociedad de fin de siglo, adoptaran nuevos posicionamientos, nuevas definiciones estratégicas y fórmulas originales de replanteamiento táctico. Como vamos viendo, durante esta década surgió una serie de colectivos que centraron su labor en la articulación política de su práctica, es decir, que pusieron el acento en la implicación del artista en el seno de los movimientos sociales, así como en la consecución de unos modos efectivos y articulados de producir y distribuir su “obra”. Esto les llevó a generar nuevos modos de hacer política creativa, que posibilitaran la producción y el reforzamiento de nuevas redes políticas autónomas capaces de incorporar lenguajes y tácticas no experimentados hasta entonces. Frente a unos sistemas de dominación que habían variado sus tácticas sin renunciar a sus fines, se hacía necesaria una adecuación de los principios y tácticas de la resistencia, de los proyectos de intervención real en la construcción de la realidad futura y de cuestionamiento de la propia lógica de la dominación.

Muchos de estos grupos y colectivos participaron activamente en lo que se vino a conocer como la globalización de la resistencia, un movimiento de protesta caracterizado por la vinculación a nivel internacional de la lucha mantenida por diferentes movimientos sociales locales y/o nacionales. Esta corriente buscaba denunciar de un modo público y efectivo la formación progresiva e imparable de un sistema global controlado ya no por poderes nacionales, sino por organizaciones internacionales y supranacionales. En este sentido, el importante desarrollo tecnológico experimentado durante esta última década del siglo propició nuevas y estratégicas herramientas que facilitaron el camino hacia modos originales de ejercer la resistencia frente al omnipotente orden establecido.

A este respecto, la aparición y desarrollo de la red de redes, Internet, permitió que estos nuevos colectivos y grupos de trabajo iniciaran un proceso de radicalización de las formas democráticas a través del fortalecimiento de los mecanismos de participación ciudadana, de aquellos instrumentos orientados a permitir la expresión plural de los intereses y las visiones del mundo, tratando de lograr, a un tiempo, que operaran como mecanismos políticamente activos y eficaces; es decir, que generaran nuevas formas efectivas de organización y acción. Ya no se trataba de llevar a cabo una crítica de la representación establecida,

ni de luchar simplemente en el campo de lo simbólico, sino de desarrollar una poética pragmática con resultados reales. En este sentido, todas estas agrupaciones y colectivos activistas eran completamente conscientes de la necesidad estratégica de tomar una vez más el espacio público de la calle, el espacio tradicional del consumo, y de devolver a los ciudadanos el espacio robado por el capitalismo.

Tras unos años de euforia inicial, Internet se mostró incapaz de desarrollar todas las esperanzas utópicas puestas en él, y comenzaron a manifestarse ciertas lagunas e irregularidades que hicieron dudar de su capacidad para crear una esfera pública verdaderamente alternativa y efectiva. Esta circunstancia hizo más necesario que nunca el planteamiento de un “retorno a lo real” que consumara de manera crucial la capacidad organizativa del ciberespacio.

En este sentido resulta imprescindible referirnos a la forma de funcionar de La Fiambrera, un equipo abierto de gente que ha venido trabajando desde hace una década en la exploración de los límites de las prácticas y comportamientos artísticos con lo político y lo social, en la vinculación de dos frentes tácticos esenciales: el de la acción política autónoma y el de la intervención artística. Más allá de lo que ellos llaman “ética del camillero” o del papel del artista entendido como un mero decorador de manifestaciones, y huyendo claramente de la reducción de sus trabajos a una simple labor de agitación y propaganda o a una animación sociocultural domesticada — como es el caso de gran parte del arte público actual —, La Fiambrera hizo desde sus comienzos un especial hincapié en la necesidad de generar una dinámica de trabajo abierta y colaborativa que pudiera ser articulada y reapropiada por los propios agentes sociales directamente implicados en sus proyectos. Con este fin, se lanzaron a explorar todo tipo de medios y tácticas de actuación y pugnaron por descubrir nuevas formas de interacción entre la gente y su medio, nuevos “modos de hacer”, planteando trabajos que se insertaran en la dinámica de lo cotidiano, de lo local, al tiempo que la subvertían. De esta manera, en sus proyectos se funden términos aparentemente opuestos como lucha social, arte público o acción directa, aunque vinculados por un mismo sentido de la reflexión, la crítica y la ironía, por su carácter juguetón y por el deseo de explorar nuevos circuitos de difusión y distribución del trabajo. Sus intervenciones y talleres en ciudades como Barcelona (“De la acción directa como una de las bellas artes”), Sevilla (“Intervenir la ciudad”) o Madrid (en colaboración con el CSOA, El Laboratorio y la Red de Colectivos de Lavapiés o en proyectos vecinales como el del “Parque de la muy disputada cornisa”) se han planteado como un trabajo desde el interior de los movimientos sociales y políticos que estructuran el espacio social en que se produce “la



Folleto de las jornadas de acción en el barrio de Lavapiés, 1999.

obra". Su aportación busca, ante todo, enriquecer los modos de respuesta frente a determinadas situaciones conflictivas, y proporcionar nuevas herramientas visuales y artísticas que dinamicen el discurso político y lo hagan más efectivo.²⁸ Y todo ello sin renunciar a la autonomía artística.

Puede llamar la atención esta vindicación autónom por parte de un colectivo tan radicalizado e implicado en cuestiones sociales y políticas como La Fiambrera, pero de esa vindicación han hecho, precisamente, una de sus banderas, entendiendo que la autonomía "es" (un proyecto) de los lenguajes y las ideas estéticas, y que debe ser un punto fuerte que marque su distancia del *totum revolutum* del capitalismo y su omnipresente cultura visual y mercantil. Efectivamente, con sus nuevas prácticas colaborativas no han tratado tanto de quebrar la autonomía del arte como de "hacer que esa autonomía se vuelva contagiosa, que en la medida en que algunas prácti-

cas artísticas hayan conservado la dignidad ontológica de aquello que encuentra sus fines a partir de sí mismo, sean ahora capaces de establecer complicidades y continuidades." Porque la autonomía se construye solo colectivamente, y eso lo saben, como gusta de citar la gente de La Fiambrera, hasta Epi y Blas cuando decían aquello de que "solo no puedes, con amigos sí".

Uno de los proyectos más interesantes de La Fiambrera, muy ilustrativo de cómo lidiar con el siempre conflictivo tema del trabajo con las instituciones artísticas, fue, sin duda, el taller "De la acción directa como una de las bellas artes" (23-27 octubre del 2000). En el año 2000, el MACBA se dirigió a la gente de La Fiambrera para proponerles trabajar conjuntamente en la realización de un proyecto en Barcelona. De nuevo, La Fiambrera dejó a un lado todo tipo de discusiones peregrinas acerca de lo que es arte o no lo es, o del trabajo fuera o dentro de las instituciones, y decidió comenzar a dialogar con el MACBA y tantear el terreno. Lo que se planteó fue un proyecto de taller que con el nombre mencionado permitiera hablar al mismo nivel a reconocidos grupos de arte político comprometido con conflictos reales. Así, diversos movimientos sociales de Barcelona convivirían con grupos como Reclaim the Streets, de Londres; Ne Pas Plier, un colectivo que pone en común el trabajo de diversos artistas para reforzar las asambleas de parados, sin papeles y otros movimientos sociales de París; Kein Mensch ist Illegal, que actúa con los migrantes en Alemania; [®] ark, de Estados Unidos, responsable del "Frente para la liberación de las Barbies" (Barbie Liberation Front) y que aprovecha los derechos de las corporaciones para sabotear y denunciar a otras empresas; los alemanes A.F.R.I.K.A. Gruppe, que han desarrollado el concepto de "guerrilla de la comunicación"; el británico Indy Media Center, que incorpora sus ideas de acceso libre a los medios de comunicación al trabajo de una agencia de noticias... Se trataba, obviamente, de evitar que llegaran unos artistas de lejos para contar lo que hacían en su país y que eso sirviera solo para dejar al museo en un buen lugar, "comprometido y socialmente enrollado"; sin afectar para nada a la gente de Barcelona.

Los objetivos básicos del taller eran, por un lado, propiciar una discusión y un encuentro entre gentes que se juzgaba interesante juntar, haciendo aportaciones propias y compartiendo modos de trabajar y actuar; y por otro, conseguir que los artistas trabajasen mano a mano con movimientos sociales, que no se limitaran a llenar sus intervenciones o performances de buenas intenciones, representaciones y otras retóricas. El objetivo era, fundamentalmente, generar proyectos concretos de trabajo entre artistas y movimientos sociales.



DE LA ACCIÓN DIRECTA COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

MAC BA Museu d'Art Contemporani de Barcelona

TALLER DEL 23 AL 27 DE OCTUBRE DE 2000

En los últimos diez años en muchos países hemos asistido a la proliferación de grupos, más que artistas individuales, que han retomado críticamente toda la herencia del arte colaborativo, público y político, introduciendo conceptos como acción directa, intervención o maniobra para aludir a sus prácticas. No obstante, no se han situado en esa "tradición" sin marcar algunas distancias. Distancias, por ejemplo, respecto al papel delimitado habitual de la representación, del de la retórica. Ya no se trata de "hablar de" tal o cual conflicto, sino de *ser parte de él*. Ya no basta con hablar de "identidades" y llevarlas al museo los domingos, se trata de proporcionar *herramientas afiladas* y dejarlas circular. Lo *político* para estos grupos ya no es un adorno que añadís a la obra, ni un guiño para entendidos. Tampoco se percibe el *activismo* de un modo exento de críticas."

PROGRAMA

Lunes 23: Inicio global de acción directa
Danya Reznick, Esther Brink y F.I.R.A. a grupos: Jean-Louis de Harcourt the others, y Operación Tumbao

Martes 24: Identidades
Marlene Gualter, Pamela Steiner, Anna Lapinski, Fanyana Clara y la Colectiva del Cine Anti.

Miércoles 25: Retórica
Felix Schröder, Alan Kriss y Rick Ammerlaan, en la categoría Arte Menor al rango (desde su inglés), y Papers por Tomer.

Jueves 26: Representación
David Pardo Ochoa y Brian Hildner, de No Pas Pasa; Colopatria Lengua y Asociación por la Herencia Étnica.

Viernes 27: Hoy desde - museos temporales
Raymond Thomas y Frank Guernsey, de Bristol, en su País y David White, Manchester, en el Chaparral White Center de Londres, y la categoría de acción del momento, de intervención social.

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

Precio de la matrícula: 13.000 pes., estudiantes y parados 10.000 pes.
Aforo: máx. 300 personas.
Participación: del 18 de septiembre al 6 de octubre.
Reservación: del 18 al 20 de octubre. Reservación del 20 al 22: 902.00.000.
Información: 92 432 08 33 fax: 90211
mailto:info@macba.museucontemporani.com
Autopista MACBA, Paseo del Segura, 1, 08001 Barcelona
Paseo del Segura, 1, 08001 Barcelona

Convocatoria del taller "De la acción directa como una de las bellas artes", MACBA, 2000.

Se le pidió al museo presupuesto para que los artistas no solo vinieran de visita, sino que se quedaran un par de semanas más para dar tiempo a asentar dinámicas de colaboración con los movimientos sociales de Barcelona que pudieran generar proyectos concretos y efectivos a largo o no tan largo plazo. Con el taller se logró abrir un lugar de intercambio y discusión, de puesta en común, pero, fundamentalmente, se constituyeron grupos de trabajo que desarrollaron proyectos y campañas concretas. Así, en el folleto explicativo del taller mismo se anunciaba: "En los últimos diez años en muchos países hemos asistido a la proliferación de grupos, más que artistas individuales, que han retomado críticamente toda la herencia del arte colaborativo, público y político, introduciendo conceptos como acción directa, intervención o maniobra para aludir a sus prácticas. No obstante, no se han situado en esta 'tradición' sin marcar algunas distancias. Distancias, por ejemplo, respecto al papel demasiado central de lo representacional, de lo referencial. Ya no se trata de 'hablar de' tal o cual conflicto, sino de *ser parte de él*. Ya no basta con hablar de 'identidades' y llevarlas al museo los domingos, se trata de proporcionar *herramientas afiladas* y dejarlas circular. Lo *político* para estos grupos ya no es un

aderezo que añadir a la obra, ni un guiño para entendidos. Tampoco se percibe el *activismo* de un modo exento de críticas."

El Espai Obert de Barcelona fue el lugar de encuentro con todos los "becados" por el museo, que finalmente dejó la entrada libre al seminario-taller. Allí se reunieron okupas, obreros, artistas, parados, miembros de asociaciones contra la globalización, así como una treintena de organizaciones de Barcelona, Madrid, Valencia, Sevilla... entre las que se encontraban asociaciones de vecinos, ecologistas, grupos de contrainformación, de inmigrantes... todos ellos interesados en el desarrollo de nuevas formas de movilización, en la exploración de nuevos métodos de trabajo que, más allá de toda retórica, tuvieran una rentabilidad política real. El taller se asentó fundamentalmente sobre dos elementos: las comunicaciones públicas y los grupos de trabajo. Las dinámicas de funcionamiento de estos grupos fueron preparadas con anterioridad al taller y continuaron con los proyectos que fueron surgiendo.

Tras la finalización de las intensas jornadas y de las semanas de trabajo en el taller, surgió el proyecto de creación de una red que centralizara los distintos modos de trabajo, donde mediante una agencia gráfica, una de medios (con la creación de un grupo de Indymedia) y otra de "moda y complementos" se dotara a los distintos movimientos sociales de recursos para producir campañas, dispositivos de contrainformación, acciones, intervenciones... y bromas en general. Así nacieron Las Agencias, coordinadas, virtualmente, desde la red —www.lasagencias.net—, y "terrenalmente" desde las reuniones y talleres realizados en el centro sito en la calle Joaquím Costa, 24, de Barcelona, abierto a la participación de todo aquel que deseara contribuir con lo que sabía o podía a la realización de los distintos proyectos puestos en marcha. Las Agencias constituyeron pronto un referente y un tema de discusión para el movimiento antiglobalización de la Ciudad Condal, por aquellas fechas ocupado en preparar la bienvenida al Banco Mundial, que había anunciado una reunión sectorial en dicha ciudad.

Una vez más, el imperativo de autonomía que La Fiambrera esgrime en todos sus trabajos revirtió en que ni el museo ni el supuesto comisario de la iniciativa pudieran "controlar" las líneas de acción desencadenadas. Aunque eso debería haber sido parte del plan por ambas partes, en algún momento llegó a hacer difíciles las relaciones de la dirección del museo con las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado, que no entendían, por ejemplo, que se pudieran organizar talleres de desobediencia civil aplicada al diseño de ropa o de menaje callejero. Cuando esta situación se enrareció aún más por las dificultades de comunicación entre los ya muy numerosos miembros de Las Agencias y el museo mismo, se forzó la

disolución del proyecto. Las Agencias abandonaron el local y se reconstituyeron, ya como un colectivo de acción artística y política completamente independiente tanto del museo como de La Fiambrera.²⁹

Por lo demás, es significativo señalar también que no todo es un camino de rosas en esto del trabajo colaborativo, ni mucho menos. Así, en el año 1999, tras ciertos conflictos internos derivados de importantes desavenencias entre sus miembros a la hora de enfocar el trabajo colaborativo, La Fiambrera se escindió. El grupo de trabajo afincado en Sevilla siguió su propio camino bajo el nombre de La Fiambrera Barroca, abriendo nuevos y diversos frentes que van desde la dinamización de presupuestos participativos en municipios como Cabezas de San Juan, en Sevilla, a la coordinación de talleres orientados al trabajo teórico “sobre la variante de arte político que llamamos arte colaborativo”, como las interesantes jornadas, ya citadas, “Ora et colabora. Mesa poliédrica en torno al arte colaborativo”, realizadas en septiembre del 2003.

Durante estos años, en Sevilla, el trabajo de La Fiambrera Barroca ha estado centrado en su mayor parte en la zona de la Alameda y alrededores, construyendo y recuperando barrio en múltiples frentes, realizando talleres, sirviendo de agencia gráfica y de comunicación, fomentando iniciativas... es decir, elaborando con múltiples agentes su particular concepto de lo colaborativo, “poniendo énfasis en el complejo proceso de la socialización de las prácticas e intentando fortalecer un tejido afín y permeable que deje un poso real en los lugares y las luchas”. Fuera de Sevilla, sus propuestas, desarrolladas siempre en colaboración con diferentes movimientos sociales locales, han incluido también diversos proyectos de trabajo en red con colectivos, artistas y gentes de Málaga, Cádiz o Huelva.³⁰

Los Equipos Fiambrera de Madrid, por su parte, han dado lugar, entre otras criaturas, a SCCPP.org (Sabotaje contra el Capital Pasándosele Pipa), una organización dedicada a explorar sistemáticamente las vías de ataque a la circulación del capital, no tanto denunciando sus aspectos mediante estrategias visuales o retóricas más o menos ingeniosas, como buscando formas de organización del comportamiento que constituyan en sí mismas modos de desobediencia a las leyes y a al estado de cosas: en esa línea, SCCPP ha inducido proyectos como la revista de turismo inverso *Mundos soñados* o el videojuego *BorderGames* (libertad de circulación de las personas), los libros *Rojo y Morao* de Yomango.org (libertad de circulación de las mercancías) o la Oficina de Okupación Inmobiliaria Okupasa (libertad de las plusvalías inmobiliarias). Algunos de estos proyectos apenas se han esbozado, de otros se han producido y distribuido decenas de miles de ejemplares, pero todos ellos se distinguen por su

interés en desplazar el foco de atención desde la mera protesta o propaganda hacia una acción o comportamiento que constituyan en sí mismos sabotajes efectivos al injusto orden legal y político.

Coda

Por último, solo cabe esperar que este proyecto de investigación no quede reducido a una nueva experiencia más que convierta esta clase de prácticas en mero material acumulable para gracia y beneficio de la institución artística y sus satélites, cuya “actitud permisiva y conciliadora” —como bien señalaban hace unos años Marcelo Expósito y Carmen Navarrete en un artículo de significativo título— no ha dejado de mostrarse, en la mayor parte de las ocasiones, sino como “una estrategia institucional de neutralización, asimilación e integración de la práctica política del arte, destinada a generar nuevas formas contemporáneas de control y censura en el arte que son tremendamente más poderosas y eficaces”.³¹ Frente a la posibilidad de convertir el binomio arte-política en un nuevo discurso de temporada, en pura moda pasajera para mayor gloria de la salud moral de la institución, de limitarlo a una categoría estilística más dentro de la visión hegemónica y fosilizada del arte, cabe la esperanza de que este tipo de proyectos logren, al menos, contribuir a “la formación de ámbitos no colonizados de interrelación social, a solucionar la carencia de ámbitos de comunicación interpersonal no colonizados por los poderes hegemónicos [...], a la creación de espacios autónomos, autodeterminados, donde problemas y necesidades se socialicen y sean enfrentados mediante la colaboración y los proyectos colectivos”.³²

Como bien advertía José María Parreño, deberíamos reflexionar en torno al peligro de convertir esta clase de prácticas colaborativas, políticas y/o socialmente comprometidas, o como quiera llamárselas, en “un arte de género, que neutraliza más que estimula la acción política, y que alcanza en ocasiones una perversidad parecida a la de esos políticos que visitan los poblados chabolistas solo para conseguir votos de quienes, al votarlos, se sienten libres de cualquier responsabilidad ante la miseria”.³³ Ante esta situación, Parreño lanzaba un rayo de esperanza, una última posibilidad, aunque casi irrealizable, de que existiera “un arte cuidadosamente mentiroso, un arte secreto, que haya abandonado el ARTE a su suerte y circule sin nombre, alterando las expectativas de la vida diaria. Arte de obras, pero no de obras de arte. Arte en estado salvaje, que no sabe su nombre o no quiere decirlo. A la medida de la amistad o de la solidaridad, a la medida de los problemas concretos o las pesadillas y los sueños colectivos. No a la medida de la carrera del artista. Yo diría, yo tengo que decir, que este arte no es posible. Para que, así, tal vez exista”.

1. Victòria Combalia. "Estrategias de poder", en *El Guía*, n.º 11, octubre-noviembre 1991, p. 66.
2. Rosa Olivares. "Un país sin crítica", en *Pautas. El arte y sus revistas*, invierno 1997, pp. 14-15.
3. Véase el interesante libro compilado por Nekane Aramburu y Eva Gil de Prado. *Encuentros de arte actual, Red Arte y colectivos independientes en el Estado español*. Vitoria-Gasteiz: Transforma, 1998.
4. Estrujenbank. *Los tigres se perfuman con dinamita*. Madrid: Gramma, 1992.
5. En los últimos años, este movimiento ha hecho de Internet un práctico medio para acceder a una mayor difusión y comunicación de sus ideas, sus planteamientos, sus acciones, etc. Así, por ejemplo, se creó AIR, Arte Independiente en la Red, una plataforma de comunicación e interconexión de un conjunto de webs independientes que dedican sus páginas a la problemática del arte en las sociedades actuales a partir de las más diversas perspectivas, en las que se dan cita grupos y revistas como *Acción paralela*, Aleph, Bang, La Biblioteca Circular, Còclea, Conexión Madrid, Digi-teca, Full, Hangar, La Institución Valenciana, Mestizo, Plan B de Intervención Audiovisual, Group Public Projects, Sitioweb y Ze dos Bois, entre otros.
6. Consúltese al respecto el interesante dossier de las jornadas realizadas con el nombre de "Ora e colabora. Mesa polidèdrica en torno al arte colaborativo", coordinadas por La Fiambrera Barroca en septiembre del 2003 (UNIA artepensamiento. Sede de Santa María de la Rábida), en las que diferentes grupos y artistas, tanto nacionales como extranjeros, que trabajan en el desarrollo de iniciativas de este tipo se reunieron con el fin de tratar de definir, debatir y concretar qué se entiende o se puede entender por esta clase de prácticas.
7. Suzanne Lacy (ed.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.
8. Arlene Raven (ed.). *Art in the Public Interest*. Nueva York: Da Capo Press, 1993.
9. Carol Becker. "Private Fantasies Shape Public Events: And Public Events Invade and Shape Our Dreams", en *Art in the Public Interest*, op. cit.
10. David G. Torres. "Nadie es inocente", *Papers D'Art*, n.º 76, primer semestre de 1999, p. 67.
11. Richard Bolton. "Enlightened Self-Interest: The Avant-Garde in the 80's", en Grant H. Kester (ed.). *Art, Activism and Oppositionality. Essays from Afterimage*. Durham/Londres: Duke University Press, 1998. A estas dos problemáticas se podría añadir el escepticismo generalizado en torno al carácter verdaderamente artístico de estas prácticas, ya que no son pocos los críticos que opinan que esta clase de proyectos son más una mera obra de carácter social que una obra artística.
12. Carol Becker. "Private Fantasies Shape Public Events: And Public Events Invade and Shape Our Dreams", en *Art in the Public Interest*, op. cit.
13. Lucy R. Lippard. "Moving Targets/Moving Out", en *Art in the Public Interest*, op. cit.
14. En su introducción a Nina Felshin (ed.). *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995. Traducción castellana de paloma Blanco, Jesús Carrillo, Marcelo Expósito (eds). *Modas de hacer. arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
15. *Ibid.*
16. Francesc Torres. "On és l'Art i per on s'arriba a la Política?", en *Papers D'Art*, n.º 75, segundo semestre de 1998, p. 46.
17. Es interesante comentar la realización anterior de Ramon Parramon del proyecto *Territoris ocupats* (1996-1999), un proyecto de intervención en un espacio público vinculado al área del río Besòs, en Barcelona. Una zona afectada por la transformación urbanística, la marginación, el desplazamiento de las gentes del lugar, etc., es decir, por las nuevas relaciones que se establecen entre el centro y la periferia a consecuencia de los procesos de redesarrollo desigual. Este trabajo supuso una interferencia en el contexto, una hibridación del proyecto artístico y una participación colectiva en los contenidos que más tarde se exhibieron y se cuestionaron en una exposición, a modo de instalación, presentada en el Centre d'Art Santa Mònica. La participación a través de imágenes, opiniones y posicionamientos de diferentes personas y grupos, entre los que se contó con asociaciones de vecinos, comerciantes, centros culturales de la zona, etc., constituyó una parte esencial para implicar este trabajo en el proceso político-social. Como se señalaba en el catálogo de la exposición, "inquietudes, dudas, reivindicaciones, especulaciones, movilizaciones populares, relaciones y vínculos con el lugar, desplazamientos, interacciones: fueron algunos de los temas que se cuestionaron en este proyecto, con la pretensión de hacer evidentes determinadas realidades". Con su trabajo, Parramon trató de estimular el diálogo y la participación de las personas y colectivos organizados en la vida social de las diferentes zonas, para transmitir —por medio de entrevistas, imágenes fotográficas, vídeos e incluso a través de los canales de televisión local— una visión crítica de su situación y provocar una toma de conciencia. Según el artista, se trataba así de dar lugar a "una herramienta en la que el sujeto local puede otorgar nuevos significados, haciendo visible lo que está oculto, desmitificando y destopificando ciertos valores ocultos y hacer que estos puedan ser públicamente reconocidos. Es, en definitiva, un mecanismo que participa de la creación de un espacio público a partir de la actividad y el significado otorgado por las personas implicadas en el lugar". Para más información, véase *Territoris ocupats*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 13 de setiembre 2000-7 de enero 2001.
18. idensitat.cccb.org/f_home_e.htm.
19. Véase Montserrat Cortadellas. (a) *prop Estratègies de Coneixement*. DR:2— MCB Idensitat Cif/Bcn 01-02.
20. www.pangea.org/publicpr.
21. Extracto de un artículo publicado en el boletín de la asociación de vecinos, que funcionó como tarjeta de presentación, en el que se explicaba cómo surgió el proyecto. Asimismo, se imprimieron 125.000 servilletas en zigzag que se vendieron a los bares y restaurantes de Velluters y sus alrededores, en las que se describían las necesidades del barrio frente a la evolución del imparable proceso de redesarrollo: "Plan especial de protección y reforma interior, La Boatella. Construir como si no hubiese nada. Necesitamos centro de salud, nos dan escuela de diseño. Necesitamos residencia de tercera edad, nos parten el barrio en ejes. Necesitamos reformar nuestras casas, nos dan especulación..." y se indicaba la dirección y el teléfono de la asociación de vecinos de La Boatella.
22. www.cabanyal.com y www.upv.es/laboluz/proyectos/web/hpage.htm.
23. En este sentido, es interesante consultar el catálogo de la exposición *Ciutat assetjada* (Valencia: AAVV, CADE-Vicerrectorado de Estudiantes, Universidad de Valencia, 1999), en el que destacan las últimas acciones reivindicativas de colectivos y movimientos ciudadanos llevadas a cabo como respuestas alternativas a la mala gestión de la política local y global del momento.
24. Véase al respecto el n.º 2 de la revista de arte *Fuerade*, titulado "Recorta, pinta y colorea tu ciudad"; primavera-verano 2000, <http://fuerade.go.cc>.
25. La Figura Crítica de Barcelona. "La Figura Crítica de Barcelona", en *Fuerade*, n.º 2, primavera-verano 2000, p. 37.
26. Véase el especial "In-Sunision-Es" de la revista *Fuera de banda*, n.º 1 y 2, invierno-primavera 1996.
27. David Trend. "Beyond Resistance: Notes on Community Counter-Practice", en *Afterimage*, abril 1989, p. 4.
28. Para conocer a fondo sus trabajos se puede consultar www.sindominio.net/fiambrera.
29. Con posterioridad, Las Agencias han puesto en circulación proyectos como New Kids on the Black Block o Yomango.net. En el primero se abordan con ingenio y pericia —con mecanismos muy parecidos a los utilizados por la industria para construir a sus ídolos del pop— la presencia de la violencia en las grandes manifestaciones antiglobalización y la construcción de esa violencia y sus agentes. Las Agencias produjeron numerosas piezas de merchandising (cartel, vídeo etc.) y una gira mundial. Por su parte, Yomango.net ha puesto en marcha una página web con un interesante foro donde se intercambian experiencias e ideas sobre la exposición a grandes superficies, así como numerosas acciones como Yomango-Tango que vinculaba múltiples acciones de sustracción de mercancías en grandes almacenes con la denuncia de la situación en países como Argentina.
30. En la actualidad, y pese a no trabajar ya como La Fiambrera Barroca desde finales del 2003, sus miembros siguen enfrascados en explorar la continuidad de las prácticas, su viabilidad y sus problemáticas, y creando campo desde el arte y la política.
31. Marcelo Expósito y Carmen Navarrete. "La libertad (y los derechos) (también en el arte) no es algo dado, sino una conquista, y colectiva", en David Pérez (coord.). *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, Generalitat Valenciana, 1997, p. 187.
32. *Ibid.*, p. 193.
33. José María Parreiro. "Contra un arte de compromiso", en *Del arte impuro*, op. cit.; p.22-23.

Ingredientes de una onda global¹

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Poder y política en el escenario global

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

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

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

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

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

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

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

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

Nueva geometría de la hostilidad

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Devenir militantes investigadores

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

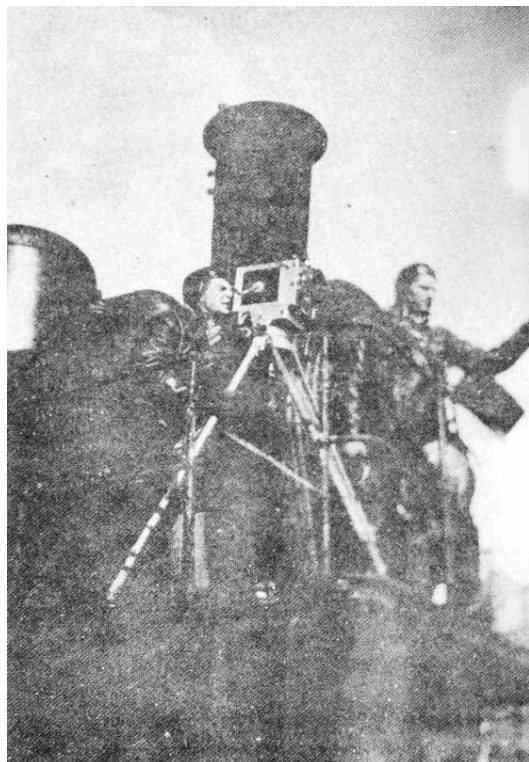
vas en las condiciones de dispersión de la contemporaneidad (el problema de la consistencia).

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

La comunicación como materia prima de la política

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

Diumenge 24 juny 2001
Plaça Catalunya
20 h.

**Show-BUS
CONTRA EL
CAPITAL**

Sopar Popular | Acampada
4x4 sound system sobre ruedas

dj baby g	ojos de brujo	rhythm of resistance	maxuri
dj punko	macaco	wagner i tofi	juli rogga
dj merrey	[elmonoloco]	shiva sound	hcd
el dilema	color humano		paul

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

La roca de Génova

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Paolo Virno, *ibid.*

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

7. Véase, por ejemplo, Harry Cleaver. *The Zapatistas and the Electronic Fabric of the Struggle*, 1995; publicado en http://www.isoc.org/isoc/whatis/conferences/inet/96/proceedings/e1/e1_3.htm
8. "De la diagnosis alla prognosis", febrero de 2004, en http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=1512
9. Paolo Virno. *Virtuosismo y revolución*, op. cit.; Toni Negri y Hardt. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002.
10. Paolo Virno, *ibíd.*
11. M. Benasayag y D. Stzulwark. *Política y situación*. Buenos Aires: De mano en mano Ediciones, 2000.
12. Paolo Virno. *Virtuosismo y revolución*, op. cit.; Santiago López Petit. *Entre el ser y el poder*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
13. Felix Guattari. *Plan sobre el planeta*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
14. Virno, *Virtuosismo y revolución*, op. cit.
15. Publicado en la revista *Posse*, octubre de 2002.
16. Véase, a este respecto, "Entre las calles, las aulas y otros lugares. Una conversación acerca del saber y de la investigación en/para la acción entre Madrid y Barcelona", *Nociones comunes. Notas sobre investigación y militancia*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
17. Algunos ejemplos de este tipo de práctica los tenemos en los mapas del Bureau d'Etudes y la Université Tangente (<http://utangent.free.fr>) sobre las redes multinacionales, los del Grupo de Arte Callejero bonaerense (<http://gacgrupo.tripod.com.ar/>) sobre las resistencias, aquel realizado sobre/contra el Fórum 2004 en Barcelona (<http://www.sindominio.net/mapas/>) o la cartografía del estrecho (<http://madiq.indymedia.org/news/2004/05/7005.php>) en la que se está trabajando en estos momentos entre indymedia estrecho (<http://madiq.indymedia.org/>) y la red dos orillas (<http://redasociativa.org/dosorillas/>).
18. Organización de seropositivos, creada en Estados Unidos y con presencia también en Francia tras el estallido de la "crisis del sida", que combina el saber médico con el saber de los propios seropositivos organizados y sus redes de amigos y familiares: para más información, véase <http://www.actupny.org/> y <http://www.actupparis.org/>. Podemos encontrar ejemplos en el mismo sentido en el Estado español en la experiencia del Laboratorio Urbano (donde saber arquitectónico-urbanístico, saber vecinal y saber okupa se alían para construir un urbanismo desde abajo, en contacto con la experiencia directa del habitar la ciudad: <http://laboratoriourbano.tk/>) y el Grupo "Fractalidades en Investigación Crítica" (donde se combinan saber psico-sociológico, saberes migrantes y saberes activistas en trayectorias de investigación social: <http://seneca.uab.es/fic/>).
19. Algunos ejemplos en el Estado español: Ecologistas en Acción (www.ecologistasenaccion.org) o el colectivo Al Jaima, que actúa en el área geopolítica del Estrecho.
20. La experiencia paradigmática en este sentido sería la del Colectivo Situaciones, con sus talleres en colaboración con diferentes realidades de contrapoder argentino (www.situaciones.org), pero también cabe señalar otras experiencias, a modo de ejemplo: los talleres de la University of the Poor (<http://www.universityofthepoor.org/>) en Estados Unidos o algunas de las iniciativas de encuesta y entrevista de las revistas *DeriveApprodi* (www.deriveapprodi.it) o, de nuevo en el Estado español, *Contrapoder* (<http://revistacontrapoder.net/>).
21. Esto ha sucedido, de manera no sistemática y algo a matacaballo, en los propios centros sociales, tanto italianos como del Estado español.
22. En este marco se sitúan las múltiples experiencias de *inchiesta* y *conricerca* que se dan en Italia (a las que se puede seguir la pista a través de la revista *Posse* y de la revista y editorial de *DeriveApprodi*), así como (citamos algunas a modo de ejemplo) las iniciativas del colectivo alemán Kolinko (con su trabajo de encuesta en el telemárketing: http://www.nadir.org/nadir/initiativ/kolinko/engl/e_index.htm) y, ya en el Estado español, las trayectorias de Precarias a la deriva (con su proceso de investigación-acción desde y contra la precarización de la vida: <http://www.sindominio.net/precarias.htm>), del Colectivo Estrella (con sus entrevistas sobre las movilizaciones contra la guerra: <http://www.colectivoestrella.net/>) y de Entránsito (con su trabajo de encuesta y agitación con migrantes y precarios: <http://madiq.indymedia.org/news/2004/06/7778.php>).
23. Información extraída de "L'Image, Le Monde", *une revue en cinema*, n.º 3, otoño de 2002.
24. *ibíd.*
25. Información extraída de *Banda Aparte. Revista de cine/formas de ver*, n.º 16, octubre de 1999.
26. Entrevista a distintos miembros de Las Agencias realizada en el marco de esta investigación.
27. Cornelius Castoriadis. *La institución imaginaria de la sociedad*, vol. 2. Barcelona: Tusquets, 1989.
28. "General intellect, éxodo, multitud: entrevista con Paolo Virno", en *Archipiélago*, n.º 54, diciembre de 2002.
29. Entrevistas a distintos miembros de Burla Negra, Area Negra y Nunca Más realizadas en el marco de esta investigación.
30. John Heartfield (en la colección del IVAM), Valencia, 2001.
31. *Banda Aparte*, op. cit.
32. Albrecht Betz. *Hanns Eisler, Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo*. Madrid: Tecnos, colección Metrópolis, 1994.
33. Actas de una asamblea del Global Project: <http://acp.sindominio.net/article.pl?sid=03/07/15/204925&mode=thread>.
34. AA.VV. *¡Pásalo! Relatos y análisis sobre el 11-M y los días que le siguieron*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
35. Citado por el Colectivo Situaciones en un texto altamente interesante y muy crítico con el énfasis vacío en la importancia de la comunicación política, ciertamente redundante con el discurso capitalista. Puede leerse en http://194.109.209.222/colectivosituaciones/articulos_08.htm.
36. Algunos textos interesantes para el debate sobre la red Indymedia: "Carta abierta a la red Indymedia" (Indymedia-Tsalónica): <http://acp.sindominio.net/article.pl?sid=02/07/25/1914206&mode=thread>; "Las calles de Morfeo" (Luca Casarini): <http://acp.sindominio.net/article.pl?sid=02/11/29/2257234>; "La triste decadencia de Indymedia" (Chuck0): ; "Crónica de la manifestación del sábado en Génova" (Sbanco): <http://acp.sindominio.net/article.pl?sid=02/12/15/0612205&mode=thread>; "Movimiento y comunica(c)ción" (Aris Parathéodorou): <http://acp.sindominio.net/article.pl?sid=02/12/24/0114236&mode=thread>.
37. George Sorel. *Reflexiones sobre la violencia*. Madrid: Alianza, 1976.
38. *ibíd.*
39. Entrevistas a distintos miembros de Burla Negra, Area Negra y Nunca Más realizadas en el marco de esta investigación.
40. Carlos Santiago, Comunicación ao Foro da Verdade. Puede leerse en http://www.nuncamaiscarnota.org/cousas/acultura_foroverdade.htm
41. Entrevista a Manuel Rivas realizada en el marco de esta investigación.
42. Franco Berardi, *Bifo*. "Dictadura mediática y activismo mediático en Italia", en *Archipiélago*, abril de 2004.
43. Léase la crítica al activismo desarrollada en "La acción como una de tantas ilusiones", en *Maldejo*, n.º 2, mayo de 2001, donde participaba Amador Fernández-Savater. En <http://www.alteediciones.com/maldejo/02002.htm>
44. Entrevistas a distintos miembros de Las Agencias realizadas en el marco de esta investigación.
45. Naomi Klein, "Signos de los tiempos", 2001; publicado en <http://www.sindominio.net/guerra/klein.html>
46. M. Pasquinielli. "TV-comunidad TV-condominio TV-citofono TV-quartiere TV-bar", en *Medía Activism. Strategie e pratiche della comunicazione indipendente*. Roma: Derive Approdi, 2002.
47. Entrevista a cuatro mujeres que participaron en la experiencia de "culebrón alternativo", realizada en el marco de *Desacuerdos*.
48. Toni Negri, "Así comienza la caída del imperio", en <http://www.sindominio.net/unomada/desglobal/online/negri.html>
49. "General intellect, éxodo, multitud", op. cit.

ESTÉTICAS DE LA IGUALDAD. JEROGLÍFICOS DEL FUTURO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

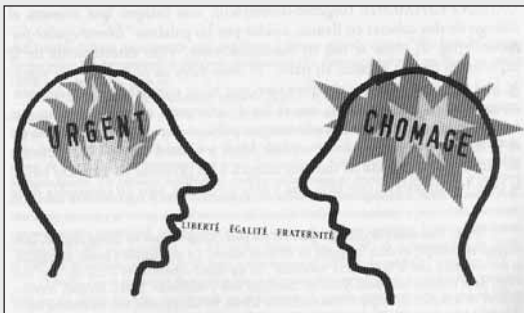


Imagen desarrollada por Ne Pas Plier en colaboración con la Asociación para el Empleo, la Información y la Solaridad de Parados y Precarios.

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Marcelo Expósito: ¿Podrías señalar algunos casos?

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Marcelo Expósito: Danos una imagen del J18.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Marcelo Expósito: Y llegamos a Génova.¹⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

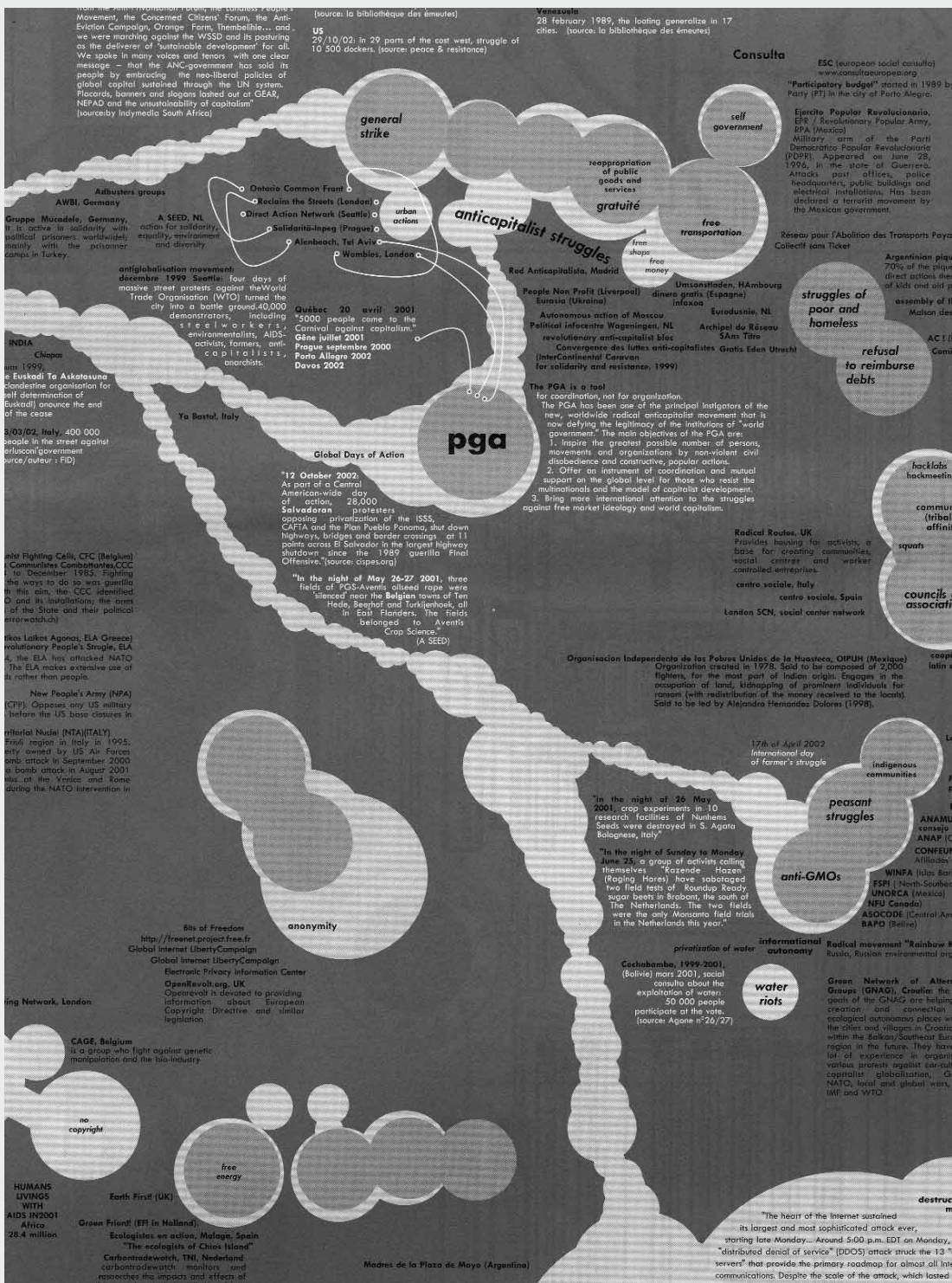
Marcelo Expósito: Sugiérenos cómo visualizar cartográficamente en estos mapas ese nuevo concepto de territorialidad, el tipo de subjetividad que supone el modelo productivo desterritorializado y el tipo de subjetivación alternativa que realizan los nuevos movimientos.

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

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

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

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



Fragmento de *Inklings of Autonomy*, mapa del Bureau d'Études, 2002.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ENTREVISTA

BEATRIZ PRECIADO

JESÚS CARRILLO

Beatriz Preciado (Burgos, 1970) es actualmente profesora de Historia y teoría del cuerpo y de Teorías contemporáneas de género en la Universidad de San Denis, París. Antes de instalarse en París obtuvo un Máster de Filosofía Contemporánea y Teoría de Género en la New School for Social Research de Nueva York, donde estudió con Agnes Heller y Jacques Derrida y cursó estudios de doctorado en Filosofía y Teoría de la Arquitectura en la Universidad de Princeton.

Es una activa participante en el debate actual sobre los modos de subjetivación e identidad, no solo en nuestro país sino también en distintos foros internacionales. Su libro *Manifiesto contrasexual* se ha convertido en una referencia indispensable en la teorización *queer* contemporánea.

Ha colaborado recientemente con el MACBA en la organización de los seminarios *Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual* (junio de 2003) e *Identidades minoritarias y sus representaciones críticas* (febrero-noviembre de 2004).



Beatriz Preciado.

Te hacemos el favor de traerte, indiecita, a la catedral del orgullo gay.

PEDRO LEMEBEL, *Crónicas de Nueva York*, 1996

Jesús Carrillo: Para comenzar me gustaría que localizaras el debate o los debates específicos en los que pasaron a formar parte de tu agenda teórica y política los términos clave sobre los que pivota tu proyecto actual de redefinición de las dinámicas de género: lo performativo, lo *queer*, lo protésico, multitud, lo biopolítico, etc... ¿Cuáles fueron, desde tu perspectiva, los frentes y los objetivos principales que determinaron lo que hoy conocemos como posfeminismo?

Beatriz Preciado: Llegué a Estados Unidos, al New School for Social Research, en 1991, en plena mutación de los departamentos de estudios de las mujeres, pero también los de estudios gays y lesbianos. Creí en la fascinación intelectual por la obra de Judith Butler, pero como hispanoparlante mis interlocutores privilegiados fueron siempre las lesbianas chicanas y latinoamericanas. En este sentido me siento próxima a Jacqui Alexander, Gloria Andaluza, Cherry Moraga y Aurora Lewis. También a Teresa de Lauretis, que no deja de ser una italiana que trabaja en un campus norteamericano. Este proceso de transformación y crisis del feminismo de la segunda ola, que daría lugar a la teoría poscolonial, la teoría *queer*, el posfeminismo, los estudios transgénero, etc..., fue un período extremadamente intenso. Aunque a menudo tiende a entenderse el posfeminismo como una forma de "antifeminismo", este término tiene hoy el sentido de señalar un nuevo marco conceptual para el feminismo. El posfeminismo representa la madurez del feminismo como teoría política. En el discurso de los noventa, el término "posfeminismo" señala un giro conceptual desde los debates de igualdad y diferencia, justicia y reconocimiento, e incluso desde el esencialismo y el constructivismo, hacia los debates acerca de la producción transversal de las diferencias. Marca un desplazamiento de aquellas posiciones que parten de una sola noción de diferencia sexual y de género —entendida esta en términos esencialistas, en términos marxistas (división sexual del trabajo) o en términos lingüísticos (orden simbólico o presimbólico)— hacia un análisis de naturaleza transversal. Se trata de estar atentos, dirá bell hooks, al "sobrecruzamiento de opresiones" (*interlocking oppressions*). No es simplemente cuestión de tener en cuenta la especificidad racial o étnica de la opresión como una variable más, junto a la opresión sexual o de género, sino más bien de analizar la constitución mutua del género y la raza —lo que podríamos llamar la sexualización de la raza y la racialización del sexo— en tanto dos movimientos constitutivos de la modernidad sexocolonial. Kimberly Crenshaw indicará la necesidad de evitar la creación de jerarquías entre las políticas de clase, raza, nación, sexualidad o de género y apelará, por el contrario, al establecimiento de una "interseccionalidad política" de todos estos ejes de estratificación de la opresión. Se trata, dice Avtar Brah, "de pensar en una 'política relacional', de no compartimentar las opresiones, sino de formular estrategias para desafiarlas conjuntamente apoyándose en un análisis de cómo se conectan y articulan".

Jesús Carrillo: Sin embargo, muchos de estos enfoques venían a contradecir algunas de las reivindicaciones históricas de normalización del feminismo y el movimiento gay.

Beatriz Preciado: Las autoras que he citado iban a llamar la atención sobre las contradicciones y las exclusiones provocadas por las luchas identitarias tradicionales en busca de reconocimiento e igualdad por parte de la justicia. Por poner un ejemplo: desde el punto de vista de las políticas de inmigración, la demanda de legalización del matrimonio gay viene indirectamente a reforzar el matrimonio como condición de acceso a la ciudadanía. Del mismo modo, los programas institucionales de lucha contra la llamada “violencia de género” contribuyen a una naturalización de la relación entre violencia y masculinidad, enmascarando la violencia propia a la estructuras conyugales y familiares (que son además reforzadas por las demandas de matrimonio gay).

Desde un punto de vista político, el posfeminismo y los movimientos *queer* surgen como una reacción al desbordamiento del sujeto del feminismo por sus propios márgenes abyectos (en ese sentido suponen una crítica de los presupuestos heterosexuales y coloniales del feminismo de la segunda ola), como el movimiento PONY (Prostitutes of New York), las Daughters of Bilitis y los diversos grupos de feministas negras, chicanas, etc. Teresa de Lauretis habla de “una ruptura constitutiva del sujeto del feminismo” y de la producción de una “subjetividad excéntrica”. Para De Lauretis esta ruptura deriva de la “no coincidencia del sujeto del feminismo con las mujeres”. Se va a llevar a cabo una crítica general de los efectos de normalización y naturalización que acompañan a toda política de identidad: la institucionalización estatal de políticas de género, la normalización de las políticas gays y lesbianas, la esencialización de los proyectos anticoloniales nacionalistas, etc. El problema que perciben algunas feministas marxistas, posmarxistas y habermasianas —que se inscriben aún en el marco de la modernidad y la ilustración, como Nancy Frazer, Sheila Benhabib o Rosi Braidotti— en las hiperbólicas críticas que emergen del posfeminismo y la teoría *queer* es que suponen poner en peligro el sujeto político del feminismo. A partir de ahí se buscarán “emplazamientos estratégicos” para el sujeto del feminismo. Así por ejemplo, a principios de los noventa se abandonaría la categoría de “mujeres del tercer mundo” en beneficio de “mujeres de color”, más geopolíticamente precisa, que se desplazará más tarde hacia la transversal *queer-cripple-color-alliance* —“alianza de *queer*-lisiados-negros”— en un proceso de cuestionamiento incesante.

Jesús Carrillo: El término *queer*, que aparece frecuentemente en tu discurso, parece ser la clave de un modo de plantear lo político en términos que superan dicho impás. ¿Podrías definirlo de un modo más preciso?

Beatriz Preciado: A aquellos que sean ajenos a este campo de producción discursiva y política, les diré que *queer* es un insulto que en inglés significa “maricón, bollera, raro”, y que por extensión connota desviación sexual o perversión. Pues bien, a finales de los años ochenta, como reacción a las políticas de identidad gays y lesbianas americanas, un conjunto de microgrupos van a reapropiarse de esta injuria para oponerse precisamente a las políticas de integración y de asimilación del movimiento gay. Los movimientos *queer* representan el desbordamiento de la propia identidad homosexual por sus márgenes: maricas, bolleras, transgénero, putas, gays y lesbianas discapacitados, lesbianas negras y chicanas, y un interminable etcétera. Aparecen así grupos como Queer Nation, Radical Furries o Lesbian Avengers, que van a hacer una utilización maximalista

de la posición de las minorías sexuales como “sujetos malos” o como “sujetos perversos” de la modernidad. En este sentido, los movimientos *queer* denuncian las exclusiones, los fallos de las representaciones y los efectos de renaturalización de toda política de identidad. Si en un sentido político los movimientos *queer* aparecen como posgays, podemos decir que desde un punto de vista discursivo la teoría *queer* va a aparecer como una vuelta reflexiva sobre los errores del feminismo (tanto esencialista como constructivista) de los años ochenta: el feminismo liberal, o emancipacionista, es denunciado una vez más desde sus propios márgenes como una teoría fundamentalmente homófoba y colonial.

Se trata también, como señalaba De Lauretis, de una puesta en cuestión de la categoría “mujer” como aquella que define al sujeto político del feminismo. En 1991, la exclusión del festival de música de mujeres de Michigan de Nancy Jean Burkholder, una mujer transexual, abrió un debate en las comunidades lesbianas sobre la pertinencia del criterio biológico (“reservado a mujeres”) para trazar los límites del espacio político. ¿Cuál era el concepto de género o de identidad sexual que hacía que Burkholder, una mujer transexual *post-op*—operada—que se definía como lesbiana, no pudiera acceder al espacio lesbiano? En los noventa, y paralelamente a la emergencia política de las comunidades translesbicas, cristaliza una escena *drag king* en San Francisco, Nueva York y Londres. Se visibiliza así una cultura de la representación de la masculinidad lesbiana, con iconos como Dianne Torr, Murray Hill, Del La Grace, Mo B. Dick y Hans Scheirl. Con o sin hormonas, con o sin silicona, para principios del nuevo siglo una pequeña multitud de “lesbianas” habían comenzado un proceso de transformación discursiva y corporal que daba un aire de premonición futurista a la frase atribuida a Monique Wittig: “Yo no tengo vagina”.

En esta transformación del discurso y las prácticas feministas resultó clave la rehabilitación, a través de una relectura de Foucault, de la noción de tecnología que había sido rechazada tanto por el feminismo clásico como por las políticas anticoloniales, porque se entendía como un índice de dominación masculina (Gena Corea, Mary Daly, Evelyn Fox Keller, Linda Gordon, Adrienne Rich, Andrea Dworkin, etc.) o de colonización imperial. El *Manifiesto cyborg* de Donna Haraway (1989) marcará un punto de inflexión para la repolitización de aquellos artefactos (lo femenino, lo animal, la naturaleza) que han sido pensados precisamente en la frontera misma de lo tecnológico.

Jesús Carrillo: Tal como lo plantea, el desarrollo de lo *queer* sería una profundización reflexiva del propio feminismo como una transgresión de sus pilares desde el punto de vista tanto teórico como de los posicionamientos políticos y actitudes que anima. ¿Cuáles serían las claves de ese giro?

Beatriz Preciado: Esta vuelta reflexiva sobre las propias teorías feministas va a llevarse a cabo, entre otras cosas, a través de lo que podríamos llamar un giro performativo en el análisis de la identidad sexual y racial. Autoras como Judith Butler, Sue Ellen Case y Eve K. Sedgwick van a utilizar la noción de “performance”, en principio extraña al ámbito feminista, para desnaturalizar la diferencia sexual. Para Butler, “el género no tiene estatuto ontológico fuera de los actos que lo constituyen.” En esta lectura el género sería el efecto retroactivo de la repetición ritualizada de performances. Un proceso de deconstrucción semejante se llevará a cabo en la teoría poscolonial. La noción de “falsa mimesis colonial” o

“mimesis desviada” [*flawed colonial mimesis*] desarrollada por Homi Bhabha está próxima a la de “citación subversiva de los códigos preformativos de género” de Butler. Para Bhabha la doble demanda del discurso colonial (demanda de diferencia y demanda de integración) produce una respuesta ambivalente, mezcla de repetición y desobediencia, que tiene lugar en la fractura de la autoridad colonial. Esto es lo que Leela Gandhi llama “la lógica de la apropiación inapropiada” presente también en la cultura *camp*. Para Butler lo que se produce a través de esta mimesis desviada, o de esta citación subversiva, es el desvelamiento de los mecanismos de producción performativa de los originales del género, de la raza, de la sexualidad.

Pero lo que va a interesar a los lectores transgenéricos de la teoría *queer* es cómo la mimesis desviada o la parodia de género pueden funcionar como la anamorfosis en el sentido lacaniano, es decir, cómo pueden producir distorsiones en los códigos de significación dominantes. Desde un punto de vista estético este giro, o esta mimesis desviada, va a producir antiestética, estéticas negativas, feísmos o estéticas *camp*, de la glamourización de la basura, estéticas que invierten el valor entre la copia y el original (como los trabajos de Del La Grace, Annie Sprinkle y Ron Athey).

Jesús Carrillo: A pesar de tu juventud, has vivido desde dentro el desarrollo y el auge de la teorización *queer* en el ámbito académico norteamericano. ¿Cómo te situas personalmente dentro de ese debate, y cómo lo ves desde tu perspectiva actual?

Beatriz Preciado: Cuando volví a Europa en 1998 me encontré a mí misma en una situación anacrónica, al intentar llevar a cabo una crítica de ciertos textos de la teoría *queer* (continuando y cuestionando la teoría del poder y de la subjetivación de Foucault, pero también algunos de los ejes argumentativos de la teoría de la identidad performativa de Judith Butler) en un momento en que las políticas de identidad gay y lesbianas apenas emergían en Francia y en España. Por eso el *Manifiesto contrasexual* fue leído inmediatamente por el feminismo francés como un ejemplo de la teoría *queer* anglosajona. Yo creo que esta deslocalización, este *décalage* político-temporal, ha sido fructífero en tanto que ha permitido la proliferación de otras formas de teoría *queer* que se han alejado progresivamente de la ortodoxia preformativa norteamericana. Los análisis *queer* ortodoxos en términos de género como performance me parecen insuficientes para entender los procesos de incorporación de sexo y de género. Al acentuar la posibilidad de cruzar los géneros a través de la performance teatral, *Gender Trouble*,¹ el texto canónico de la teoría *queer*, habría subestimado los procesos corporales y especialmente las transformaciones sexuales presentes en los cuerpos transexuales y transgenéricos, pero también las técnicas estandarizadas de estabilización de género y de sexo que operan en los cuerpos “normales”. Precisamente por ello, las primeras críticas frente a esta formulación de identidad en términos de parodia o *drag* surgieron desde las comunidades transgenéricas y transexuales. Aunque es cierto que en sus libros posteriores hasta llegar al más reciente — *Undoing Gender*² —, Judith Butler se ha esforzado por restituir los “cuerpos” que habían quedado diluidos entre efectos paródicos y performatividad lingüística, su propio constructivismo hegeliano le imposibilita cualquier forma de materialismo inmanentista. Podemos decir que se han abierto

al menos dos espacios de conceptualización: uno dominado por nociones performativas cuyo impacto ha sido de especial relevancia en el ámbito estético, y otro de corte biopolítico, en el que se perfila una nueva definición del cuerpo y de la vida. Lo que la crítica transgenérica ha puesto sobre la mesa no son ya performances, sino transformaciones corporales físicas, sexuales, sociales y políticas que ocurren no en el escenario, sino en el espacio público. Dicho de otro modo: se trata de tecnologías precisas de transincorporación. En mi propio trabajo, el dildo permite entender esta producción biotecnopolítica del cuerpo como prótesis sexual. Al mismo tiempo el dildo es un *sexo camp*, una forma *drag*, no ya del género, sino del sexo.

Del mismo modo que a mediados del siglo xx asistimos a un desplazamiento desde modelos físicos y termodinámicos de la subjetividad hacia modelos textuales (traducción, reconstrucción, lectura, decodificación, semiótica...) en los que también podríamos incluir el giro performativo de finales de los ochenta, parece operarse hoy un segundo movimiento hacia modelos epidemiológicos, inmunológicos, en los que parece darse una primacía de lo tecnoorgánico y de lo que podríamos llamar, con Guattari, una "ecología política". En este sentido, creo que estamos dejando atrás una etapa de incapacidad para pensar la corporalidad que fue provocada por el temor a caer en una forma de esencialismo. Ahora lo hacemos desde una posición altamente constructivista en la que la noción tradicional de la carne, o *soma*, se piensa como un sistema tecnovivo.

Me distancio del feminismo marxista, junto con las teóricas poscoloniales, porque desconfío de la pertinencia teórica y política de la utilización de la noción de diferencia sexual (división sexual del trabajo), o incluso de la noción de género, como único eje que estructura una dialéctica de la dominación transcultural y transhistórica. La crítica poscolonial y *queer* responde, en cierto sentido, a la imposibilidad del sujeto subalterno para articular su propia posición dentro del análisis de la historia del marxismo clásico.³ El *locus* de la construcción de la subjetividad política parece haberse desplazado desde las tradicionales categorías de clase, trabajo y división sexual del trabajo hacia otras constelaciones transversales como pueden ser el cuerpo, la sexualidad, la raza; pero también la nacionalidad, la lengua, el estilo o, incluso, la imagen. Pero me distancio también de algunas de las formulaciones ortodoxas de la teoría *queer*, porque no entiendo los regímenes disciplinarios como mecanismos cerrados de reproducción social. En su último libro, *Touching Feeling*,⁴ Eve K. Sedgwick reflexiona de manera crítica sobre algunos de los hoy principios clásicos de la teoría *queer* derivados de una lectura totalizante de la genealogía foucaultiana, considerándolos efectos de lo que ella denomina una "hermeneútica paranoica". Sedgwick entiende aquí la paranoia no como una patología psiquiátrica, sino como una modalidad del conocimiento que se caracteriza por producir epistemologías miméticas a aquellas que pretender criticar y por volverse progresivamente tautológica y, por tanto, políticamente estéril. Según Sedgwick, por ejemplo, el problema que implica reducir la cultura *camp* a una mera evidencia de la naturaleza paródica o performativa de la identidad de género —como hace Butler en *Gender Trouble*— es que no permite explicar la economía del exceso estilístico, la producción de belleza, la creación de placer y la invención de estrategias de supervivencia que tienen lugar en las prácticas *drag queen*, *drag king* o transgénero.

Jesús Carrillo: De lo que apunta Sedgwick se desprende que es preciso hacer una nueva lectura de Foucault. ¿Qué puede aportar aún la lectura de Foucault a la comprensión de los procesos de articulación subjetiva y política contemporáneos?

Beatriz Preciado: Yo creo que esta lectura abierta de las tecnologías de control estaba ya presente de alguna manera en algunos análisis de Foucault. Me he interesado precisamente por la forma en que diferentes tecnologías de género operan para producir posiciones de sujeto-cuerpo, la forma en que estos sujetos-cuerpo resisten a la normalización haciendo una citación descontextualizada o un uso impropio de esas tecnologías de normalización. Dicho de otro modo, lo que me interesa es cómo esas tecnologías fallan —y, de un modo u otro, fallan constantemente—, cómo se producen discontinuidades, cómo se generan intersticios o pliegues de subjetivación o incorporación desviante. Hasta ahora la mayoría de los estudios de género se han focalizado sobre “la feminidad”, la diferencia sexual, o las mujeres. Yo creo que, precisamente porque desde mi infancia mi posición ha sido la resistencia a cierto proceso de “devenir mujer”, me siento especialmente atenta a la construcción de la masculinidad moderna. Partiendo de las utilidades de la noción foucaultiana de tecnología que había iniciado Teresa de Lauretis, me concentro actualmente en una teoría del género como “incorporación prostética.” Ese es el trabajo que he intentado llevar a cabo con la genealogía del dildo, y que continúo ahora con un estudio de las lógicas prostéticas de producción del género en la cultura popular: la danza, la arquitectura y la pornografía. Es lo que yo denominaría “dildónica”, más que teoría *queer*. Ahora mismo trabajo en la elaboración de una cartografía de las tecnologías de producción y de normalización del género, el sexo y la raza en el régimen “posmoneísta”, es decir, posterior a la invención de la categoría de género como una biotecnología del cuerpo sexual iniciada por el doctor Money en torno a 1947. Se trataría de esbozar las claves para un nuevo activismo que podríamos denominar *gender~copyleft*, una micropolítica de células que, más allá de las políticas de representación, busca puntos de fuga frente al control estatal de flujos (hormonas, esperma, sangre, órganos...) y códigos (imágenes, nombres, instituciones...), y la privatización y mercantilización por las multinacionales médicas y farmacéuticas de estas tecnologías de producción y modificación del género y del sexo.

Foucault señala el paso de las sociedades soberanas a las sociedades disciplinarias en torno al siglo XVIII, como un desplazamiento desde un tipo de poder que decide y ritualiza la muerte hacia un poder que calcula y organiza la vida de las poblaciones. Son, en definitiva, dos modelos de gestión del cuerpo social. Foucault denomina “biopolítica” al conjunto de prácticas gubernamentales dirigidas a racionalizar la vida de la especie: prácticas de salud, de higiene, de natalidad, de clasificación y depuración racial. Pero Foucault nunca se interesó por la noción de género. Desde mi punto de vista, la invención de la categoría de género señala el paso a un nuevo modelo que yo he denominado “posmoneísta” y que Deleuze y Guattari habían caracterizado de algún modo con el nombre de “sociedades de control.” Se trata de un modelo basado en la internalización, o la invisibilización, de los mecanismos de control, en la generación de formas de control difuso, reticular, hormonal y prostético. En términos espaciales ya no

es un modelo de encerramiento (como el del hospital o la fábrica), sino un modelo de tejido, de red, en el que priman el desplazamiento inmediato, la conexión; la contaminación y las formaciones somatopolíticas serían aquí el sida o el cáncer, pero también las mutaciones producidas por la bomba atómica, la radiación, el ántrax... Este es también un modelo cibernético, de hibridación, metamorfosis, mutación. Por supuesto, se trata del nuevo modelo del colonialismo globalizado. Ya no es cuestión de políticas de la muerte o de la vida, sino de la producción y el control de estados intermedios entre la vida y la muerte: la muerte cerebral, la vida vegetativa, los embriones, los virus, etc. El modelo de subjetivación es el monstruo. Este es el régimen que Haraway, llevando a Foucault hasta sus últimas consecuencias, ha denominado "política del cyborg."

Donna Haraway, operando un diagnóstico semejante al que llevarán acabo Negri y Hardt en el dominio de la economía política, señala el paso de una sociedad industrial a un sistema polimorfo y prostético de información que va a llamar, con la expresión de Rachel Grossman, "circuito integrado". Según Haraway "estamos experimentando cambios tan profundos en la producción de la raza, el género y la sexualidad que son equivalentes en fuerza de transformación a aquellos que se produjeron durante la revolución industrial." Ya no hay dominación simplemente en términos de clase, de raza o de sexo; lo que hay es un circuito de opresiones conectadas al que Haraway llama "informática de la dominación." La política del *cyborg* (nombre que Manfred Clynes y Nathan Kline, del Hospital Rockland States, utilizaron en 1960 para denominar una rata a la que se le habían implantado una bomba osmótica y un sistema de control cibernético) aparecía a finales de los ochenta como la acción política adecuada en un tiempo posorgánico. De nuevo, como en el caso de las políticas *queer*, el *cyborg* trata de nombrar una subjetividad política que no esté basada en identificaciones nacionales, coloniales, sexuales de carácter natural o naturalizado.

Jesús Carrillo: ¿Podrías apuntar cuáles son las posibilidades y los límites del trasplante y la absorción de las nociones *queer* de la performatividad, generadas dentro del entorno específico americano (anglosajón), a un contexto como el europeo y el español, en el que los marcos y los procesos de producción de la subjetividad y la identidad son tan aparentemente diferentes?

Beatriz Preciado: Me sorprende esta retórica del trasplante y de la absorción en otro lugar. Desde mi punto de vista, el problema consiste en considerar la teoría *queer* o el feminismo poscolonial como un ejemplo paradigmático de la cultura norteamericana. No olvidemos que la teoría *queer* no dejar de ser una crítica hecha desde los márgenes del discurso americano dominante. Una crítica que emana de micropolíticas posfeministas, maricas, bolleras, intersexuales, transgéneros y transexuales, así como de los feminismos de color y *handiqueer*. Lejos de ser norteamericana, como el movimiento de Seattle la teoría *queer* podría ser un ejemplo de una intensa puesta en cuestión de los discursos hegemónicos de la cultura occidental. Se trata de una respuesta a la globalización de los modelos norteamericanos de identidad sexual *straight*, pero también del feminismo liberal o de la cultura gay integracionista. Para hacerse una idea de la frágil posición que las teorías y las prácticas *queer* ocupan en la nación norteamericana en tanto que "cuerpos extranjeros", basta recordar las afirmaciones de Richard Rorty en *Achieving Our Country, Leftist Thought in Twen-*

tieth-Century American.⁵ En su libro, el célebre filósofo pragmatista acusa a la filosofía estructuralista francesa —atacando particularmente la “herencia” de la filosofía de Foucault— de ser la responsable de la corrupción del verdadero pensamiento de izquierda norteamericano, por haber introducido las nociones que han conducido —dice Rorty— a las formas actuales del feminismo, la teoría *queer* y el multiculturalismo. Para Rorty, la filosofía francesa alimenta la izquierda culturalista que es, según él, el origen de la contaminación (una vez más) de la verdadera tradición democrática norteamericana. Rorty no duda en utilizar la retórica de la “importación” para estigmatizar el pensamiento extranjero como una forma de “afrancesamiento de América”. Esta misma retórica funciona, invertida, en Francia, para controlar la emergencia de las teorías *queer made in France* (como si se tratara, en este caso, de un proceso de americanización de Francia) iniciada por autores locales que estarían “bajo la influencia” de Butler, Rubin o Segdwick (¡influenciadas ellas mismas por Foucault!). Por ejemplo, en el contexto francés la resistencia a la traducción de algunos de los textos clásicos de la teoría *queer* y poscolonial —no olvidemos que *Gender Trouble*, de Judith Butler, o *The Location of Culture*, de Homi Bhaba,⁶ no han sido todavía traducidos al francés—, se ha justificado en términos de resistencia a la “importación” del pensamiento americano. Es sorprendente esta obstinación en localizar la emergencia de la crítica *queer* fuera del suelo de la nación (ya sea francesa o española) como si las teorías y las prácticas *queer*, los diferentes agentes *queer*, constituyeran una forma de contaminación, por no decir de inmigración clandestina. Seguramente esta retórica no es completamente ajena a las actuales políticas de inmigración en Europa y en Estados Unidos. La *mise en abîme* de “importaciones” señala la imposibilidad de parar este flujo de transferencias.

Cuando llegué a Francia en 1998 ninguno de los textos claves de la teoría *queer*, ni siquiera del feminismo crítico (como los de Rubin, Califia), por no hablar del feminismo poscolonial, habían sido traducidos al francés. Pasé entonces un buen tiempo intentando, con la ayuda del propio Derrida, convencer a algunos de los editores franceses de la urgente necesidad de ver esos textos traducidos. Pero ni siquiera el apoyo de Derrida sirvió para convencer a los más recalcitrantes defensores del psicoanálisis o de la filosofía francesa. En ese momento Payot, Seuil, PUF y Fayard se excusaban diciendo que esos textos “feministas radicales” o “gays americanos” no serían rentables en el mercado francés. Yo creo que parte de esta “falta de rentabilidad” escondía, sin duda, miedos políticos. El miedo a poner en tela de juicio el monopolio discursivo del psicoanálisis sobre las cuestiones de la sexualidad en Francia. (No olvidemos que, si en Estados Unidos se invoca la Biblia para argumentar contra la homoparentalidad, ¡en Francia se invocan los seminarios de Lacan y el orden simbólico!) Pero también el rechazo a las políticas de identidad como posibles portadoras de comunitarismo y, por tanto, agentes de disolución de la unidad republicana o nacional. Lo que resulta curioso es que la teoría *queer*, cuyo objetivo primero fue la crítica de los efectos normativos y naturalizantes de las políticas de identidad gay y lesbianas, haya sido considerada en Francia el vehículo de transmisión de lo que algunos llaman “extremismos identitarios”, operando de este modo un desplazamiento semántico desde las identidades sexuales o de género hacia las identidades étnicas o religiosas. Creo que estos desplazamientos (en la pri-

mera mitad del siglo xx se dieron de judío a homosexual, hoy se dan de musulmán a *queer*) son realmente significativos. Precisamente por ello resulta absolutamente necesario leer la teoría *queer* en continuidad con las críticas poscoloniales.

Jesús Carrillo: Recogiendo esta última referencia que haces a lo poscolonial, ¿podrías hacer una valoración más detallada de la pertinencia de la aplicación de los *topoi* de la teoría *queer* a otros contextos periféricos respecto a los centros en que estos se formulan: el entorno poscolonial, o un ámbito debate poco desarrollado como el del Estado español?

Beatriz Preciado: La cuestión de la producción cultural o de la creación de prácticas y discursos políticos no parece poder decidirse hoy en términos de centro y periferia. Mientras la lógica espacial del colonialismo estaba basada en la supuesta distancia entre la centralidad de la metrópoli y las colonias situadas en las periferias del mundo, una periferia que era entendida como margen tanto en el sentido de su dependencia con respecto a la ley imperial como por el rol constitutivo que esta distancia desempeñaba para definir la identidad de la colonia frente a lo Otro, el viaje colonial solo podría ser un viaje desde la metrópolis colonial hasta las periferias colonizadas. Edward Said ha señalado que la direccionalidad de este viaje se ha invertido durante el último siglo (esto es lo que los discursos de extrema derecha, por ejemplo el de Le Pen en Francia, han llamado "colonización inversa"), de modo que ahora las antiguas metrópolis aparecen como zonas híbridas de contacto y de superposición. Autores como Franz Fanon, Aimé Césaire, Edouard Glissant y Jackie Alexander nos han hecho conscientes de que habitamos una nueva condición *glocal*, una zona de fricción que no es una exterioridad a la dominación (colonial, masculina, heterorosexual), sino más bien una zona fronteriza, un pliegue. Por una parte, el feminismo chicano y caribeño (articulado especialmente en las universidades de la costa oeste de Estados Unidos, como el departamento de Historia de la conciencia de Santa Cruz), en Inglaterra, en India (en torno al grupo de estudios subalternos de Ranajit Guha) o en América Latina, ha producido narrativas críticas del colonialismo que no acentúan la defensa del autoctonismo, sino las zonas de contacto, las identidades transversales y los espacios híbridos. Se van a producir así una serie de escritos fronterizos, mestizos, bilingües o incluso multilingües, como es el caso del clásico de Gloria Andaluza, *Borderlands/La Frontera*.⁷ Surgen así un conjunto de nociones como "transculturación", "contrapunteo", "coyote", "Malinche", "bastarda", "cyborg", "virus" y "dildo" que deslegitiman la pureza, la teleología y la unidimensionalidad de las representaciones coloniales, sexuales y científicas dominantes.

Como nos enseña Walter D. Mignolo,⁸ "la mayor consecuencia de la geopolítica del conocimiento es comprender que el conocimiento funciona como los flujos de la economía globalizada." Desde un punto de vista de la geopolítica del saber, podríamos decir que el verdadero problema es la reducción antropológica o etnográfica que las micropolíticas *queer* no norteamericanas sufren en la lectura académica en Estados Unidos. Este verano tuve la ocasión de enseñar un mes en Chile gracias a una invitación del Magister de Género de la Universidad de Santiago. Pude comprobar la riqueza de la producción de teorías y narrativas subalternas "glocales" *queer*, como las llevadas a cabo por autores como Pedro Lemebel

y Juan Pablo Sutherland. En Estados Unidos la lectura de estos autores será (en el mejor de los casos) objeto de una folklorización exotizante (un efecto no muy distinto del que Said denominó “orientalismo”), viéndose desplazada a los departamentos de Estudios latinoamericanos, mientras que raramente alcanzará el centro de un debate sobre la construcción del género o de la sexualidad *queer*.

Jesús Carrillo: En ese sentido, ¿dirías entonces que existe un magma común que une la teoría *queer*, independientemente de su origen específico, con las articulaciones discursivas de la crítica poscolonial contemporánea?

Beatriz Preciado: Las críticas de la “epistemología de la representación” o de la “metafísica de la presencia” que tendemos a reconocer como posestructuralistas son en sí mismas contemporáneas (quizás ecos) de la producción de los lenguajes subalternos del feminismo radical, del movimiento de *black civil rights*, de los movimientos gays, lesbianos y transexuales y de la crítica poscolonial. Como señaló Craig Owens, son precisamente las críticas que emergen del feminismo, de los estudios culturales y del movimiento negro las que han generado una puesta en cuestión de la legitimidad de la representación (tanto estética como política) al “interrogar los sistemas de poder que autorizan ciertas representaciones mientras que otras son obstaculizadas, prohibidas o invalidadas.” Dicho de otro modo, lo que se va a producir a partir de los años sesenta es un desplazamiento del sujeto de la enunciación científica. Aquellos que hasta ahora habían sido producidos como objetos abyectos del saber médico, psiquiátrico, antropológico, los “subalternos” (Guha, Spivak), los “anormales” (Foucault), van a reclamar progresivamente la producción de un saber local, un saber sobre sí mismos, que pone en cuestión el saber hegemónico. Es lo que Foucault denomina en 1976 “la insurrección de los saberes sometidos.”

Mientras que a finales de los ochenta Gayatri Spivak, en su clásico “Can the Subaltern Speak?”⁹ pensaba en un borrado sistemático de la voz del subalterno en el texto imperialista, unos años más tarde Chandra Mohanty afirmará que el sujeto subalterno no está ni condenado al silencio ni acallado, sino que se sitúa precisamente en las fracturas entre varios discursos hegemónicos y minoritarios; de ahí la dificultad de ser oído. Podríamos decir que desde hermeneútics reparadoras tanto Bhabha, ya mencionado, como Chandra Talpade Mohanty y Jacqui Alexander,¹⁰ contrariamente a Spivak, van a encargarse de mostrar precisamente cómo el sujeto poscolonial habla y produce lenguajes minoritarios. Yo creo que en términos políticos lo que ocurre es que efectivamente los subalternos, mal que le pese al lenguaje dominante, hablan, y que además esos lenguajes minoritarios no solo producen distorsiones de sentido, sino que también producen nuevas significaciones. Lejos de una intraducibilidad radical de la condición de subalternidad, lo que estos autores reclaman es el estatuto de todo lenguaje como fronterizo, como en sí mismo producto siempre y en todo caso de traducción, de contaminación, de desplazamiento, negando el carácter originario y puro del lenguaje y por extensión de la identidad nacional, pero también de género y sexual. En lo que sí parecen estar de acuerdo Said, Bhabha, Spivak y Mohanty es en la crítica de los procesos de reconstrucción de las identidades nacionales poscoloniales y de las políticas de identidad de género y sexuales como procesos de renaturalización que reproducen las epistemologías (coloniales o sexuales) esencialistas que pretenden superar.

El acceso de los subalternos a las tecnologías de producción de saber va a producir una ruptura epistemológica. Esta ruptura abre una nueva topografía del conocimiento, como ha señalado Donna Haraway, marcada por el desplazamiento desde la unidad de un saber hegemónico hacia una multiplicidad de “saberes situados”. El saber situado es para Donna Haraway la práctica de la objetividad subalterna, frente al saber científico y universal portador de los valores de la colonización, la heterosexualidad y el patriarcado. Se trata de una política desnaturalizada, estructurada en torno a vínculos sintéticos de afinidad, de políticas que unen las diferencias, alianzas desde la discontinuidad y no desde el consenso, a través de lo que Chela Sandoval llama “redes de posicionamiento diferencial”.

En el arte, uno de los primeros espacios poscoloniales de discusión fue el abierto en 1980 por una serie de conferencias y mesas redondas en el New Museum de Nueva York, con el título general de *Minorities Dialogues*, que fue organizado por Linda Goode, John Neeley y Hawardina Pindell. Uno de los elementos que estos debates pusieron de manifiesto fue la necesidad de cuestionar las prácticas curatoriales delimitadas por las fronteras de la identidad nacional, sexual o por la disciplina (más allá de reductos identitarios como el arte de mujeres, el arte africano o el arte gay). En lugar de afirmar la exclusividad de la historia local de nuestra supuesta periferia, se trata más bien de subrayar la multiplicidad de historias, al mismo tiempo que el carácter híbrido de nuestra propia cultura (un día eje de colonización, y hoy margen de Europa). Como señala Ella Shoat, se trata de descolonizar la representación no solo en lo que respecta a los artefactos culturales (exhibiciones museísticas, cánones literarios, muestras cinematográficas), sino también en términos de las comunidades que se encuentran “detrás” de dichos artefactos” y de la construcción de los contextos de recepción, es decir, de la creación de públicos.

Jesús Carrillo: En el contexto de la diseminación del pensamiento *queer* y poscolonial y la irrupción de la multiplicidad discursiva de los “saberes situados” que describes, ¿qué uso y qué pertinencia puede tener la herencia teórica del posestructuralismo: Foucault, Derrida, etc.?

Beatriz Preciado: La teoría *queer* es, en cierto sentido, una segunda vuelta, una retraducción política de ciertos textos de la filosofía posestructuralista francesa, así como de críticas del psicoanálisis tanto freudiano como lacaniano. A finales de los años setenta, la traducción en Estados Unidos de *La voluntad de saber*, primer volumen de la *Historia de la sexualidad* de Foucault, fue determinante en el desplazamiento de los llamados *women studies* y de los *gay and lesbian studies* hacia un estudio transdisciplinar de la producción de las identidades sexuales. Sin duda, los trabajos de Gayle Rubin o la historiografía de Joan Scott habrían de influir de manera extraordinaria sobre la emergencia de las teorías *queer*. Asimismo, la traducción (sin duda más creativa que literal) que Spivak hará de *La gramatología* de Derrida en 1974 marcará un punto de inflexión. Este tráfico de interpretaciones y relecturas dará lugar, entre otros fenómenos, a la definición de la interpelación de género, el insulto sexual o los enunciados de *coming out* como recitaciones preformativas de la ley heterosexual (a partir de la relectura que Derrida llevará a cabo de la fuerza performativa según Austin) en los textos de Judith Butler; al análisis del dispositivo cinematográfico como una tecnología de género en Teresa de Lauretis, y la lectura del sida o de las represen-

taciones anatómico-sexuales contemporáneas como parte de la biopolítica de los cuerpos posmodernos (extendiendo así la genealogía del sujeto sexual en la modernidad llevada a cabo por Foucault) en Donna Haraway. Contrariamente a lo que podríamos imaginar, no se trata de una simple aplicación de la deconstrucción derridiana, de los análisis del poder disciplinario de Foucault o de las teorías psicoanalíticas de la sexualidad. Nos encontramos frente a *détournements* productivos que participan de un tráfico de significaciones que Spivak ha denominado “traducción cultural.”

Podríamos decir que la teoría *queer* solo existe como traducción. La desidentificación (por retomar una expresión de Teresa de Lauretis) nacional que Derrida opera con respecto a la lengua francesa en *Monolingüisme de l'Autre*, “Solo tengo una lengua y no es la mía,” aparece como una de las condiciones de la posibilidad del tráfico *queer*. La utilización del insulto *queer* (maricón, tortillera) como lugar de identificación implica correr el riesgo de ser contaminado por el lenguaje dominante, un proceso que indica que la posibilidad de agenciamiento del sujeto político emerge de la traducción y no de lenguajes puros u originales. La supuesta “vuelta” de la teoría *queer* a Europa no se entiende sin tener en cuenta los viajes anteriores de Foucault y de Derrida a América. ¿Cómo, por ejemplo, entender las “tecnologías del yo” sin pensar en la experiencia de Foucault en las comunidades sadomasoquistas de San Francisco? ¿Cómo entender la deconstrucción sin las proliferaciones parasitarias de la traducción y la reescritura en inglés? Las voces que se elevan en Francia o en España contra la “importación” de la teoría *queer* revelan una persistencia de la creencia en una filosofía nacional, pura y *straight*. Dicho de otro modo: una teoría no contaminada por las feministas negras y chicanas, los maricas y las bolleras (que deben ser, por supuesto, americanos, ¡porque no existen saberes minoritarios en nuestra homogénea cultura ibérica!). Lo que me parece interesante es, precisamente, el modo en que, a finales de los años ochenta, un conjunto de feministas lesbianas americanas van a utilizar la autoridad europea (y en cierto sentido cuasi colonial) de la filosofía francesa para legitimar una crítica de las epistemologías heterocentradas propias al feminismo blanco emancipacionista. Si se hubiera utilizado únicamente la referencia a la experiencia de la opresión marica o bollera, como hizo el feminismo negro en los setenta, la teoría *queer* no habría alcanzado un estatus discursivo tal. El problema se produce cuando ese uso estratégico se convierte en la ortodoxia del pensamiento *queer*.

Jesús Carrillo: Me gustaría que hicieras una valoración de la pertinencia, eficiencia —y su deficiencia— política de la teorización *queer* dentro de los procesos contemporáneos de emancipación dentro del así llamado capitalismo posfordista.

Beatriz Preciado: Una de las cuestiones políticas más urgentes hoy es precisamente la que suscita la relación entre las políticas de identidad, las estrategias *queer* y la lógica del capitalismo posfordista. Ciertamente, las políticas de identidad parecen buscar la integración en la economía de mercado y de los medios de comunicación para ganar visibilidad, en una ecuación que establece una equivalencia entre visibilidad, representación política y emancipación. Said fue uno de los primeros en alertarnos frente a la fetichización, la “comodificación” y la celebración incondicional de la diferencia, que aparece como tendencia (“forumizante”) de la globalización. La producción de diferencias multiculturales (como

alteridades mercantiles o como nuevos públicos) sería uno de los rasgos dominantes de la lógica del capitalismo posfordista. La cuestión es cómo llevar a cabo una crítica simultánea frente a una suerte de “internacionalismo cosmopolita” capaz de hablar en nombre de todos (retórica de la liberación, del avance de los derechos humanos, etc.) pero también frente a la acumulación estadística de reductos diferenciales en una política de la representación.

Sedgwick llama la atención sobre el hecho de que hoy estamos en un régimen de visibilidad bien distinto al descrito por Foucault en su diagnóstico de las sociedades disciplinarias. En los últimos diez años, los medios de comunicación han llevado al límite la lógica de producción performativa de la identidad sexual, de género, pero también racial o étnica. En efecto los medios de comunicación, como tecnologías de producción de lo visible, ocupan hoy una posición disciplinaria que supera ampliamente a la otorgada por Foucault a la medicina, la institución penitenciaria o la fábrica en el siglo XIX.

Nos encontramos frente a una operación de producción de subjetividad a través de la inflación de la representación (en directo) que yo llamaría de “identidad-realidad” (en referencia a la fórmula del *real-tv* o “telerrealidad”). La “identidad-realidad” estaría más próxima a una forma *high-tech* de visibilidad propia de los regímenes premodernos, que Foucault había denominado soberanos, en los que la ejecución y el cuerpo del condenado eran transformados en espectáculo público: cámara subjetiva en la representación pornográfica, filmación del *coming-out* en el entorno doméstico con minicámaras DV, filmación televisiva en directo de las ejecuciones por pena de muerte en Estados Unidos, seguimiento televisivo de escenas de violencia doméstica, etc. Está claro que se ha producido un giro con respecto al régimen de ocultamiento y secreto que caracterizaba las lógicas disciplinares del siglo XIX en las que se produjeron las identidades heterosexuales y homosexuales. En este nuevo régimen de “hipervisibilidad” predomina, dice Sedgwick, “un *ethos* en el que formas de violencia que son hipervisibles son ofrecidas como espectáculo ejemplar en lugar de ser reservadas al dominio de lo velado o lo escandalosamente secreto.” En esta nueva economía de la mirada en la que la representación de la identidad aparece como una forma de violencia, parece que no tiene sentido exigir a cualquier precio la visibilidad de las minorías como condición de la emancipación. Ya no se trata de desvelar un conjunto de prácticas que han estado escondidas o naturalizadas, ni de participar de las cuotas de representación, sino que nos encontramos en una situación más compleja en la que la política toma la forma, dice Sedgwick, de una “batalla entre diferentes marcos de visibilidad.”

Hemos entrado en una nueva etapa en las políticas de identidad en Europa. En contextos como el español, en el que hemos pasado de la criminalización de la homosexualidad a la adopción del matrimonio gay, la crítica *queer* (que fue muy productiva en Estados Unidos para salir del *impasse* político y teórico representado por las tradiciones tanto del feminismo naturalista como de las políticas de integración gay) no puede operar sin un trabajo conjunto de estrategias hiperidentitarias antiasimilacionistas, críticas poscoloniales y antiglobalización. Por ejemplo en Francia la fórmula *queer*, vaciada de su contenido político, ha sido absorbida como la forma *fashion & chic* de la cultura gay. Con la aparición del canal gay de televisión *Pink TV* estamos en un momento, al menos en Fran-

cia, en el que hemos pasado de la ignorancia absoluta de la cultura gay, lesbiana, trans, a algo que podríamos llamar el *queer de Luxe*. No podemos continuar hablando de hetero y homosexualidad reservando a la “homosexualidad” una exterioridad moral o política, una suerte de pureza. Es preciso pensar en un sistema global sexo-raza-capital como un campo de fuerzas en el que nada queda fuera. En un momento de progresiva normalización y asimilación de las minorías sexuales en la norma (matrimonio gay, igualdad legal, representación mediática) parece políticamente incongruente seguir considerando a los gays y las lesbians como un grupo político radical. Tenemos que reconocer que en un sentido deleuziano del término, es decir, no estadísticamente sino como una reserva de transformación política, como una fuerza de divergencias, los gays y las lesbianas (asimilacionistas) no son una minoría.

Jesús Carrillo: Según tu parecer, ¿existe una recepción verdadera o durable de las teorías subalternas (*queer* y otras) en nuestro territorio nacional? ¿Hasta qué punto supone una superación de los modos tradicionales de plantear los conflictos en nuestro país?

Beatriz Preciado: Las teorías subalternas provocan una incesante transgresión (en un sentido espacial del término) de fronteras que no resulta irrelevante precisamente en un momento de descomposición y reestructuración de los estados-nación tradicionales y de recrudescencia de las políticas nacionalistas. Esta crisis del cuerpo nacional puede ponerse en paralelo con la crisis del cuerpo sexual moderno. El cuerpo *queer* pone en cuestión la mitología que garantiza la naturalización de la filiación y la diferencia sexual. En este contexto, el mal-sujeto *queer* genera todo un conjunto de angustias sexuales y políticas. La cuestión de la recepción de las teorías *queer* en Francia o en España no me preocupa en absoluto porque los límites nacionales no me parecen, en efecto, pertinentes para pensar el trabajo *queer*. No resulta posible cerrar las fronteras textuales y políticas. Para aquellos que desearían la puesta en marcha de un satélite internacional que permitiera controlar los desplazamientos conceptuales, las prácticas sexuales y políticas de las minorías, las teorías *queer* y poscoloniales pueden parecer una nueva forma de “terrorismo” internacional. En el contexto actual de globalización se trataría, más bien —en una perspectiva deleuziana—, de abrir puntos de fuga, de multiplicar los espacios de acción micropolítica y de generar alianzas estratégicas no esencialistas. La formación de los movimientos anarco-okupas-*queer* es también una reacción a una globalización progresiva. Es una forma de producción cultural que desafía las fronteras nacionales y lingüísticas. Tendríamos que hablar más bien de producción cultural tránsfuga, de un contrabando sexual y político que ha producido sus propias plataformas de aprendizaje de prácticas (talleres *drag king*, *backrooms*, talleres *SM*, foros de Internet...), sus redes de biopiratería de hormonas, flujos y prótesis. Si por una parte la globalización implica la crisis de la soberanía de los estados-nación, por otra suscita la emergencia de movimientos sociales transnacionales en tanto que agentes políticos, de grupos que reúnen diferentes minorías étnicas, sexuales y corporales (Act Up, Amnistía Internacional, Greenpeace, Queer Watch, Queer For Racial and Economic Justice, el movimiento *handiqueer* y los grupos de lucha intersexual, entre otros). Estos nuevos agentes políticos, al mismo tiempo locales y globales, con una localización que podríamos calificar de “glocal”, han

actuado como eficaces fuerzas de resistencia al capitalismo *straight* neoliberal. En lugar de seguir dibujando la teoría *queer* como una infiltración americana, ganaríamos al entenderla como una forma de resistencia a la americanización blanca, *straight-gay* y colonial del mundo.

Jesús Carrillo: Para concluir, ¿cómo describirías la efectividad política de esta crítica transversal de la producción de diferencias, y en qué la distinguirías de los fundamentos y fines de la crítica contrahegemónica y anticapitalista tradicional?

Beatriz Preciado: Bajo el impulso de los análisis poscoloniales como los de Moraga, Andaluza o Spivak, las teorías *queer* y poscoloniales intentan llevar a cabo análisis más complejos del poder y de la opresión, alejados de la lógica binaria de la dominación (bien/mal, hombre/mujer, hetero/homo, gay/lesbiana, blanco/negro...) que deberían llevar a una resolución dialéctica más allá del género y de la sexualidad. Podríamos decir que las teorías *queer* trabajan con una noción de opresión transversal en la que el poder no se articula ni se resuelve en forma de oposiciones dialécticas. El rechazo del modelo revolucionario de abolición de sexos y de géneros como solución política está determinado por la necesidad de tener en cuenta los recursos de la identidad como posibles lugares estratégicos de acción política, sin que sean considerados simplemente efectos de un sistema de opresión o bases naturales de formación de comunidad. Además nos hemos hecho cada vez más conscientes del riesgo de la utilización totalizante de modelos políticos humanistas basados en los ideales de "justicia", "libertad" e "igualdad" que ignoran las diferencias culturales, las historias de colonización o las opresiones cruzadas microidentitarias.

Cuando hablo de la necesidad de combinar estrategias hiperidentitarias y críticas posidentitarias, me refiero a la necesidad de cierto momento de "molarización" de la identidad, esa identidad molar que tanto temía Deleuze. La molarización es una condición de la acción política colectiva, de la producción de una cierta *puissance* (potencia, más que poder) *d'agir*. Curiosamente, cuando escribo molarización el software MSWord se empeña en transformar la palabra en "dolarización", quién sabe si consciente de las actuales técnicas de mercantilización de la identidad. La cuestión es cómo atravesar la molaridad identitaria (sexual, nacional, racial) sin hacer de la identidad el fin último de la acción política. Es necesario hacerse cargo de la propia molaridad (la opresión, en este sentido, actúa como un catalizador identitario) para poder moverse hacia un devenir molecular, inframolar y posidentitario. Para mí esta transición indica el pasaje desde una política de la representación hacia una política de la experimentación, pero también desde una obsesión por la visibilidad como condición de la emancipación hacia un devenir imperceptible... como garantía de las micropolíticas. O, dicho en términos de Deleuze, desde la política hacia la ética y la estética. Sin embargo me distancio de Deleuze cuando habla de una experimentación sin práctica, como en el caso de la borrachera sin alcohol o el nomadismo sin moverse de lugar. Si algo hemos aprendido del feminismo radical de los setenta, es la necesidad de la práctica ritualizada como fuerza de molecularización y de mutación de la identidad. Esto es precisamente lo que Aurora Lewis llama la posición de la "intelectual orgánica". Para Lewis, el proceso central de la producción de teoría es la experiencia local que adquiere carácter político a través de agenciamientos colectivos en los que intervienen siempre la acción y la narración. Sloterdijk se refiere a un pro-

ceso similar en su *Tratado de intoxicación voluntaria* cuando vuelve al creador de la homeopatía, Samuel Hahnemann, como inventor de una micropolítica de la subjetividad. De la misma manera que el homeópata, según Hahnemann, debe intoxicarse a sí mismo antes de poder dar consejo alguno, el teórico político debe estar dispuesto a arriesgar su identidad en la práctica. Este es uno de los sentidos del lema feminista “lo privado es político”, cuya relevancia puede ser leída en una escala microbiológica desde las actuales políticas transexuales y transgenéricas. Podríamos decir que hoy cabría afirmar: “mis moléculas son políticas.” Devenir un intelectual orgánico o un homeópata político implica utilizar la propia subjetividad como terreno de experimentación.

Por ejemplo, en el actual debate en torno a la prohibición del velo islámico en los colegios franceses, la izquierda conservadora no ha dudado en apelar al feminismo emancipacionista para afirmar la necesidad de una ley republicana y laica que defienda a las “mujeres musulmanas frente a la autoridad patriarcal.” Para autoras como Carby o bell hook, este tipo de feminismo liberal emancipacionista emerge de las premisas coloniales de la Ilustración y por tanto comparte nociones de justicia, autonomía, subjetividad y libertad de carácter racista. Para muchas de las críticas poscoloniales, como Chela Sandoval, Barbara Smith, Angela Davis, bell hooks, Chandra Mohanty, G. Spivak, Jacki Alexander y Gloria Andaluz, el discurso feminista dominante que se apoya en la categoría de mujer coloniza la experiencia heterogénea de las mujeres en un contexto de globalización, construyendo una “mujer oprimida por las tradiciones del Tercer Mundo” a la que el feminismo humanista occidental debe emancipar. Trinh llamará a esta empresa del feminismo “proyecto nativista” a través del cual el feminismo pretende enseñar a “las nativas” a convertirse en buenas descolonizadas.

Lo que ocurre, según el agudo diagnóstico de Jacqui Alexander, es que el cuerpo racializado y sexualizado de las mujeres del Tercer Mundo opera como una metáfora orgánica en el intercambio colonial de la globalización: es al mismo tiempo catalizador de la empresa colonial e instrumento de resistencia anticolonial por parte de las tradiciones nacionalistas. A menudo, dirá también Spivak, el cuerpo de la mujer colonizada se encuentra atrapado en una “doble opresión”: entre la dominación del patriarcado local o nativo y la ideología imperialista del colonizador. En algunos casos esta última parece desplazar a la primera actuando como una fuerza de emancipación, pero opera en realidad como vector de colonización. Para Spivak es preciso oponerse a los “discursos nacionalistas de resistencia” en los que la mujer opera como un significante de la cultura local desde la opresión y el conservadurismo. Lo que Spivak pone en cuestión es la política de la pertenencia originaria y de la identidad como base de la acción política. En realidad, lo que encontramos son pertenencias fragmentadas y desplazamientos múltiples.

En todo caso, el feminismo laico colonial, pero también los discursos nacionalistas de resistencia, recibieron una buena lección cuando el pasado octubre una joven alsaciana de quince años decidió raparse la cabeza en respuesta a la prohibición de llevar el velo en su Liceo Louis Pasteur en Estrasburgo. Yo creo que este fue un ejemplo extraordinario en el que se articularon estrategias micropolíticas hiperidentitarias y posidentitarias. Frente a la doble prohibición religiosa y republicana, por una parte la prohibición del Corán de mostrar el cabello femenino en el espacio público (de la que se sigue la necesidad de cubrirse la

cabeza con el velo) y por otra la prohibición de entrar con el velo en los colegios franceses, la joven alsaciana responderá con el más inesperado (aunque lógico) de los gestos: cortarse el pelo de la cabeza al cero. Su respuesta producirá una imagen corporal discordante que la pondrá inmediatamente en relación con otras historias minoritarias del feminismo: las llamadas *putanes des boches* — francesas condenadas tras la liberación, en 1944, a ser rapadas en público por haberse acostado con el enemigo alemán —, las lesbianas rapadas —en las que el pelo opera como un signo de disidencia sexual— o aún las mujeres calvas producto de la quimioterapia. Abre una línea de fractura que desafía al mismo tiempo la autoridad patriarcal musulmana y la autoridad republicana colonial, constituyéndose así en sujeto político.

Del mismo modo, los debates sobre la ablación del clítoris han mostrado que no se trata de elegir (como proponen algunos profetas de la “verdad radical” como Slavoj Žižek) entre un conjunto de valores universales transculturales y transhistóricos como base de la emancipación de minorías y un relativismo posmoderno donde no es posible juzgar una práctica histórica desde presupuestos externos a la propia idiosincrasia cultural, sino de situar toda práctica corporal (moderna o tradicional, autóctona o colonial) en un entramado de flujos de intercambio y significación, de apropiación y resistencia dentro de la economía capital-sexo-raza global. Por ejemplo, la película documental *Fire Eyes*, de la somalí Soraya Mire —circuncidada, y cuyo clítoris será quirúrgicamente reconstruido según su propia decisión— permite ver las tensiones de la llamada circuncisión femenina dentro de la propia cultura. Soraya Mire localiza esta práctica quirúrgica dentro de otra red global más amplia de prácticas médicas y de tecnologías de normalización del cuerpo (presenta un caso de mutilación por intersexualidad, el caso de una niña que ha sufrido una ablación del clítoris porque aparentemente era demasiado grande, y el caso de la ablación de clítoris como prevención y cura de la masturbación excesiva). Así, la escisión del clítoris, lejos de ser un ejemplo de barbarismo exótico, se convierte en uno de los dispositivos en una red de mecanismos de normalización y de regulación del cuerpo en un contexto de globalización del género y de la sexualidad.

18 de octubre de 2004

1. Judith Butler. *Gender Trouble*. Londres y Nueva York: Routledge, 1990.

2. Judith Butler. *Undoing Gender*. Boca Raton: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004.

3. La acepción de “subalterno” deriva de la apropiación por la teoría poscolonial contemporánea de la terminología acuñada por Antonio Gramsci para referirse a aquellos cuya voz no es audible en el sistema capitalista. Designa a las culturas y grupos sociales sometidos al dominio de una potencia extranjera y que mantienen en distintos grados su estatus de subordinación más allá de la descolonización. Así fue utilizado en *Selected Subaltern Studies*, editado por Ranajit Guha y Gayatri Spivak en 1988. Se popularizaría en el famoso artículo de esta última, “Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice”, *Wedge* 7/8, 1985, pp.120-130. La diseminación actual del debate poscolonial ha devuelto el término a la circulación general para designar a cualquier grupo sometido a otro que adopta una postura hegemónica.

4. Eve Kosofsky Sedgwick. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003.

5. Richard Rorty. *Achieving Our Country, Leftist Thought in Twentieth-Century American*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998.

6. Homi Bhabha. *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1994.

7. Gloria Anzaldua. *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.

8. Walter Mignolo. *Historias locales/diseños globales*. Madrid: Akal, 2003.

9. Gayatri Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, *op. cit.*

10. Chandra Talpade Mohanty y Jacqui Alexander. *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*. Londres y Nueva York: Routledge, 1997.

Desacuerdos 2 es el segundo volumen de la serie de publicaciones que divulgan los contenidos que ha producido la investigación emprendida en enero de 2003. Estos contenidos pueden consultarse en su totalidad en <http://www.desacuerdos.org>

RESPONSABLE DE LA EDICIÓN

Jesús Carrillo

EDITORES

Jesús Carrillo, Ignacio Estella Noriega, Lidia García-Merás

COORDINACIÓN EDITORIAL

Mela Dávila

REVISIÓN DE TEXTOS

Anna Jiménez Jorquera

ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Dolores Acebal Maidagan

DISEÑO GRÁFICO

Edicions de l'Eixample

IMPRESIÓN

Gràfiques Ibèria

D.L.: 9059-05

ISBN: 84-89771-09-X

Impreso y encuadernado en Barcelona, febrero de 2005.

DISTRIBUCIÓN:

Actar

Roca i Batlle 2

08023 Barcelona

Tel. 93 418 77 59

info@actar-mail.com

Foto p. 160 (dcha): S. Ethel. Foto p. 216 (izda.), cedida por Carles Ametller.

© de esta edición: Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, UNIA arteypensamiento, 2005.

© de los textos y las obras reproducidas: sus autores.

Esta publicación y sus contenidos, incluyendo los textos y las imágenes, se publica bajo la protección, los términos y las condiciones de la licencia Creative Commons "Attribution-NoDerive-NonCommercial 2.0". Por lo tanto se permite la copia en cualquier formato, mecánico o digital, siempre y cuando no esté destinada a usos comerciales, no se modifique el contenido de los textos, se respete su autoría y se mantenga esta nota. Cualquier uso que no sea el descrito en la licencia antes mencionada requiere la aprobación expresa de los autores.

