ACTA CUATRO 2019



RUTAS DISIDENTES, RESISTENCIAS COMUNES

RUTAS DISIDENTES, RESISTENCIAS COMUNES

"En este lugar no se aceptan comportamientos homofóbicos,
lesbofóbicos, transfóbicos o machistas
Habilitar una estancia propia sigue siendo una necesidad
y un derecho para muchas de nosotras
Tomamos la palabra y reclamamos las calles
Sostenemos conjuntamente esta tensión, empujamos los límites,
nos perdemos en lo común para cuestionarlo
No podemos quedarnos calladas
El arte desconoce su poder explosivo"

ACTA CUATRO 2019



Poema portada: Texto creado a partir de lemas y citas de algunos colectivos y activistas de los 90, entre ellos LSD, La Eskalera Karakola y Patricia Gadea.

Arriba: *El paso de la sombra*, Juan Galdeano, Nueva York, 1995.

CUATRO Playlist Rutas disidentes,resistencias comunes ***CINCO*** LÚDICO ***SEIS*** Instrucciones sobre cómo jugar ***OCHO*** El bar como potencia creativa ***ONCE*** Una red de cuerpos que vibran al unísono: el fenómeno rave como hecho lúdico-político ***CATORCE*** ARTICULAR ***QUINCE*** Frente a los vacíos, espacios colectivos ***DIECIOCHO*** En construcción: una poética de la gentrificación española a finales del siglo ***VEINTIUNO*** Creando comunidades: prácticas artísticas colaborativas en Madrid ***VEINTICUATRO*** Actuar desde la periferia. Colectivos artísticos independientes en la España de los 90 ***VEINTINUEVE*** Entrevista a Laura Cortés ***TREINTA*** Entrevista a Luis Navarro ***TREINTAYUNO*** Entrevista a Juan Ugalde ***TREINTAYDOS*** Archipiélago para navegantes con los pies en la cabeza ***TREINTAYCUATRO*** Entrevista a Pepe Murciego ***TREINTAYCINCO*** Entrevista a Andrés Senra ***TREINTAYSEIS*** Entrevista a La Fiambrera ***TREINTAYNUEVE*** INTERRUMPIR ***CUARENTA*** La calle como espacio artístico efímero: "la montaña viaja" ***CUARENTAYUNO*** Identidades múltiples a modo de interferencia. Hidras y cancerberos contra la doctrina del signo ***CUARENTAYSEIS*** Caer en la red: la aparición del gran espacio colectivo, Internet ***CUARENTAYNUEVE*** DESBORDAR ***CINCUENTA*** Queer parties, queer politics! Celebrando la diversidad, politizando el goce ***CINCUENTAYTRES*** Espacio público y 8M: ¿es posible una habitación propia? ***CINCUENTAYSEIS*** La efimeridad de lo alternativo ***CINCUENTAYOCHO*** El activismo también se vende ***SESENTAYUNO*** Exposición Resistencias lúdico-políticas en el Madrid de los 90

PLAYLIST

Esta playlist quiere ser muestra de la escucha común de las comunidades artísticas y políticas que serán protagonistas en Acta 4. Así, vendría a representar la heterogeneidad de modos y estéticas de sus prácticas en una década de gran diversidad musical. Accede al resto de la playlist escaneando este código.

Q

QUÉ PUEDO HACER
Los planetas

EEE

ELLOS DICEN MIERDA
La polla records

R

LOSING MY RELIGION
R.E.M.

M

VOGUE
Madonna

LL

LEZBOPHOBIA
Tribe 8

FFF

FEELING SO REAL
Moby

SSS

STALKER (ORIGINAL MIX)
DJ Aphrodite

W

ALL THAT SHE WANTS
Ace of base

VV

VICIO
Reincidentes

TTT

TUBTHUMPING
Chumbawamba

LÚDICO

Paula María Arribas Cintrón

Del lat. *ludus* 'juego'
1. adj. Perteneciente o relativo al juego.

En el panfleto *Recl-ama las calles* editado por el CSO El Laboratorio se define lo lúdico como "una manifestación de esa misma lucha que instaura una nueva sociedad, pues es abierta, no está regulada ni sometida a orden"[1]. Lo lúdico promueve una reivindicación del individuo a través de la politización del deseo como herramienta subversiva del orden público. En contra de la férrea militancia de los partidos políticos y la obligatoria homogeneidad de la sociedad, el juego y el deseo se convierten en instrumento de lucha, transgresión y libertad.
La lucha será de todxs y para todxs en el bar más cercano.

divertido

recreativo

juguetón

placentero

agradable

1 · Margarita Padilla, Recl-ama las calles, 1999, [en línea], https://bit.ly/2VPIu7e [Consulta: 22 de abril de 2019]

INSTRUCCIONES SOBRE CÓMO JUGAR

Fernando Sánchez Morote

A la hora de plantearnos la definición del concepto de *juego/ludos*, encontramos que es un concepto extremadamente amplio[1]. No solo por la gran cantidad de estudios generados en torno a este, sino por la multiplicidad de significados encerrados dentro del mismo. Si bien en español tenemos una palabra concreta para definir el término *juego*, acotándolo sustancialmente, otras lenguas tienen gran cantidad de raíces semánticas cuyas variaciones remiten a los distintos tipos de juego. Podríamos llegar a decir que cada cultura expresa el juego de manera distinta, tal y como lo vive.

Los primeros estudios sobre este concepto los observamos en Friedrich Schiller (1759- 1805) en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*[2], publicadas en 1795 y en donde hace una aproximación estética a la idea de juego. Sin embargo, será Johan Huizinga (1872- 1945) quien lo analice en mayor medida en su libro *Homo ludens*[3]. Este libro, publicado en 1938 supone un análisis cultural de esta idea de juego. En él vemos un acercamiento antropológico y lingüístico del mismo, apreciando cómo las lenguas adaptan de manera distinta esta noción, dependiendo de cómo se representa en cada sociedad.

Como haría Romano Guardini (1885- 1968) en *El espíritu de la liturgia*[4], Huizinga señala la relación directa entre juego y culto, definiéndolo como algo participativo [engloba a una colectividad], propio de la cultura [cada contexto posee sus formas propias de re-presentación] y que genera desconexión [al ser una esfera ajena a cualquier elemento externo]. Estas premisas categorizan el juego, en forma de elemento *lúdico*, como creador de mundos propios.

El juego es inherente a la cultura, pues desde un primer momento mantiene lazos innatos con ella y la va configurando mediante la fiesta, la cual se presenta como una realidad paralela en la que solo los participantes ven un significado. Lo sagrado y la fiesta son los elementos principales en los que la cultura surge dentro del juego y como juego. Se trata pues de un mundo propio, alejado de lo racional, carente de contextualización y creado por quienes juegan mediante una serie de leyes.

A este respecto, será Hans-Georg Gadamer (1900- 2002) quien, en *La actualidad de lo bello*[5], haga hincapié en esta característica. El juego es una realidad paralela, creada y retroalimentada por los jugadores: cuanto más se juega mayor importancia tienen las reglas, cuanta mayor importancia tienen las reglas, más se juega. De esta manera, el juego se configura jugando. A la característica innata de creadora de cultura, hemos de sumarle la creación de las reglas. Dichas reglas son autoimpuestas, es decir, creadas por los jugadores desde dentro de la esfera del juego. Su naturaleza descontextualizada se reafirma así al ser un "mundo" cuyo valor lo encontramos en los jugadores y en el juego más allá de la sociedad en la cual se inscribe.

La trascendencia del "mundo" es él mismo sin necesidad de contemplar aquello que le rodea.

Asimismo, Gadamer habla de este componente lúdico como una función elemental de la vida humana, algo tan básico que no resulta posible pensarla sin él. En esta órbita, Allan Kaprow (1927- 2006) reivindica el factor juego en las sociedades contemporáneas[6]. Kaprow habla de cómo el trabajo se ha convertido en un elemento extremadamente absorbente, una suerte de tabú contrario a toda idea de goce. El trabajo rompe con la naturaleza [juguetona] del ser humano.

Este juego es la mímesis con la naturaleza, una imitación instintiva de ella. No solo crea cultura, sino que nos libera y nos hace gozar. Plantea así el juego como elemento educativo de la sociedad, un impulso para abandonar el sentido de urgencia establecido en/por la misma. El elemento participativo tendría una connotación competitiva, pero lejos de la idea ganar-perder, sino como una vertiente filosófica: no importa la victoria, importa el juego en sí. De esta manera lo vemos como arma política, lucha activa contra un pensamiento anquilosado [paralizado] de una sociedad cuya única motivación es trabajar[7].

Winnicott[8], toma también el juego como instrumento de cambio, en su caso orientado a la infancia. Su premisa fundamental serían los *objetos transicionales*, una suerte de objetos cuya utilidad será –en manos de los niños– la de acompañar en el paso del mundo interno a una realidad objetiva. El individuo crea mediante el juego esa realidad objetiva, suponiendo un paso de su mundo interno –en el cual es omnipotente– a una objetividad que le rodea. Esta existe desde un primer momento, sin embargo no tiene conciencia de ella. Mediante los *objetos transicionales* es como crea esa relación con la realidad externa. Winnicott habla así de cómo el paciente debe jugar para ser capaz de crear, pues esto ayuda a configurar el exterior y a sí mismo. Este planteamiento nos lleva a percibir el juego como elemento común a los *objetos transicionales*, un elemento entre el mundo interno y la realidad objetiva.

El pensamiento de Winnicott nos hace ver el factor lúdico como ese punto intermedio que promueve la transición, sin embargo su uso va más allá de lo empleado por los infantes. El empleo del juego crea realidades internas, generadas a raíz de la unión de los mundos internos y las realidades objetivas. El juego se configura así como una "zona transicional", desbordado por completo debido a todas esas realidades –en forma de mundos– creados en los distintos entornos culturales. Su función creadora [principalmente en materia de cultura] interrumpe el normal desarrollo de la sociedad, articulando nuevas formas de ver, nuevas formas de ser, establecidas por quienes juegan.

Lo lúdico es la máxima expresión de la intimidad del individuo. Una forma de enfrentarse al mundo, a una sociedad enclaustrada en sí. El juego es una forma de libertad ■

1. Beatriz García Pérez, *La teoría estética del juego. De Schiller a nuestros días*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid - Universidad Complutense de Madrid, 2011.
2. Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*, Editorial Acantilado, Barcelona, 2018.
3. Johan Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza Editorial, 2018.
4. Romano Guardini, *El espíritu de la liturgia*, Barcelona, Editorial Barcelona Araluce, 1945.
5. Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2015.
6. Allan Kaprow, *La educación del des-artista*, Madrid, Árdora Ediciones, 2007.
7. A este respecto, María Acaso hace un análisis de cómo un cambio en la manera de educar, cambia la actitud de las personas. María Acaso y Clara Megías, *Art thinking*, Barcelona, Editorial Paidós Educación, 2017.
8. Donald Woods Winnicott, *Realidad y juego*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2013.

EL BAR COMO POTENCIA CREATIVA

Leticia Schajris

Antes de comenzar, quiero presentar una serie de instrucciones, así como una serie de pequeñas definiciones, que permitirán leer este artículo de una forma correcta y desenfadada, y sobre todo disfrutar al máximo de lo que se intenta plantear aquí. Sin embargo, no debemos olvidar el libre albedrío con el que cuenta cada individuo y el hecho de que tienen ustedes la opción de ignorar dichas instrucciones.

Instrucciones

Llevando la revista consigo, se exhorta al lector a que vaya a un bar, a ser posible que se trate de lo que normalmente conocemos como "un bar de siempre", "bar de viejos" o "bar castizo"; Es decir, aléjese de los lugares de moda, con burbujeantes y coloridas bebidas, y busque una barra de metal y palillos en el suelo. A ser posible, adéntrese en un lugar donde conozca usted el nombre del camarero, y que este le salude de manera amistosa al reconocerle. Lo más adecuado sería que pidiera usted "lo de siempre".

Definiciones

Según la Real Academia Española:

Bar: Del ingl. *bar* 'barra'. m. Local en que se despachan bebidas que suelen tomarse de pie, ante el mostrador.

Según El pequeño Larousse Gastronomique en español:

Bar: Establecimiento donde se sirven bebidas y donde, en principio, se consume de pie -o sentado en un taburete alto- delante de una barra. En la mayoría de dichos establecimientos se puede consumir todo el día bebidas alcohólicas o no, así como algunos platillos. El bar es el descendiente del *saloon*, término aparecido a comienzos del siglo XIX, que distingue el lugar donde se bebe del lugar donde se come. En este caso, la palabra bar designa el mueble donde se preparan las bebidas, a menudo equipado con una barra (en inglés, bar) de cuero o madera. En ocasión de las exposiciones universales de finales del siglo XIX, los *barmen* americanos dan a conocer en Europa la moda de los cócteles. Es por ello por lo que cuando abren los primeros bares de cócteles en Francia, Inglaterra y Alemania, lógicamente se les llama American bar[1].

Sinónimos de Bar: taberna, cantina, mesón, tasca, café, cervecería, pub, club.

Concluidas instrucciones y definiciones, pasaremos a hablar del tema que nos resulta de interés, es decir, los bares y su capacidad para atraer a aquellos considerados artistas, así como la intermediación de este estilo de establecimientos para la creación de obras y/o movimientos artísticos.

Van Gogh y Gauguin pasaban los días que compartieron en la Provenza francesa en un "bar de mala muerte", el Café de la Gare, en el pueblo

de Arlés, un tugurio que ambos decidieron inmortalizar en cuadros homónimos, haciendo patente la surrealista realidad que se divisaba en la taberna después de unos tragos de absenta. Los bares y cafés de la ciudad francesa fueron una gran inspiración para el artista holandés, quien los plasmaría en sus pinturas de una forma exquisita, donde el amarillo de la terraza de un bar por la noche se convierte en un hito dentro de la historia del arte.

En 1916, en Suiza, país neutral, una serie de intelectuales y artistas se reunían en una cervecería en el barrio Niederdorf. Lo que en un principio fue un bar que permitía a los migrantes escapar de la tristeza de la guerra se convertiría en la cuna de uno de los movimientos artísticos más irreverentes, en donde Tristan Tzara, Hugo Ball, Marcel Janco y Jean Arp, entre otros, se reunirían con el propósito de hacer ruido y acabarían dando vida al movimiento artístico dadaísta. Se trataba del Cabaret Voltaire, por donde pasarían grandes personalidades como Carl Jung o Emmy Hennings y Marcel Duchamp, entre otros. No sería la primera ni la última vez que un bar se viese involucrado en la escena artística.

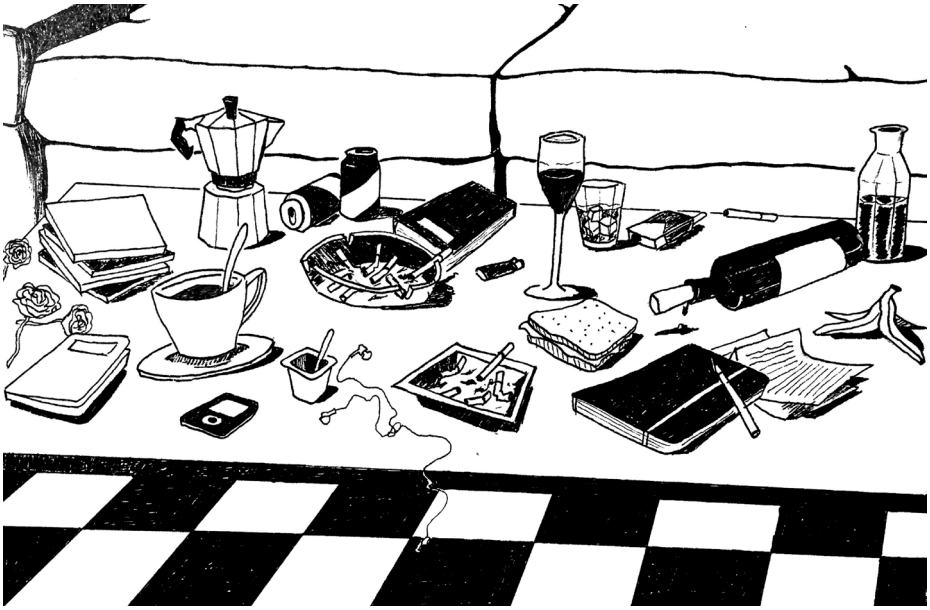
Barradas, quien llega a Madrid en 1919, comienza a asistir a las tertulias que la Generación del 19 mantiene en el Café de Pombo, a lo largo de su estancia en Madrid, acudiría también a las que se originan en el Café de Oriente, donde se codeaba con Salvador Dalí, Buñuel, Lorca, Maruja Mallo y Alberto Sánchez, entre otros. El Café de Oriente era la guarida del ultraísmo en la capital española. Los parroquianos asiduos del café, situado en la calle Atocha, así como los participantes en las tertulias, serían plasmados por Alberto Sánchez, Barradas o Dalí, pues todos ellos y algunos más realizaron dibujos en el establecimiento.

Buñuel, cineasta aragonés, hacía una exquisita distinción entre bares y cafés. Habiendo recorrido una numerosa cantidad de estos últimos durante su estancia en París, explicaba que se trataba de un lugar más pulcro en el cual era agradable mantener conversaciones con sus compañeros artistas -como podían ser Man Ray o Aragón- y que la capital francesa era un idílico destino en cuanto a cafés se refiere. Por otro lado, estaba convencido de que los bares eran un placer para disfrutar en solitario, o en todo caso, hablando con el camarero. Nos dibuja un bar no muy grande, en Madrid, México o Nueva York, preferentemente en donde concurran los clientes habituales, oscuro y sin música. Sería en antros como estos con su bebida favorita donde le llegaría la abstracción y donde aparecerían ante sus ojos las situaciones que luego incluiría en sus películas[2].

La asociación del poeta Dionisio Cañas, junto con el Colectivo Estrujenbank realizaron una hermosa investigación sobre los bares de pueblo que desembocó en el artículo "Fenomenología de los bares de pueblo", donde explican no solo lo que es pertenecer a la tribu de parroquianos de estas tabernas, con sus códigos propios y sus habituales diversiones, sino que también interpretaron que cualquier artista que se precie podría, con un poco de imaginación, hacer una obra de arte basada en unas tragaperras o en los mecheros que nos acechan detrás de una barra, haciendo de epílogo para los bares de pueblo que el artista se negaba a dejar morir[3].

Distintos colectivos, como la LSD y La Radical Gai poblaban los bares de la zona de Antón Martín y Lavapiés. Allí podían reunirse antes o después de las manifestaciones. Encontrarían su refugio en las tabernas de siempre, como La Lupe o El Mosquito, entre otras, en las que no solo tenían la facilidad de tomarse algunas cañas, sino que también podían tratar los temas concernientes al activismo LGTB, lo que daría lugar a una gran producción de arte *queer* durante los años 90 en España[4].

Podría hablar también de la costumbre de Hemingway de escribir en bares, la cual compartía con Joyce y otros tantos escritores que han utilizado las barras de bar y el olor de la cerveza como vehículo para la



imaginación y la creatividad. También sería digno mencionar el Café La Fleur en Papier Doré, lugar altamente frecuentado por los surrealistas belgas en 1920, como podían ser René Magritte, Louis Scutenaire, Marcel Mariën, entre otros. En nuestra madrileña realidad no podemos olvidar lugares como el Gran Café de Gijón, el Café Comercial o las Cuevas del Sésamo, locales que vieron pasar artistas en diferentes épocas y ocasiones. O fotógrafos como Miguel Trillo, que retrataron la realidad y fantasía de la movida madrileña que sucedía en los bares de la capital española y alrededores, dándonos una visión decadente y característica del Madrid de los 80.

Pero, ¿cuál es la maravillosa situación que provoca que los bares sean propicios para las artes, si a lo largo de la historia se ha intentado reflejar los hermosos y puros paisajes que nos ha brindado la naturaleza, carentes de humanos, o con personalidades que se acercan más a lo divino que a los rostros que podemos cruzarnos en la mundana realidad? Es posible que simplemente radique en eso la humanidad, vista tal y como es cuando no está fingiendo, cuando se siente parte de un microcosmos, en el cual las reglas sociales son más laxas; pues se encuentra rodeado de otros que son como él; pues se ha reducido a un parroquiano más; pues en el ambiente con olor a tortilla y a vino no se está permitido juzgar, pero sí jugar, reír o hacer chascarrillos. A lo mejor nos hemos cansado de plasmar aquello que no se ve, aquello cuya perfección no es más que un retazo de nuestra imaginación, y hemos decidido sincerarnos con la mundana realidad que encontramos en cada bar, con gente sin máscara que se regocija en la realidad del día a día. Tenemos en el bar lo humano y lo profano, y ya era hora de que las artes, cansadas de vislumbrar un cielo imposible de alcanzar, fijaran su vista en el suelo que es la humanidad, lleno de palillos y servilletas sucias ■

1. El Pequeño Larousse Gastronomique, Larousse, Ediciones, [en línea] https://laroussecocina.mx/palabra/bar/ [Consulta: 22 de abril de 2019].
2. Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Debolsillo, 2017.
3. Dionisio Cañas, Fenomenología de los Bares de Pueblo, La balsa de la Medusa, 26-27, 1993, [en línea] http://dionisioc.com/?p=117 [Consulta: 24 de abril]
4. Andrés Senra, del Documental 20 retratos de activistas queer de la Radical gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa 2014, [en línea] https://www.youtube.com/watch?v=z-JrvnRwL44&t=1750s [Consulta: 24 de abril de 2019].

Arriba: *Recuerdo de un día aburrido*, Cols, @cols___

UNA RED DE CUERPOS QUE VIBRAN AL UNÍSONO: EL FENÓMENO RAVE COMO HECHO LÚDICO-POLÍTICO

José Ángel Escribano Martín

El término rave (en español "delirio") tiene su origen a finales de los años 50 y crece dentro de subculturas juveniles como la *beatnik*, el *mod* o la *hippie*. Con él se hacía alusión a una serie de fiestas frenéticas alternativas al margen del ocio establecido organizadas por estos jóvenes. Sin embargo, no es hasta finales de los años 80 cuando este concepto se asocia con el auge de la música electrónica de baile, impulsada por estilos diferentes que se consolidarían durante esos años como el *acid house* y el *techno*. Ambos estilos tienen su origen en Chicago y Detroit respectivamente, pero sería dentro del continente europeo —Londres y Berlín— donde se popularizarían, creciendo y fracturándose en una gran cantidad de subgéneros independientes pero relacionados entre sí, todos bajo el paraguas de la subcultura conocida como *rave music*.

De esta forma, la rave se vuelve un fenómeno disidente que crece a ritmos agigantados, con o sin ayuda de la institución. Los jóvenes se organizan, crean sus propias fiestas rave, espacios ajenos a las imposiciones del mercado donde la música manda. De la misma manera, las empresas también aprovechan este auge, fraguándose durante esos años fenómenos masivos como la denominada Ruta del Bakalao en España.

El apogeo de la electrónica puede entenderse como un fenómeno global y totalizador, se podría hablar del gran lenguaje musical de nuestro tiempo. En muchos casos no incorpora melodía ni vocales, únicamente un ritmo asimilable por todo el mundo que remite de alguna forma un estado primitivo e irracional.

Sin embargo, por mucho que la electrónica calase en todo el tejido socioeconómico y las empresas obtuviesen beneficio de esta situación, las verdaderas raves seguían existiendo y estaban marcadas por un claro matiz contracultural. Dichos eventos, ilegales por naturaleza, son perseguidos por las autoridades y generan fugas en el sistema a través de multitudes reunidas en lugares ocultos, rehabilitados y dotados de una segunda vida. Estos nuevos espacios surgen entre monumentos caídos de nuestra sociedad: monasterios, plazas de toros, naves industriales o descampados se convierten en el terreno propicio para sus prácticas.

Las raves se consolidan como alternativas al ocio impuesto desde los bares y discotecas, y a su vez, al límite espacial de los mismos. Son espacios de autogestión, de comunidad al margen de lo establecido. Surgen de esta necesidad y se configuran como zonas temporalmente autónomas[1], concepto introducido por el escritor estadounidense Hakim Bey. Es decir, espacios temporales que eluden las estructuras formales de control social y generan sus propias normas internas, pero que además necesitan de la invisibilidad para poder existir. Sería así como lo lúdico queda vinculado inevitablemente a lo político.

Se constituye una forma de sociabilidad específica que rompe con la



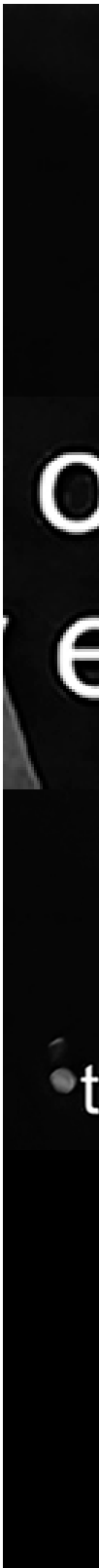
cotidianeidad ofreciendo un aspecto festivo y transgresor. Las raves funcionan como laboratorios donde sus asistentes de perfil heterogéneo, con origen social y cultural diverso, ensayan formas de relación y cuestionamientos del status quo, en definitiva, nuevos modos de hacer.

A su vez, este movimiento encuentra a su mesías en el DJ. A modo de liturgia, este es el encargado de conducir a sus feligreses a ritmo de electrónica, configurándose como una figura chamánica dentro del ritual pagano de la rave. Actúa como transmisor de energía hacia el público. La música, marcada por un potente uso de los sonidos de baja frecuencia, hace que todo el cuerpo vibre. Esto es comúnmente combinado con el uso de drogas recreativas como catalizadores del sentido. Algunas, como el MDMA, el LSD o la ketamina, convierten al cuerpo entero en un receptor total de frecuencias[2] que hace que la música no sea únicamente sentida a través del sistema auditivo.

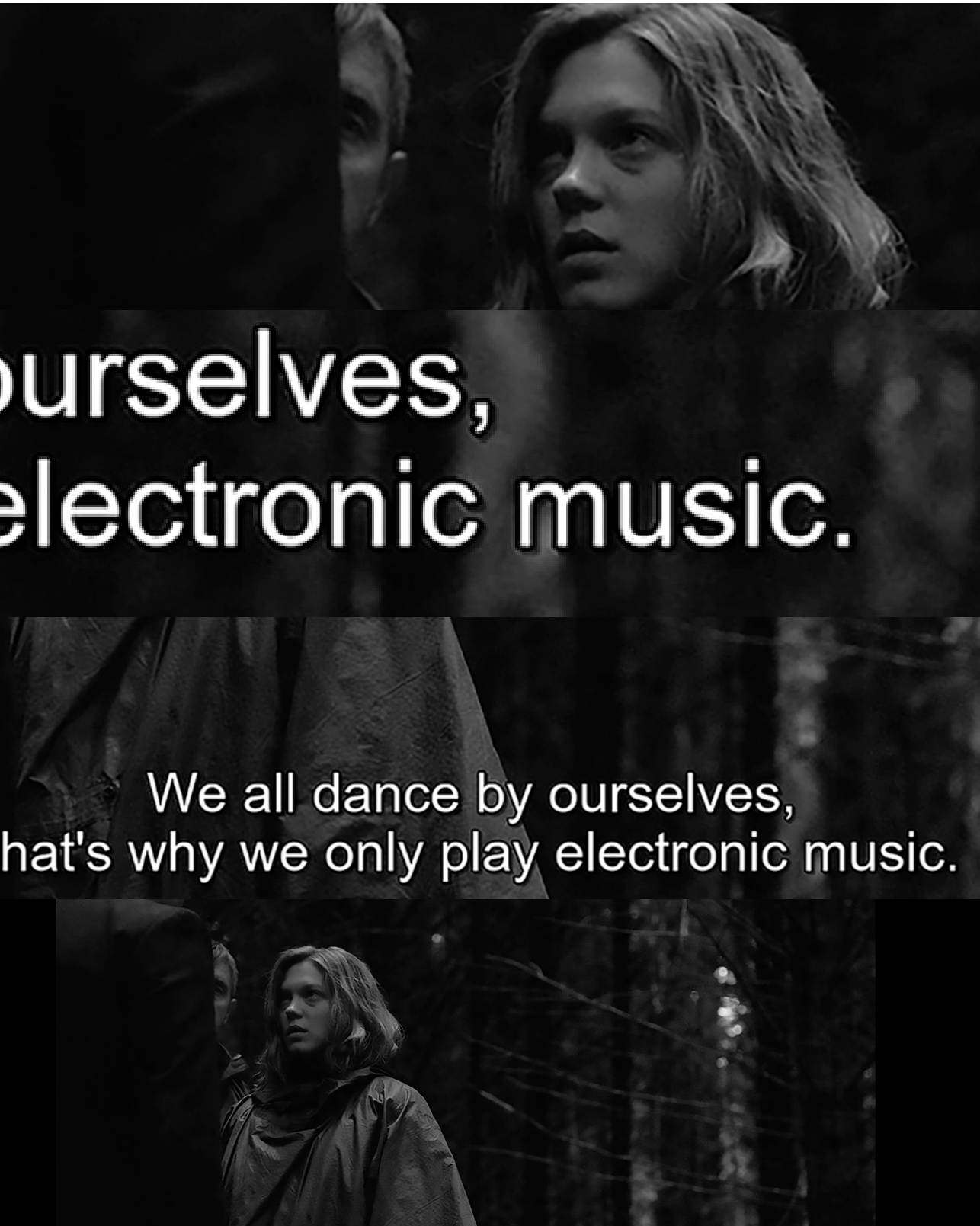
Otro aspecto fundamental de las raves es cómo son bailadas. En ellas existe un individualismo experimentado en comunidad: cada uno baila para sí mismo, de la forma en la que lo siente, sin unas normas previas y respetando un espacio propio y ajeno; pero, al mismo tiempo, todos estos cuerpos ven conectada su propia subjetividad bajo la música. Los movimientos resultan libres, expresivos y explosivos, no siguen una pauta establecida. Los asistentes comparten emociones comunes ligadas a la música y al baile, y la atmósfera del momento provoca una efervescencia colectiva.

Esta idea de red de cuerpos que vibran al unísono puede conectarse de alguna forma con los escritos de Toni Negri sobre arte y multitud, en especial con aquella carta que le dirige a Raúl Sánchez Cedillo. En ella define la posmodernidad como "*la singularidad que se impone sobre la universalidad, la corporeidad que emerge como multitud irreductible, detentadora (y productora) de su propia ley*"[3]. Él mismo comenta que se trata de una corporeidad singular exaltada a través de la multitud, una hegemonía de cuerpos bellos y potentes; exactamente lo que sucede en una rave. Ya no estamos en aquel tiempo en el que el individuo se veía disuelto en la masa de la que formaba parte, ni tampoco en el que la libertad se defendía en contraposición a la pertenencia a un grupo. Ahora, la rave es el reflejo de que la individualidad existe y se reivindica a través de la autonomía del cuerpo propio, pero lo hace de un modo en el que se integra perfectamente en lo colectivo.

Quizás uno de los apuntes más lúcidos sobre la electrónica y la forma en la que esta se despliega entre sus asistentes lo ha aportado el director de cine griego Yorgos Lanthimos en su película *The Lobster* (2015)[4]. En ella existe una contraposición musical entre la comunidad que vive en la residencia (institución) para encontrar pareja y los prófugos que viven en el bosque rechazando esta norma. Los primeros organizan bailes en los que una orquesta interpreta música y los asistentes bailan por parejas de un modo tradicional. Mientras que, en el segundo caso, los personajes bailan electrónica por su cuenta en el bosque a modo de rave (aunque silenciosa, usando auriculares, ya que no pueden ser descubiertos). Es en ese contexto donde un personaje señala que "*todos bailamos solos, es por eso que solo escuchamos música electrónica*"■



1. Hakim Bey, TAZ: *Zona Temporalmente Autónoma, Anarquía Ontológica, Terrorismo Poético*, Madrid, Enclave de libros, 2014.
2. Simon Reynolds, *Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*, Barcelona, Contra, 2014.
3. Toni Negri, *Arte y multitud. Ocho cartas*, Madrid, Trotta, 2000, p. 48.
4. Yorgos Lanthimos, *The Lobster* (2015).
A la izquierda: *Hey you! Where is it?*
Abajo: *The Lobster* (2015), Yorgos Lanthimos



unir

enlazar

AR

trabar

coordinar

Paula María Arribas Cintrón

Del lat. *articulāre*, der. de *artic̆ŭlus* 'juntura'.
1. tr. Unir dos o más piezas de modo que mantengan entre sí alguna libertad de movimiento.
2. tr. Construir algo combinando adecuadamente sus elementos. .

TICU

La acción simultánea de colectivos a través de acciones, espacios y dispositivos sociales, gira en torno a la sociabilización. Generan una red desde la que crean relaciones políticas contrainstitucionales y apuestan por nuevos sentidos de comunidad. El espacio —bares, centros okupas o manifestaciones— produce vínculos alternativos entre los movimientos sociales, creando cartografías y relaciones afectivas entre ellxs. Promueven así una nueva manera de configurar la realidad a través de la unión de los cuerpos; a través del poder de la acción común.

pronunciar

modular

LAR

estructurar

juntar

FRENTE A LOS VACÍOS, ESPACIOS COLECTIVOS

Laida Mendia Vicente

> Para cambiar la realidad social, entendíamos como necesarios el asociacionismo y autoorganización, el uso de espacios comunes como un derecho, la falta de estos, un hecho, y su apropiación una necesidad[1].

La organización horizontal, la evasión del autoritarismo y de la burocratización proveniente de los Ateneos Libertarios, resurgidos a raíz de la legalización de partidos y organizaciones políticas de 1977, sentarán los precedentes de los Centros Sociales (CS) madrileños de los 90. Es así que en los años de la transición, la autonomía se definirá como una perspectiva ideológica que reivindica la capacidad organizativa y política de la clase obrera al margen de organizaciones jerárquicas y autoritarias. Una apuesta por la autoorganización y la autogestión donde se produce un giro a lo concreto; hacia el trabajo político sobre la vida cotidiana[2].

Las reapropiaciones espaciales a partir de mediados de los 80, en contraposición a las ocupaciones de viviendas vinculadas a asociaciones de vecinos que prevalecieron hasta ese momento, cambian de rumbo hacia unas necesidades de experiencias de vida en común, formas de organización alternativas y construcción de movimientos concienciados en un intento, por parte de los colectivos, de generar una participación desde la base[3]. Este cambio de concepción será influenciado por una parte, por la presencia de okupas holandeses que, en vez de vincularse a las luchas por la vivienda, lo hacen con los sectores juveniles y libertarios de Madrid, y ya posteriormente, de un viaje que realizan a Venecia en 1991 algunos integrantes de Lucha Autónoma, introduciendo tanto la idea como la práctica de los CS.

En un contexto donde la expansión de las políticas neoliberales y las nuevas formas de gobernabilidad sobre los cuerpos hacen inviable el distanciamiento político planteado desde la autonomía de los 70, la sociedad se sumerge -en palabras de Silvia L. Gil- en un contexto de vacios en la que:

> Sin estructuras, sin referentes, sin sujetos, sin identidades fuertes, sin proyectos en común, se pone en práctica una nueva idea de democracia directa. Frente a la política de partidos, la política del protagonismo de los sujetos y la creatividad. Frente a las promesas de utopía y de cambios futuros, la reapropiación inmediata de las capacidades de cooperación y de elaboración de nuevas socialidades. Frente a la ideología y el deber, el deseo. Frente a la toma del poder, la práctica del poder desde abajo. Frente a la igualdad formal, la afirmación de una multiplicidad irreductible[4].



Un urbanismo cada vez más agresivo convierte la metrópolis en un auténtico campo de batalla de reapropiaciones espaciales para uso social. Los CS invierten la situación okupando espacios desde los que se generan actividades políticas y culturales, construyen referentes de cooperación social y se exploran nuevas formas de hacer en común, teniendo la transformación del entorno más inmediato de la cotidianidad como objetivo[5]. La denuncia de la especulación inmobiliaria, otro de los pilares trabajados en estos espacios, se pone en evidencia mediante la apropiación de aquellos edificios sometidos a especulación para su abertura al barrio, desde los cuales trabajar y difundir contenidos de protesta desarrollando modelos organizativos autogestionarios, asamblearios y horizontales[6].

La voluntad autónoma en esta década se disuelve fuertemente en lo social, en lo cotidiano. Esta concepción de la autonomía, mucho más difusa y abierta, ha servido como poso para la consolidación de los movimientos sociales. El primer espacio okupado bajo estas influencias fue la Casa Okupada de Amparo (01/11/1985 - 11/11/1985). La dinámica de los rápidos desalojos cambió con la okupación de la Kasa Popular de Arregui y Aruej que permanece desde mayo hasta agosto de 1988, permitiendo la consolidación de los colectivos y proyectos que participaron en ella. Los CS, empezando con el de David Castilla (09/12/1994 - 04/10/1996), se convirtieron en ejes socio políticos fundamentales para encuentros de diferentes discursos y proyectos cuya actividad cotidiana y política estaba especialmente dirigida y abierta al barrio, disolviéndose esa identidad tan sectaria característica de los colectivos autónomos.

Salvando contadas excepciones, el alcance de apertura y difusión real de estos centros era bastante reducido debido a la precaria situación de los espacios okupados. La mejor función de un CS consiste en ayudar a proliferar las diversas energías que la componen, en palabras de Carlos Domínguez, "En su mejor versión las CSA no se limitan a una política, son espacios de confluencia, encuentro, experimentación, difusión, de la diversidad política"[7]. El Laboratorio 3 (2002-2003), el CS donde mayor abertura, difusión e impacto social se produjo, se establece como uno de los mejores ejemplos de espacio donde se cuestionaron tanto las identidades de las diversas culturas militantes, como el propio espacio okupado en cuanto a espacio político común[8]. Al romper con la dinámica de autoexclusión y autoreferencialidad de la okupación, se expandía la posibilidad de reconocer en el acto desobediente de la reapropiación un mecanismo socialmente valido para poder construir autónomamente espacios de vida política, de encuentro, de debate, de auto organización, de experimentación, de confluencia y de intervención social.

Estos CS se constituyen como posibilitadores de nuevas formas de intervenir en el espacio y articular las relaciones sociales del barrio, basados en reivindicaciones del deseo individual y la fiesta en cuanto a fines en sí mismos. En contraposición a la disciplina y militancia requerida por los partidos, los colectivos de la época se basan en la concepción del esfuerzo y el disfrute como fuerzas transformadoras de la cotidianidad. El deseo comprendido como fuerza para hacer, crear,… alude a la idea de la fluctuación de la subjetividad, a la reinvención constante de sí mismo. El capitalismo, identifica esta capacidad generadora del deseo para su

propia reproducción, pero al mismo tiempo, el deseo consiste en el motor para su transformación. Silvia L. Gil declara que "el compromiso no es por tanto una obligación: es compromiso con ese deseo de ruptura y con la capacidad creativa que nos empuja siempre a inventarnos (y a hacerlo junto a otros)"[9].

Difícil aún así mantener estas prácticas y discursos en ambientes amenazados por la precariedad y la incertidumbre de los desalojos. Algunos de estos espacios, como la misma Karakola, es negociando con las instituciones como han conseguido la estabilidad necesaria para conseguir desarrollar proyectos duraderos en el tiempo con los que cambiar la sociabilidad de la vida cotidiana del barrio. Tal y como dice Laura Cortés; "Para realmente hacer un trabajo que permee, necesitas estar, necesitas no estar lidiando constantemente con la precariedad"[12] ■



1. Francisco Salamanca y Gonzalo Wilhelmi (eds.), *Tomar y hacer en vez de pedir y esperar. Autonomía y movimientos sociales. Madrid, 1985-2011*, Madrid, Confederación Sindical Solidaridad Obrera, 2012 p. 198.
2. Miguel A. Martínez y Ángela García (eds.), *Okupa Madrid (1985-2011). Memoria, reflexión, debate y autogestión colectiva del conocimiento*. Madrid, Seminario de Historia Política y Social de las Okupaciones en Madrid-Metrópolis, 2014, p. 131.
3. Miguel A. Martínez y Ángela García (eds.), óp. cit., p. 27.
4. Silvia L. Gil, *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión, Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*, Madrid, Traficantes de sueños, 2011, p. 71.
5. Francisco Salamanca y Gonzalo Wilhelmi (eds.), óp. cit., p. 219.
6. Miguel A. Martínez y Ángela García (eds.), óp. cit., p. 84.
7. Francisco Salamanca y Gonzalo Wilhelmi (eds.), óp. cit., p. 63.
8. Para más información sobre el CSO Laboratorio, los movimientos sociales y artísticos en el barrio de Lavapiés, Jesús Carrillo, *Space Invaders, Intervenciones artístico-políticas en un territorio en disputa: Lavapiés (1997-2004)*, Madrid, Brumaria, 2018.
9. Silvia L. Gil, óp. cit., p. 100.
10. Eskalera Karakola, *¿Qué es la Eskalera Karakola?* (en línea) http://eskalerakarakola.org (22 de abril, 2019)
11. Silvia L. Gil, óp. cit., p. 98.
12. Laura Cortés, Entrevista realizada por Esther Romero y Laida Mendia (31 de marzo 2019).

Página anterior: Industrias Mikuerpo. *Esté donde esté, si esta vacía okupala.*
Arriba: *Eskalera Karakola, kasa okupada de mujeres de Madrid*, 2005.

EN CONSTRUCCIÓN: UNA POÉTICA DE LA GENTRIFICACIÓN ESPAÑOLA A FINALES DE SIGLO

José Antonio Roch

En 2001, José Luis Guerín estrenó *En construcción*¸ un documental en el que se filma la progresiva destrucción del Barrio Chino de Barcelona, derivada de los planes de reforma que el ayuntamiento de la ciudad condal tenía en mente para esta zona, hoy en día conocida como El Raval[1]. El mismo cineasta, al inicio de la película, sobreimpresiona un texto que reza: "Cosas vistas y oídas durante la construcción de un nuevo inmueble en 'el Chino', un barrio popular de Barcelona que nace y muere con el siglo".

En efecto, es allá por 1925 es cuando el Barrio Chino se bautiza como tal. En concreto, fue el periodista y dramaturgo Francisco Madrid, en uno de sus relatos incluidos en el semanario de crítica teatral y literaria *El Escándalo*, quien tildó a esta zona como el "barrio chino" de Barcelona en lo que pretendía ser una comparación con el Chinatown de Nueva York. No en vano ambas zonas albergaban los "bajos fondos" de sus respectivas ciudades[2].

No obstante, las Olimpiadas del 92, celebradas en la ciudad condal, supusieron un punto de inflexión para la ciudad en general y para este barrio en particular, en tanto que se vio como el momento propicio para acometer una renovación urbanística que se venía ya perfilando desde 1984 a partir de las directrices del Plan Especial de Reforma Interior (PERI), cimentadas en "expropiaciones masivas y venta de inmuebles para ganar capital"[3].

El resultado, para el llamado Barrio Chino, fue su desaparición, su "muerte". En la zona norte se promovió un asentamiento de instituciones culturales como el MACBA o el CCCB; en su zona sur, se abrió la Rambla del Raval y "se destruyeron 50 edificios, 450 viviendas y 93 locales comerciales para levantar un hotel de lujo y una filmoteca, en un ejemplo de urbanismo salvaje y *mobbing* descomunal que ha trascendido nuestras fronteras"[4].

En definitiva, lo que estaba sucediendo aquí era una transformación consciente del barrio en una zona cultural, comercial —como lo vemos en la construcción del Hotel Barceló para acoger al turismo, pero también en el retroceso del pequeño comercio ante la instauración de franquicias— y de *lofts*: es decir, se estaba habilitando una zona para la clase media-alta a costa del desplazamiento de las clases trabajadoras que en un primer momento habitan esa área. En otras palabras, el Barrio Chino se encontraba sufriendo el fenómeno de la gentrificación.

En 1964, la sociológa británica y marxista Ruth Glass quien acuña este concepto para designar "los cambios ocurridos en determinados barrios londinenses en creciente deterioro ante la llegada de nuevos residentes de poder adquisitivo medio-alto —*the gentry*—"[5] que renovaban y rehabilitaban estos barrios y desplazaban gradualmente a "los residentes de bajo poder adquisitivo que habitaron esas zonas con anterioridad"[6], transformando así un hábitat en principio popular en uno aburguesado.

Hay opiniones diversas en cuanto a las causas de este proceso. Neil Smith pone el acento en lo estructural, en que estaría "ante todo ligada a una reinversión —de capitales— en el centro por parte de los poderes públicos y los actores inmobiliarios privados, produciendo una nueva oferta de alojamientos de lujo en los antiguos barrios populares"[7]. Por su parte, David Ley lo achaca simplemente a "las elecciones individuales de las familias gentrificadoras, salidas de una nueva clase media que se caracteriza por nuevas elecciones residenciales"[8]. Sea como fuere, en el caso particular del Barrio Chino, parece claro que las causas de su gentrificación y, por tanto, de su "muerte", responden más bien a los postulados estructurales que plantea Smith.

En construcción, si bien abarca diversos temas —muerte, religión o amor son algunos de ellos—, orbita alrededor de la gentrificación a lo largo de sus poco más de dos horas de duración. El pretexto del que parte esta película documental, la línea argumental que lo une todo, es la filmación de la construcción entre julio y diciembre de 1998 de un bloque de viviendas —96 exactamente— en el Barrio Chino. Pero dicha construcción va a llevar aparejada una destrucción previa de los pisos ya existentes en ese solar; una destrucción que Guerín no va a dejar de filmar y que no es solo una destrucción material, sino también un asolamiento del paisaje humano y de la memoria del barrio.

Y no solo se produce esta destrucción del paisaje humano y de la memoria del barrio por quienes llegan —esa clase media-alta acomodada—, sino también por quienes se van, por esos vecinos y vecinas de toda la vida que se ven desplazados de sus pisos y de su zona porque no son rentables ni económica ni culturalmente. Especialmente representativa resulta la conversación que mantienen dos albañiles marroquíes acerca de esta obra filmada en la película. Uno de ellos, que está solicitando trabajo en la misma, destaca la enormidad de la construcción. El otro albañil, que está trabajando allí, asiente pero destaca el hecho de que muchos vecinos que vivieron ahí toda su vida han sido echados. Cuando el albañil solicitante del trabajo le responde que "les dan otras casas", la contestación de su compatriota es que "les dan 800.000 pesetas y ellos venden los pisos por 20 millones". Este obrero, pues, nos está hablando de esa gentrificación estructural teorizada por Neil Smith, de esa gentrificación fruto de la alianza de los poderes públicos y del sector privado con el objetivo de obtener grandes beneficios a costa de la expulsión de los residentes en el barrio.

Todo esto nos hace pensar que quizá sí sea acertada esa noción de la "ciudad revanchista" de la que habla Smith, que consistiría en la visión de la gentrificación como "un proceso tendente a la recuperación del centro urbano y de la ciudad por parte de las clases medias-altas"[9], siendo así esta última reconfigurada al antojo de tales élites de tal manera que "[se] niegue la diferencia y [se] excluya a los grupos más pobres y marginados utilizando estrategias cada vez más agresivas contra ellos"[10].

No obstante, pese a esta progresiva reconfiguración hostil de la ciudad para las clases y los barrios más humildes, se podría decir que encontramos algo de esperanza en los dos grupos humanos que se constituyen como verdaderos ejes sustentantes de *En construcción*: los trabajadores involucrados en la obra y los propios vecinos del barrio.

En efecto, a lo largo de la película vamos viendo cómo en ambos grupos humanos se da una fuerte unión, una fuerte comunión entre sus miembros; e incluso esta comunión se produce también entre ambos grupos, sobre todo cuando interaccionan entre sí[11]. En el caso particular de los vecinos del Barrio Chino, Guerín nos muestra cómo se ha articulado un tejido social y cultural muy concreto, formado por jóvenes y ancianos con escasez de recursos económicos que intentan sobrevivir como buenamente pueden[12].

Sin embargo, frente a esta comunión social articulada en el barrio,

nos encontramos el ya comentado fenómeno de la gentrificación, cuyas consecuencias vemos claramente explicitadas hacia el final de la película, cuando el bloque de pisos ya está plenamente construido y varias parejas y familias van a visitar las viviendas acompañadas por una agente inmobiliaria. Por un lado, podemos observar que estas personas se diferencian de los vecinos del barrio en algo fundamental: no son de la misma clase. En efecto, nos encontramos con unas parejas y unas familias de clase media-alta, que parecen tener un nivel de estudios medio-alto y unos salarios ciertamente significativos —no en vano se plantean comprar una vivienda recién construida—. Por otro lado, algunos de estos visitantes, en sus conversaciones con la agente inmobiliaria, hablan de que esperan que dentro de unos años todo lo que tienen alrededor de su vivienda sean casas nuevas y las vistas sean mucho más bellas, puesto que les parece que "queda feo" ver o tener ese paisaje de casas antiguas. También oímos como una mujer dice que no quiere que sus vecinos tiendan ropa en el balcón, algo que sin embargo vemos durante toda la película puesto que es identitario del barrio. De esta manera, parece clara la inevitabilidad no solo de la ruptura del paisaje humano característico del barrio, sino también de su identidad.

Por supuesto, esto llevaría a la desaparición de la memoria del barrio, a la destrucción de su recuerdo. En definitiva, a que la gente, con el paso de los años, no recuerde ni que allí estuvo el Barrio Chino ni tampoco cómo era este; de manera similar a cuando, en los primeros compases de la película, vemos cómo se encuentran en el solar de la obra unas tumbas romanas que todo este tiempo habían pasado desapercibidas, olvidadas, mientras que a lo largo de los años se iba construyendo encima de ellas, sin conciencia del pasado que se estaba escondiendo. Quizá este impulso constructor nos ayude a explicar este olvido, tanto de nuestra historia más lejana como de la más reciente, porque, en lo que respecta al futuro, parece claro que Guerín, con esta cinta de 2001, nos estaba ablando ya de por qué en unos siete años nos aguardaba un porvenir con forma de crisis económica ■

1. Hay que destacar que este fue el nombre originario de dicha zona, derivado de arrabal —lo que denota el carácter marginal de esta zona ya desde su propia fundación— y producto de la ampliación de las murallas medievales de la ciudad. Será a partir de todas estas intervenciones municipales en el barrio a finales de siglo cuando recupere su denominación originaria.
2. ¿Por qué al Raval se le llamaba "Barrio Chino"? [en línea], https://www.laramblabarcelona.com/raval-barrio-chino/ [Consulta: 17 de abril de 2019]
3. Javier Calvo, "El Raval: un barrio prostituido", *El País*, Madrid, 8 de septiembre de 2009.
4. Ibíd.
5. Óscar Muñoz Carrera, "Gentrificación, Segregación y Reestructuración Social en Madrid", en *Revista de Direito da Cidade*, vol. 6, nº 1, 2014, p. 181.
6. Ibíd.
7. Anne Clerval, Gentrificación [en línea], http://www.hypergeo.eu/spip.php?article546 [Consulta: 18 de abril de 2019]
8. Ibíd.
9. Óscar Muñoz Carrera, óp. cit., p. 182.
10. Ibíd.
11. Representativo es ese obrero haciéndole carantoñas a un bebé que está en el balcón de uno de los pisos colindantes a la obra; o el albañil y la chica que conversan asiduamente desde sus respectivos espacios —la obra y el balcón del piso en que ella vive— y que han desarrollado entre ellos un sentimiento de atracción.
12. El anciano exmarino que recoge objetos abandonados que va encontrándose y que después vende; o la joven pareja dada a las drogas y sin empleo.

CREANDO COMUNIDADES: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS EN MADRID

Alicia González Alonso

Las prácticas artísticas colaborativas de finales de siglo que han dado lugar a la exposición que acompaña a esta revista, así como la profundización en estas que podemos leer en algunos de los artículos que preceden y siguen a este, tienen su continuación en los grupos colaborativos de personas – artistas o no – que hoy en día operan en nuestras ciudades. En las siguientes líneas, haremos un recorrido por las posibles similitudes y diferencias que encontramos entre los colectivos de la década de 1990 y los que han surgido en los últimos años en la ciudad de Madrid.

La falta de inversión económica en el sector artístico de los 90, la institucionalización de la cultura y una sociedad que poco a poco iba siendo más participativa fueron las causas que propiciaron la creación de grupos como La Fiambrera, Estrujenbank, El Perro, Preiswert, LSD, La Radical Gai, etc. Estos colectivos sentaron las bases del arte colaborativo en nuestro país, haciendo posible que, desde entonces, podamos hablar de una continuidad de estas prácticas. Tras los 90, los 2000 instauraron unos años de estabilidad, en los que se siguieron desarrollando colectivos de importancia como **Left Hand Rotation**, **El gato con moscas**, **Democracia** o **C.A.S.I.T.A**, que siguen en activo a día de hoy. Sin embargo, fue a partir de finales de esta década cuando encontramos realmente una efervescencia colectiva. La crisis mundial de 2008, agravada en España por el estallido de la burbuja inmobiliaria, desembocará en las elecciones de 2011 y el movimiento del 15M. Este panorama produce una reactivación de las prácticas artísticas colectivas, surgiendo además por primera vez en nuestro país investigaciones sobre las mismas. Encontramos numerosos grupos de nueva creación y otros, como **Todo Por la Praxis** que, aunque creados a principios de los 2000, experimentan una renovada actividad[1].

Los modos de actuar han virado de manera significativa de formas más radicales a tendencias más sociales apoyadas en la generación de comunidades y la educación[2]. La mayoría de los colectivos actúan a nivel local o regional desarrollando programas de visibilización y apoyo a las diferentes comunidades. Podemos citar, por ejemplo, a **Másquepalabras** con *Proyecto Barrios* (2018) que se desarrolla en el territorio de Las Torres y en el barrio de Orcasur, y que mediante talleres de escritura, fotografía o música dirigidos a niños y jóvenes pretende implementar un plan de gestión cultural e intervención social. También encontramos al colectivo **La rueda invertida**, con el *Proyecto 710.714* (2014) que tuvo lugar en el centro penitenciario de Soto del Real y por el cual se invitó a los reclusos a participar en un taller que se materializó en diversas obras que reflexionaban sobre la situación de los presos.

Los métodos para lograr esos objetivos siguen siendo los mismos que en los 90: el uso del juego, la ironía, el error, los afectos[3]... Además, la voluntad de incidir y crear espacio público se mantiene intacta. Los ya mencionados **Todo por la Praxis**, se constituyen como un colectivo multidisciplinar de arquitectos, diseñadores y artistas que trabajan sobre el concepto de innovación urbana para crear nuevos modos de producción de ciudad. Destaca el *Proyecto Mares* (Madrid, 2017), mediante el que se crearon espacios para la movilidad y la reunión, fomentando la colectividad en un mundo individualizado y con pocos lugares públicos para la sociabilidad. Trabajando sobre esta noción debemos mencionar también a otros grupos veteranos como **Basurama**, centrado en el aprovechamiento de residuos con proyectos como *Autobarrios* (2012), y **Zuloark**, que han trabajado en plataformas como *El Campo de Cebada* e *Inteligencias Colectivas* (desde 2010).

Las prácticas artísticas colaborativas se amplían en los últimos años a todo tipo de terrenos artísticos. Grupos como **Los Bárbaros** y **Poderío Vital** exploran el trabajo común desde las artes escénicas. Mientras que la música y la fiesta como potencial social, que tanta importancia tuvo en los 90, se reconfigura en colectivos como **Autoplacer**, cuya labor recae en promover la música emergente y autoeditada mediante conciertos y festivales, o **Abismal**, dedicado a la música electrónica. Por otro lado, el séptimo arte encuentra su lugar en **Cine sin Autor**, cuyo objetivo reside en acercar a cualquier persona, independientemente de su situación o conocimientos, a la práctica cinematográfica con fines sociales.

La gran diferencia entre los 90 y el presente estriba en la visibilidad de estas prácticas artísticas, ya que se han beneficiado de un gran cambio con la aparición de Internet[4]. Para todos los colectivos, las redes sociales y páginas web se han convertido en una herramienta fundamental, pues les permiten llegar a un gran número de personas en poco tiempo y con apenas inversión económica. Grupos como **Másquepalabras** albergan más de 5.000 seguidores en Facebook. Mientras que páginas web como la del colectivo **C.A.S.I.T.A** pueden leerse en varios idiomas, lo que nos indica esa visibilidad internacional a la que aspiran y con la que muchas veces ya cuentan. Es el caso del colectivo que acabamos de nombrar, **C.A.S.I.T.A**, que en 2007 fueron invitados por Rotor, una asociación de arte contemporáneo de Graz, para trasladar uno de sus proyectos en el que estaban interesados al contexto austriaco. De la misma manera **Democracia**, creado por los fundadores del grupo El Perro en los 90, han participado en proyectos de corte político fuera de nuestras fronteras, en países como Francia.

Además, Internet se constituye como un archivo online. Los colectivos actualizan periódicamente sus webs con nuevos proyectos o resultados en forma de fotografías, vídeos o textos de proyectos anteriores. A pesar de la efimeridad que conllevan sus acciones donde la importancia muchas veces recae en el propio proceso, la nube permite la creación de esta memoria virtual, más perdurable que la física y que sin duda será clave en el momento de historiar estos movimientos.

Por otra parte, el corpus de literatura sobre el tema que encontramos hoy en día en nuestro país es muy superior al de hace dos décadas. De manera progresiva, se advierte un interés progresivo por estas prácticas que se ha materializado en investigaciones y publicaciones. Un ejemplo de ello son los libros y escritos citados a lo largo de este artículo[5], así como el proyecto *Collaborative Arts Partnership Programme* (CAPP, 2014-2018) llevado a cabo por la asociación Hablar en Arte[6]. También destaca Subtramas, una plataforma de investigación y coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas. A pesar de ello, se trata aún de un campo débil.

Asimismo, las instituciones muestran un acercamiento –muy paulatino– hacia estos proyectos. En los 90 ciertos grupos reivindicaban de manera

contundente la libertad de trabajar desde la disidencia. Sin embargo, como dice Francisca Blanco, "hemos pasado de una relación antagónica con la institución, en la que el objetivo era ponerla en jaque, a unas lógicas más abiertas a la negociación"[7]. Aun así, en aquellos años se ensayaron algunas formas de diálogo tanto con colectivos como con espacios independientes, destacando la labor del Centro de Cultura Contemporània (CCCB) de Barcelona. Respecto a la ciudad de Madrid, para encontrar un leve acercamiento por parte de las instituciones, deberemos esperar a 2002, con Medialab Conde Duque, que comenzaba a experimentar procesos de investigación y aprendizaje colaborativo con grupos ligados sobre todo a las redes digitales. El Museo Reina Sofía dio sus primeros pasos hacia los colectivos en 2008, intentado asentar un diálogo continuado con los movimientos y las organizaciones sociales locales, como la Fundación de los Comunes[8]. Sin embargo, la mayoría de estas acciones eran aún limitadas.

En 2007 nace Intermediae, una línea de programación dentro de Matadero que habilita un espacio de producción y visibilización de prácticas artísticas colaborativas. Intermediae se constituyó como el primer proyecto que intentó – e intenta – relacionarse con el contexto en el que surge, en el barrio de Legazpi, para trabajar conjuntamente con asociaciones culturales y de vecinos[9]. Entre los muchos proyectos podemos mencionar por ejemplo *Los Madriles* (2015), un atlas de iniciativas vecinales de la ciudad que se desarrolló en conjunto con **Todo por la Praxis**, **Zuloark** o el **Vivero de iniciativas ciudadanas (VIC)**. También han colaborado en proyectos ya mencionados de colectivos como **Basurama** o **Másquepalabras**.

A pesar de esta leve revalorización y el panorama cambiante en el que nos encontramos, en el que se dan subvenciones, premios y ayudas puntuales desde el ayuntamiento y diversas instituciones[10], el margen de mejora es aún muy amplio y en ocasiones presenta contradicciones. Un ejemplo de ello es del colectivo, ya mencionado, **Abismal**, que en 2017 resultó beneficiario de las Subvenciones a espacios independientes de creación contemporánea del Área de Cultura del Ayuntamiento de Madrid. Ese mismo año, paradójicamente, fue multado por el propio Ayuntamiento, catalogando la policía local sus actividades como discoteca.

Para finalizar, señalar que los colectivos mencionados constituyen tan solo una parte de los que encontramos en Madrid. La dificultad que presenta el rastreo de este campo hace que otros grupos aguarden en nuestras calles mientras construyen ciudad colectivamente. Poco a poco su situación mejora y se les va reconociendo su papel como generadores de cultura y comunidad. Sin embargo, como se ha visto, queda mucho por hacer para que estas prácticas, al igual que han permeado en nuestras vidas y nuestros barrios, permeen definitivamente en las instituciones y dejen de estar al margen del arte hegemónico ■

1. Patricia Mayayo y Jorge Luis Marzo, *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015, p. 705.
2. Francisca Blanco. *Cambio de sentido. El arte como praxis social en el Estado español. El caso de Una ciudad muchos mundos*. Universidad Complutense de Madrid. Trabajo de Fin de Máster. 2016. p.35.
3. Ibid., p.16.
4. Karin Ohlenschläger "Evolución de las iniciativas independientes en la década de 1980 y el estado de la cuestión 30 años después" en Nekane Aramburu (ed.) *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado Español (1980 - 2010)*. Vitoria Gasteiz, (autoedición), 2010, p. 53.
5. Destacan además escritos como Jordi Claramonte, Arte de contexto; AA.VV, *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*; las publicaciones del colectivo Transductores y numerosos artículos.
6. Toda la información del proyecto, así como las publicaciones que surgieron al hilo de este [en línea] http://www.hablarenarte.com/capp/ Consulta: 21/05/2019
7. Francisca Blanco, op. cit., p. 35.
8. Íbid., p. 37-38.
9. Francisca Blanco, "Espacios de posibilidad institucional", en Gloria G. Durán, *Agentes Críticos: prácticas colectivas y arte público*. 2017. p. 180-181.
10. Karin Ohlenschläger, op. cit., p. 54.

ACTUAR DESDE LA COLECTIVOS PENDIENTES EN LA

Alicia González Alonso, Javier Leñador González-Páez,

El activismo y colectivismo artístico de la década de los 90 no debe ser visto como un punto y aparte en la historia de los movimientos contrahegemónicos en nuestro país, sino como un punto y seguido de un conjunto de movimientos colectivos que surgieron en España a partir del crucial 68 y que bebían necesariamente de las vanguardias históricas y del movimiento situacionista. La lucha antifranquista, por tanto, debe situarse como uno de los principales antecedentes de las colectividades artísticas de los 90. Durante la dictadura y la Transición, Grupos como **Zaj**, **Estampa Popular** o **Equipo Crónica** y asociaciones como la **Célula de pintores** del PCE o **La Familia Lavapiés** utilizaban el arte como una herramienta activista o política más. Distintas praxis bajo una misma concepción de lo que debe ser el arte: una herramienta contra el amilanamiento de la ciudadanía[1].

Con la llegada de la "democracia" y, en especial, "después del entusiasmo"[2], se creó toda una red de contactos entre artistas, activistas y gestores culturales independientes que formaría una alternativa a la institucionalización. Se trataba de tejer y habitar redes para ayudar a la difusión, producción, exhibición e interconexión de distintos grupos artísticos y movimientos sociales y políticos. En definitiva, se instauró, como dice Marcelo Expósito, un *modus operandi* por parte de distintas prácticas antagónicas que rompía con la promoción artística de los 80 basada en la potenciación del "artista", la "obra" y la alianza Estado-mercado[3].

Así, esta breve investigación pretende situar a los distintos colectivos artístico-políticos que actuaron fuera de la institución en el territorio español en la década de los 90. Supone, también, un complemento esencial a nuestra exposición "Resistencias Lúdico-Políticas en el Madrid de los 90" que da pie a este número de ACTA y se centra exclusivamente en los grupos madrileños[4]. Con este artículo pretendemos constatar que el arte colectivo no fue una especificidad de la capital, sino que se desarrolló con distintas intensidades y apariencias en todo el Estado, permitiéndonos hablar de un fenómeno nacional, expandido.

Antes de comenzar nos gustaría advertir que obviamos los espacios de exhibición, promoción y creación alternativos, vitales sin duda en estas redes artístico-políticas al margen. Asimismo, debemos subrayar las muy probables omisiones de colectivos a causa de la falta de investigaciones más profundas y la propia labor independiente de estos grupos, difíciles de rastrear por su carácter comúnmente circunstancial y en ocasiones poco preocupados en dejar constancia documental de sus actuaciones. Por lo tanto, este texto también quiere activar los posibles espacios en blanco que puedan surgir, que se deben tomar como una llamada que incite a la investigación de este arte "otro" todavía olvidado por buena parte de las investigaciones académicas e institucionales.

Empezamos nuestro recorrido por Euskadi ante la falta de ejemplos en todo el flanco noroccidental de la península. Allí, el apoyo institucional que tan importante había sido durante los 80 (Arteleku, concursos como Gure Artea, becas…) se vio reducido en la década siguiente, propiciando el desarrollo de iniciativas de naturaleza colectiva que, en su mayoría, partieron de artistas salidos de la Facultad de Bellas Artes de la UPV y el propio Arteleku[5]. Entre estas cabe destacar **Erreakzioa-Reacción** (1994), un colectivo activista feminista. Para su difusión, el grupo se valió de fanzines,

donde tradujeron al castellano diversos textos teóricos sobre el feminismo; exposiciones; talleres; seminarios y vídeos. Por su parte, **SEAC** (Selección de Euskadi de Arte Contemporáneo), (1994-1998, Vitoria-Gasteiz) fue un colectivo constituido a partir de la unión de la **Fundación Rodríguez** e **IMA** (International Mola Arte) que buscaba reflexionar, desde el humor, sobre la cultura, el arte o la figura del artista.

Además, en 1994 se llevaron a cabo en Vitoria-Gasteiz los primeros encuentros de espacios y colectivos independientes. Estos *Encuentros de Arte Actual* fueron organizados por **Transforma**, colectivo creado por Nekane Aramburu y Eva Gil, que tenía como objetivo "dar a conocer los distintos modelos que estaban funcionando en la esfera del arte y establecer vías de comunicación" . Esta iniciativa volvió a repetirse en 1995 y 1996, dando lugar a la *Red Arte*, una red de colectivos que nos habla de la superación de los localismos y regionalismos a los que de otro modo estos se hubieran visto relegados.

Antes de llegar a Cataluña, cabe destacar al colectivo madrileño-zaragozano **Cassandra**, que redactó el manifiesto *99.00*, un manifiesto de necesidad para el arte de una nueva época, y co-organizó los primeros Encuentros de Contrainformación del Estado Español, celebrados en suelo aragonés y desde los que se construyó la Red Contra@-Infos, punto de partida para lanzar a la red SinDominio.

En Cataluña los años 90 se presentaban marcados por la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992 en Barcelona. El enorme gasto que supusieron dio lugar a una época de austeridad y recortes, que afectaron duramente al sector de la cultura. En 1993 cerró el **C.I.E.J**, de enorme importancia en la década anterior para las experiencias artísticas-tecnológicas[7]. Sin embargo, de su entorno surgió un núcleo que formaría **La 12 Visual**, una asociación independiente que utilizó el vídeo como herramienta artística.

Un lugar destacado tuvieron los colectivos que desarrollaron sus actividades en forma de revista física, como la *Revista Muy Frágil* (1993-1995), creada por el **Colectivo Actividad Redonda**. Sus páginas estaban dedicadas al diseño gráfico e incluían textos en diferentes idiomas, mostrando una intención internacional. El contrapunto al formato físico lo pone la *Revista Parlada de Viva Veu* (1993-1995)[8], una revista hablada materializada en encuentros poéticos-performativos itinerantes.

A medio camino entre los proyectos editoriales y el mail art se encuentra *La Revista Aire* (1992-1999), un magazine de tamaño postal que se distribuía precisamente por esa vía para poder trabajar con recursos accesibles. **Merz Mail** se sitúa también en esa encrucijada al desarrollar el zine de mail art *P.O. BOX*, el primero de estas características en castellano desarrollado en nuestro país[9]. Mediante el correo postal desarrollaron también su trabajo **Sàpigues i Entenguis** (Reus, 1983-1994), definidos como una "factoría de agitación artística"[10]; al igual que **Fills Putatius de Miró**, que hacía llegar a personas relacionadas con el mundo del arte postales monocromas que incluían frases sarcásticas de denuncia[11].

De carácter más reivindicativo en apoyo a minorías y grupos marginalizados destacan **Group Public Projects**, formado entre Girona, Berlín y Nueva York en 1991 con la finalidad de provocar una reflexión sobre la discriminación a través del arte[12].

La crisis del sida también tuvo visibilidad en Cataluña en grupos como **Actúa**, creado en 1991[13].

La década de los 90 en la Comunidad Valenciana se caracterizó, como dice Miguel Molina, por la crítica situación que se produjo debido a la especulación durante los años anteriores y que obligó a los artistas a cerrar sus talleres y "malvender" sus obras[14]. Uno de los primeros colectivos que encontramos fue **A.N.C.A, Asociación para nuevos comportamientos artísticos** (1990-1993), surgido a raíz de la clase de performance que se impartía en la Facultad de Bellas Artes de Valencia[15]. El **Colectivo Purgatori** (1991-1999) nació de la mano de Ulises Pistolo como espacio artístico y, a partir del año 96, como colectivo. Sus integrantes perseguían lo experimental y el intercambio de experiencias con otros colectivos y personas afines[16]. A favor de la visibilización del sida y luchando contra la enfermedad se constituyeron grupos como **Colectivo Local Neutral**[17] o **Proyecto 1º de Diciembre**[18], quienes llevaron a cabo acciones de protesta en el espacio público.

Sin embargo, lo que más repercusión tuvo, y una de las razones por las que se crearon más colectivos, fue la acción ciudadana contra la especulación urbanística. Con este objetivo arrancó en 1997 de la mano de Jordi Claramonte, **La Fiambrera**. El grupo acabaría operando en Madrid con el subtítulo de Obrera, en Sevilla como Barroca y en la ciudad mediterránea como Garrofera[19]. Otro ejemplo de ello es **La Corporació** o **Colectivo Memoria Industrial** (1994), creado en respuesta a la anunciada demolición de una antigua fábrica situada en los márgenes del Turia[20] en el que participaron artistas, estudiantes, críticos e incluso obreros de la propia fábrica con el objetivo de transformar el edificio en un espacio de arte experimental y arqueología industrial. Igualmente, resaltar diferentes plataformas de resistencia contra las constructoras, los "**Salvems**" (Salvem El Botànic, Salvem El Cabanyal-Canyamelar...).

Si ponemos rumbo al centro de la península nos encontraremos con las dos Castillas. En Castilla-La Mancha destacó la figura de José Luis Brea, profesor entonces de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca y dinamizador de la actividad artística independiente en la ciudad. Éste creó el proyecto en red **Aleph** en 1997 junto a Ricardo Echeverría y Luis Fernández, una de las piezas fundacionales del net art desde nuestro país. Al margen de la facultad de Bellas Artes, también podemos destacar en Cuenca colectivos como el accionista **El Terrible Burgués** o **Menú**.

La otra ciudad manchega a destacar sería Albacete, donde el colectivo editorial **Tanto de Tanto** publicó la revista-objeto *La Nevera* entre 1992 y 1993 (después se trasladaría a Madrid), que acogería obra seriada de creadores variopintos (poetas, músicos, pintores, fotógrafos, críticos, etc.)[21].

Castilla y León, por otra parte, muestra un panorama algo más dinamizado. Quizá fuera a causa del conservadurismo establecido en el ámbito del arte desde el franquismo y la falta de apoyos institucionales que germinaran colectivos como **A Ua Crag** (Aranda de Duero, 1985-1996), uno de los más importantes de la Comunidad que se presentaba como grupo de acción artística y espacio compartido de carácter autogestionado y experimental[22]. En Burgos también habría que destacar **Los Burgueses** (1987-1997), quienes mediante la utilización de la ironía y los juegos de palabras proponían "un diálogo radical con la comunicación de masas y la publicidad"[23].

En Salamanca encontramos **La voz de mi madre** (1989-2000), que se define a sí misma como "una asociación de artistas ácratas"[24]. Realizaron numerosas exposiciones, fanzines, organización de festivales... con el objetivo de difundir la obra de artistas recién licenciados. También podemos destacar **Sub Terra Neo** y el **Colectivo Alén** en relación a lo audiovisual y los fanzines.

Por último, en Valladolid habría que subrayar el **Colectivo Audiovisual Serbook**, que jugó con la fotografía, la imagen, el arte digital y las acciones de body art, y el **Colectivo Le Bogg**.

Extremadura se equipará de esta misma manera a las zonas donde o bien la actividad colectiva fue más reducida, o bien su investigación posterior es escasa. Es por ello que solo podemos destacar la sucursal que la asociación

castellano-leonesa **La Voz de mi Madre** tenía en Badajoz.

En Andalucía, uno de los colectivos de creación artística más importantes, que sirve a su vez de antecedente y continuación de nuestro repaso es el malacitano **Agustín Parejo School**, un grupo de acción artística con un marcado carácter irónico cuya labor fue iniciada en 1982 por algunos estudiantes de Filosofía y Letras entre los que se encontraba Rogelio López Cuenca[25]. A este también se le puede sumar el colectivo **Juan Delcampo**, formado en 1983 en Sevilla con Pedro G. Romero a la cabeza[26]. Mostrarían ambos una fluctuación entre la calle y espacio institucionalizado, una simbiosis recurrente en Andalucía y constatable en proyectos como *Plus Ultra*, comisariado por Mar Villaespesa con motivo de la Expo 92, eso sí, desbordándola en espacio y forma.

También cabe destacar **BNV**, formado en Sevilla en 1988 con el objetivo de crear una red con otros grupos y artistas para posibilitar la producción de un pensamiento activo enfrentado a una concepción capitalista y mercantilista. Completarían la nómina nombres como **Carta de Ajuste** (Sevilla,1994); **Agencia de viaje** (luego **Gratis**; Sevilla); **Zemos98** (Sevilla, 1995), popular por su festival de videoarte; **Arte90** (Cádiz), colectivo centrado en las problemáticas migratorias; y **La Fiambrera Barroca**, que aunque como hemos visto surgió en Valencia, acabaría participando activamente en las protestas sociales de la ciudad de Sevilla, y especialmente en el barrio de La Alameda[27].

Acabamos nuestro breve "mapeo" en Murcia. Sobresaldría **Mestizo** (1992), un grupo de artistas y amigos de distintas disciplinas. Desde una apuesta asamblearia organizaron todo tipo de eventos, tanto en su propio espacio como en otros espacios institucionales de todo el país, desbordando la concepción de espacio alternativo hacia lo reglado con una suerte de circuito de espacios[28].

Para concluir, nos gustaría hacer una simple mención a algunos de los espacios de promoción, creación y exhibición que poblaron la geografía española y que permitieron la recepción de este arte "otro" en aquellas ciudades que no contaban con grupos activistas locales. Salas como La Casa del Cactus (Mallorca), Asociación 1900 (Huelva), NASA (Santiago de Compostela) o Luzernario (Gijón) posibilitaron la ampliación de estas redes al margen, permitiendo que llegaran a una gran parte del estado propuestas de arte contemporáneo y político que estaban siendo olvidadas por las principales instituciones locales y autonómicas ■



1. Para más información sobre estos colectivos: Marcelo Expósito et. al., *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, nº1, 2005, p. 130 y ss.

2. José Luis Brea, La feria de Holanda, dedicada al arte español "Antes y después del entusiasmo", [en línea], https://elpais.com/diario/1989/05/24/cultura/611964012_850215.html [Consulta: 23 de abril de 2019].

3. Marcelo Expósito, "Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español", en VV.AA., *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, nº1, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, p. 120.

4. Entre las investigaciones más recientes sobre los colectivos madrileños en los 90, véanse: Tomás Ruiz-Rivas, *La cara oculta de la luna. Arte alternativo en el Madrid de los 90*, Madrid, Antimuseo, 2019; y Gloria G. Durán, *Agentes críticos. Prácticas colectivas y arte público*, Madrid, Díaz&Pons, 2017.

5. Txaro Arrazola-Oñate, *Creación Colectiva. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*, Tesis Doctoral, Vizcaya, UPV, 2012, p. 450.

6. Nekane Aramburu y Eva Gil de Prado (eds.), *Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español*, Vitoria-Gasteiz, Transforma, 1997, p. 8.

7. Clara Garí, "Clanes, Bandas, Tribus y Rebaños. Reflexiones sobre los colectivos independientes en Catalunya (1970-2010)", en Nekane Aramburu (ed.), *Historia y Situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980-2010)*, Vitoria-Gasteiz, 2011, p. 58.

8. Poesía experimental catalana, Revista parlada De viva veu [en línea], https://www.uib.cat/catedra/camv/pec/bibliotecarevvivav.html [Consulta: 25 de abril de 2019].

9. Merz Mail, (1994 – 2019) 25 años de la Factoría Merz Mail [en línea], http://www.merzmail.net/factoria.htm [Consulta: 17 de abril de 2019].

10. Rosa Pagès, "Mirades intergeneracionals", en *Revista del centre de lectura de Reus*, 2006, nº. 11, pp. 42-44.

11. Cristina Riera, "FPDM? 'Consells, advertències, amenaces...'", en *Revista del centre de lectura de Reus*, 1995, nº 16, pp. 7-8.

12. Web de Public Projects [en línea], http://publicprojects.pangea.org/ [Consulta: 20 de abril de 2019]

13. Jorge Luis Marzo, "Realidades colectivas en el arte español de la década de 1980", en *Kultur*, 2016, Vol. 3, nº. 5, p. 70.

14. Miguel Molina, "Crónica de las intervenciones y disentimientos de las últimas décadas en Valencia", en *Papers d'art*, 2002, nº 81, Girona.

15. Nekane Aramburu, Archivos Colectivos [en línea], https://issuu.com/nknaram/docs/archivoscolectivos [Consulta: 24 de abril de 2019].

16. Ulises Pistolo, Purgatori [en línea], http://www.pronostica.org/pistolo/php/cont.php?secc=alquimia_y_vida/purgatori&v=otnCrp45d4c&t=1&im=1 [Consulta: 23 de abril de 2019].

17. Pepe Millares, Colectivo Local Netral [en línea], http://www.pepemiralles.com/colectivo-local-neutral/ [Consulta: 23 de abril de 2019].

18. Miguel Molina, óp. cit., p. 6

19. Joan Casellas, Tú y ese otro asunto: Cómo reinventamos la acción de los 90 [en línea], http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/t-y-ese-otro-asunto-como-reinventamos.html [Consulta: 23 de abril de 2019].

20. Nekane Aramburu, óp. cit. [Consulta: 24 de abril de 2019].

21. Pablo Alcaraz, Yolanda Martínez y Juan Carlos Pareja, "Editorial", en *El congelador* (suplemento en papel de *La Nevera*), nº0, Albacete, Tanto de Tanto Ediciones, 1992.

22. María García Pedroso, *Los colectivos artísticos y el cambio cultural en Castilla y León (1975-1996)*, Tesis Doctoral, Palencia, Universidad de Valladolid, 2012, p. 442.

23. Íbid., pp. 442-443.

24. La voz de mi madre [en línea], http://mapaterritorio.org/lvmm/ [Consulta: 24 de abril de 2019].

25. MACBA, Agustín Parejo School [en línea], https://www.macba.cat/es/agustin-parejo-school [Consulta: 9 de abril de 2019].

26. Juan Delcampo, Colectivo [en línea], http://presente-continuo.org/artistas/alfabetico/63/-juan-delcampo-colectivo-#prettyPhoto [Consulta: 9 de abril de 2019].

27. Miguel Benlloch et al., BNV producciones [en línea], http://ayp.unia.es/spip/spip.php?article8 [Consulta: 8 de abril de 2019]; Alejandro Ávila, Zemos 98: la vanguardia que llegó del sur [en línea], https://www.eldiario.es/andalucia/Zemos-modernidad-sello-sur_0_733177159.html [Consulta: 8 de abril de 2019]; UNIA, La Fiambrera: Arte político y bromas en general [en línea], http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=447 [Consulta: 23 de abril de 2019].

28. Paco Salinas, "Mestizo, la intervención", en Nekane Aramburu y Eva Gil de Prado (eds.), óp. cit., pp. 25-27.

Imagen página anterior: *Algunos colectivos de artistas de la España de los 90*

En esta página: Magdalena Orellana, magdalenaorellana.com/

Lee las entrevistas completas en nuestro Tumblr:

revistaacta.tumblr.com/

LAURA CORTÉS

entrevista laida mendia,
esther romero
foto eskalera karakola
vídeo laura tapia



Laura Cortés fue una de las integrantes de La Eskalera Karakola (EKKA), centro creado en 1996 que "alberga diversos proyectos, todos impulsados por un deseo político de compartir, espacios y vidas, de pensar mejor, de desafiar y reinventar el mundo desde una mirada feminista, en el que los principios que priman son la autonomía, el feminismo y la autogestión". Laura habla en nombre personal, aunque haya pertenecido durante muchos años a la Karakola. Todas las respuestas están planteadas desde su punto de vista personal, un punto de vista subjetivo, y no en nombre del colectivo.

"Una vez que se ha okupado, es cuando de repente surgen distintas ideas de qué puede ser la Karakola, no exento de conflictos porque son visiones muy diferentes. De primeras, no hay idea de comunidad, hay un deseo muy potente de un espacio de autonomía feminista, entendido de diversas formas". "El espacio público es el espacio compartido, ¿no?, espacio que no es solo tuyo. Toda la idea de reapropiación tiene que aconstante, ¿no?, que el espacio público sea realmente colectivo, que podamos gestionar… La okupación era eso, ese espacio que estaba abandonado, tomarlo, tomar lo que es nuestro".

"Tener espacios de autonomía feminista es una experiencia que te cambia la vida. El reconocer la mirada de la otra, emanciparte realmente de una mirada masculina, creo que pasa por tener espacios de autonomía feminista".

"Me parece que lo que ha pasado ahora (el movimiento feminista actual y las manifestaciones del 8M), si no hubiera habido gente manteniendo ese discurso no hubiese pasado. Para mí fueron años, de mucha soledad, hablábamos de soledad feminista, porque era un discurso que no permeaba".

Para realmente hacer un trabajo que permee necesitas estar, necesitas no estar lidiando constantemente con la precariedad.

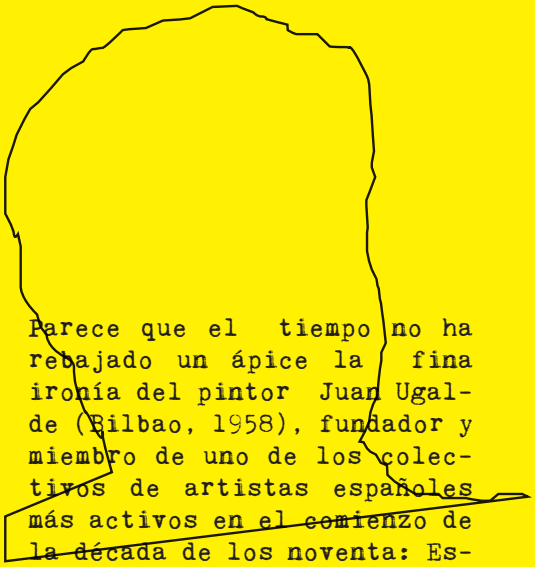
LUIS



entrevista leandro navarro
vídeo laura tapia,
jose ángel escribano

A modo de interferencia, Industrias Mikuerpo quiso enfrentarse a la sociedad del espectáculo: "el espacio público me remite al espectáculo. Nosotros identificábamos que el espectáculo era la hidra a vencer. Había que actuar a nivel micro. También es el lugar de encuentro, de construcción de realidades colectivas". Su intención fue crear una identidad colectiva que contribuyese a visibilizar prácticas artísticas fuera de circuito: "a mí me interesaban las emergencias significativas que no estuvieran amparadas por el sistema de las artes o el circuito oficial de comunicación: graffiti, fanzine… como las plantas silvestres de las cunetas. Generar un modelo de cultura que no estuviera tan cultivado desde arriba". Su proyección en el tiempo, a pesar de la disolución del colectivo en 1999 tras la Huelga de Arte, resulta reveladora: "pienso que las estrategias y los modos de hacer que brotaron en los años noventa en materia de activismo, arte y espacio público se han ido incorporando (…) He ido viendo cómo esos contenidos, el anti-copyright, el modelo de producción en red, la acción mínima iba permeando la cultura. Y, aunque no hubiera reconocimiento de que esas propuestas habían nacido seminalmente ahí, sí se normalizaba todo aquello que estaba fuera de contexto".

NAVARRO



JUAN UGALDE

Parece que el tiempo no ha rebajado un ápice la fina ironía del pintor Juan Ugalde (Bilbao, 1958), fundador y miembro de uno de los colectivos de artistas españoles más activos en el comienzo de la década de los noventa: Estrujenbank. Una época que sin duda parecía ser contra todo pronostico, un momento propicio para la reflexión artística, política y social. Fundado en Madrid en 1989 por los artistas Patricia Gadea, Juan Ugalde y Dionisio Cañas, llevó a cabo numerosas creaciones de diversa naturaleza, desde obra plástica, edición y publicación de escritos críticos, comisariado de exposiciones colectivas hasta interrupciones urbanas, en las que subyacía una profunda crítica política y social cobrando así una dimensión ética. No obstante, su postura no fue rigurosamente política comparada con otros colectivos, ya que sus actividades fueron de carácter más reflexivo que reivindicativo. "Había un cambio brutal en la sociedad española que iba sobre todo como a un capitalismo rancio de repente, como a tontas y a locas… pensamos que había que hacer algo analizando este tipo de situación y que desde el concepto de artista, creador mirándose el ombligo pues no había demasiadas posibilidades y pues nos planteamos que trabajando en grupo con otros planteamientos, podíamos llegar a por un lado a analizar la situación con varios puntos de vista y por otro lado hacer cosas con otros parámetros". Uno de sus principales intereses fue el deslizamiento de parte de su actividad artística hacia lo cotidiano, la búsqueda de una belleza en el anonimato de lo común, que recordaban las palabras de Ranciere en la Experiencia de lo sensible: "lo corriente se convierte en bello como rastro de lo verdadero" De este modo su actividad artística se aleja de los espacios de poder, para trasladarse al ámbito de lo real.

"Nos interesaba mucho la decoración de los bares sobre todo de los más tirados y los personajes que había en ellos, hicimos mucho retrato de gente, hicimos copias de cuadros que había en los bares y utilizamos fotos de detalles que había. Era como un revulsivo frente a la España de diseño, la cosa de que empezaba todo a estar diseñadito, limpio, impoluto, que tenía también un sentido con el arte que hacíamos y lo que nos interesaba ¿no?".

entrevista soledad garcía, julia micó
vídeo laura tapia





...para unir mundos externos, dentro de unx mismx (p. 6)

...con la imaginería que se respira en los bares (p. 8)



... con la vibración del sonido y la autonomía de los cuerpos (p.11)

JUGAR



...la insumisión de los cuerpos construyendo espacios subversivos de festividad queer (p.50)



...la definición de la historia del arte con la institucionalización de las prácticas artísticas alternativas (p. 56)

DESBORDAR

... el valor de uso del documento artístico dentro del museo (p.58)

...el umbral de lo invisible con retóricas camintorias de la lucha feminista (p. 53)









... complicidades y poéticas
como antídoto a la expropiación
territorial (p. 18)

...acciones participativas mediante
prácticas artísticas (p. 21)



ARTICULAR

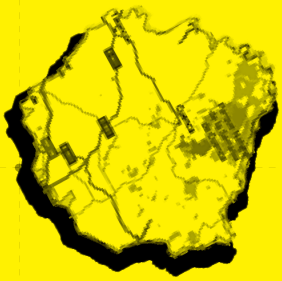


....relatos artísticos periféricos
de la Península Ibérica (p. 24)

...desde
el deseo espacios de acción
colectiva (p. 15)

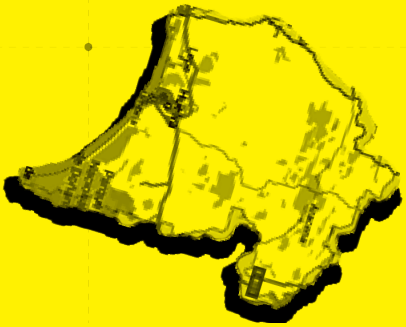
...la rutina del paseante con
muestras efímeras de arte
público (p. 40)

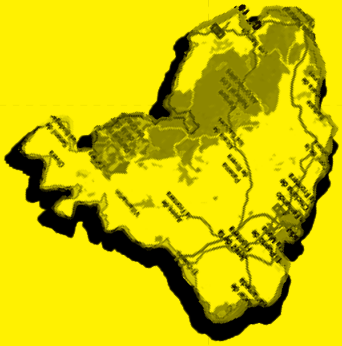
INTERRUMPIR



...la comunicación para
enfrentar el monopolio del
signo (p.43)

....las fronteras con la
ciberconexión (p. 46)





PEPE MURCIEGO

entrevista leticia schajris,
maria paula ángel
foto la más bella
vídeo laura tapia



La Más Bella es un proyecto editorial mutante que se originó en 1993 de la mano de Pepe Murciego, Diego Ortiz y Juanjo el Rápido. Este último solo estuvo presente en los tres primeros números de la revista, mientras que los dos primeros socios siguen con la misma. Se trata de una revista de carácter objetual y camaleónico que aborda un tema en cada número e invita a diferentes amigos-artistas a trabajar sobre el mismo. Un proyecto nacido de la mano de jóvenes madrileños que ansiaban ver un fanzine que combinase el arte, el cómic y la literatura, entre otras cosas. Con veinticinco años de trayectoria, se concentran en ser una revista y una obra artística en constante cambio y crecimiento. Yo creo que es mucho más importante la actividad alternativa. Para mi forma de ver, es mucho más importante la actividad alternativa o paralela o diagonal, a mí me gusta más llamarlo diagonal. La palabra alternativa suena como si nosotros quisiéramos ganarle a alguien, como si yo quisiera ser la alternativa a algo, al museo o a la galería y yo no quiero una galería o un museo, pero sí que diagonalmente seamos capaces de trabajar juntos, no digo que tenga que dejar de existir, pero el museo tiene que estar a nuestro servicio igual que yo estoy al suyo desde hace muchos años, igual que el artista lleva años al servicio de la institución oficial.

ANDRÉS SENRA

entrevista maite dávila,
javier jiménez
foto simarro lozano
vídeo laura tapia

Andrés Senra es uno de los creadores más importantes e influyentes de las nuevas generaciones de artistas-activistas. Su práctica artística traspasa fronteras generacionales, relacionando y aunando variadas disciplinas, así como abriendo nuevos y sugestivos horizontes a otras posibilidades de estar y hacer arte más allá de los cauces establecidos. En esta entrevista nos centraremos en su etapa como documentador de las acciones de la Radical Gai; fotografías que hoy en día integran el Archivo Queer del Museo Reina Sofía.



…[Documentaba] de una manera muy espontánea, simplemente yo iba a las acciones con la cámara, lo mismo participaba en ellas que me salía de la acción para tomar fotos de lo que ocurría. Pero no de una manera muy planificada, tenía un componente muy afectivo: eso que estaba realizando se iba a compartir con la gente que quería, con la que había participado en lo que estábamos viviendo… [Los bares] eran lugares en los que aparte de divertirse se hacía mucha política y (…) la fiesta se utilizaba también como vindicación política: es el lugar donde los maricas y las bolleras nos hemos relacionado, porque es el sitio, la noche, y los tugurios, donde nos encontrábamos. (…) Porque en momentos de opresión, en momentos en los que las personas a las que quieres estaban siendo víctimas de la pandemia, necesitabas espacios donde conspirar y la fiesta es un sitio ideal para conspirar. La noche ha sido y sigue siendo un lugar donde las personas LGTBI se sienten cómodas. El espacio público en los 80 y 90, sobre todo en los 90 cuando yo estuve más ahí, estaba muy politizado, había mucho activismo, muchas ganas de estar en la calle. Había una necesidad de vindicar el espacio público del que se nos había desalojado y desplazado (…): "¡Este también es nuestro espacio!".



LA FIAMBRERA

Santi Barber, Jordi Claramonte y Curro Aix son algunas de las vidas de La Fiambrera, uno de los colectivos artísticos más emblemáticos y promiscuos de la década de los '90. Estimulados por el movimiento de insumisión, el advenimiento del Zapatismo y la emergencia del arte público, La Fiambrera desarrolló una gramática socio-estética de la disolución que socavaba la autoría, desacralizaba el arte y entroncaba con las luchas por el empoderamiento y la autoorganización del fin de siglo.
"Nosotros nos fuimos radicalizando y separando de los modelos del arte alternativo para acercarnos a un espacio de incertidumbre que al final resultó muy fructífero: el campo de los procesos de autonomización social. Ahí empezamos a alimentar otras formas de trabajar, a generar otros procesos y confluencias." Santi Barber
"Pasar de la ocurrencia al sistema formal es lo que hace el arte. Pasar del sistema formal a tramarlo con los movimientos sociales realmente existentes es lo que nosotros hicimos de un modo muy claro. Y donde por cierto no teníamos tantos compañeros de viaje." Jordi Claramonte
"La Fiambrera fue prácticamente más un "no" que un "sí" en muchos casos. Es decir, fue el hecho de negarse a entrar en muchos espacios, el hecho de disentir de ciertas lógicas. Eso era defender internamente un principio de autonomía interna espectacular. Cuantas más veces dices que "no" más te aquilatas literalmente. Es un juego para ganar soberanía interna." Curro Aix
"Algo muy característico del arte de vanguardia de esa época era la disolución del papel del autor. A nosotros eso nos venia genial porque nos permitía ocupar un espacio público sin que nadie supiera qué estaba pasando allí, quién era el artista y quién era el que pasaba por allí. Renunciábamos a nuestra identidad, nos diluyamos, inventábamos otras para operar de forma distribuida con otras personas, como sucedió con el Lobby Feroz, SCCPP, Yomango, o tantas otras iniciativas." Jordi Claramonte

entrevista david pérez
foto la fiambrera
vídeo josé ángel escribano
laura tapia



Magdalena Orellana
magdalenaorellana.com/



Reflejo en síntesis, SAM (Sara Ana Mejías Pinilla)
@sam_decomurales_y_retratos

suspend- cort- deten- par- paraliz- ce-

Paula María Arribas Cintrón

INTE-

Del lat. *interrumpere*.
1. tr. Cortar la continuidad de algo en el lugar o en el tiempo.
2. tr. Dicho de una persona: Atravesarse con su palabra mientras otra está hablando.

Las acciones políticas y los dispositivos artísticos impactan de manera crítica en el imaginario social. Prácticas y estrategias artísticas que subvierten el orden establecido, reivindicando el poder de la alteridad. En un periodo liminal en el que coexisten simultáneamente lo analógico y lo digital, ambas se constituyen como herramientas que alteran el sentido unidireccional y hegemónico.

RRUMPIR

-er -ar -er -ar -ar -sar

LA CALLE COMO ESPACIO ARTÍSTICO EFÍMERO: "LA MONTAÑA VIAJA"

Marina Arranz Bombín

En febrero de 1997 tuvo lugar en las calles de Madrid "La montaña viaja". Del 12 al 19 de febrero aparecieron en las calles del centro de la capital una decena de instalaciones efímeras, realizadas por Ángel Borrego, Gonzalo Dacosta, Florentino Díaz, Mauro Entrialgo, Ángel Fernández, Ángeles Icias, Teresa Moro, Concha Pérez, El Perro, Mercedes Prado, Koko Rico y Mayte Vieta.

La exposición fue organizada por el colectivo El Perro[1] (1989-2006) y se llevó a cabo fuera de la administración municipal, aunque con su permiso[2]. Desde sus inicios, El Perro buscaba "sacudir el escenario artístico de Madrid" y para ello, además de producir sus propios proyectos, también puso en marcha distintos espacios y eventos de arte público como "La montaña viaja": iniciativas gestionadas de manera autónoma y colaborativa en las que "el trabajo de gestión quedaba imbricado con el artístico"[3].

En el caso de "La montaña viaja", El Perro la organizó "por un impulso voluntarista más que por una reflexión profunda sobre el arte público y el espacio público"[4], aunque las obras que participaron en la muestra sí que ofrecen la oportunidad de reflexionar sobre el espacio público y el arte. Por ejemplo, la obra de Teresa Moro trataba el tema de la cotidianidad y el problema de los sintecho mediante unas superficies que representaban muebles de casa, pegadas en la acera como si se tratase de sus sombras.

Concha Pérez, por el contrario, colgó cuatro televisores en los balcones de su estudio, ocupando un espacio público, pero desde un espacio privado. En cada uno de ellos podía verse un ojo, de forma que se producía un juego de miradas entre la instalación y el transeúnte, entre mirar y ser mirado, entre observador y observado. Este juego de miradas podría a su vez relacionarse con la idea de vigilancia o de control por parte de los medios de comunicación[5].

Asimismo, un ejército de indios y cowboys de plástico inició la "toma del Ministerio de Cultura" de la mano de Mercedes Prado, una obra con la que buscaba reflexionar sobre las políticas culturales del gobierno y que desapareció antes de lo previsto, ya que los "niños del barrio [...], al final del día [...] se avalanzaron sobre los cansados guerreros a los que pillaron por sorpresa y arrancaron de cuajo con rapidez y maestría"[6].

Gonzalo Dacosta, por su parte, repartió pasos de cebra transportables y desechables; y un motorista dirigido por Ángel Borrego recorrió las calles del centro de Madrid grabándolas en un vídeo visible en el espacio elegido como sede informativa de la exposición[7], por mencionar alguna otra de las

1. El Perro fue un colectivo artístico creado en Madrid en 1989 por Ramón Mateos, Iván López, Pablo España y Emilio Prieto, aunque este último dejó el grupo en 1994.
2. El ayuntamiento de Madrid denegó en un primer momento el permiso para la realización de La montaña viaja por "una falta de interés del proyecto" aunque, finalmente, la exposición se pudo llevar a cabo.
3. Pablo Luis España Cruzado, *Didáctica, estrategias y procesos del arte colectivo. Una aplicación didáctica en la enseñanza superior del arte*, (Tesis Doctoral), Madrid, 2016, p. 172.
4. Pablo Luis España Cruzado, óp. cit.
5. El Perro (ed.), *La montaña viaja*, Madrid, Ayuntamiento de Alcorcón, 1997.
6. Mercedes Prado, La toma del ministerio de cultura [en línea] http://www.mercedesprado.es/la-montana-viaja.html [Consulta: 23 de abril de 2019].
7. Paz Álvarez, "12 artistas plantan su obra en las calles del centro", *El País* [en línea] https://elpais.com/diario/1997/02/12/madrid/855750277_850215.html [Consulta: 23 de abril de 2019].

obras expuestas.

A pesar de que no todos los artistas que participaron en la muestra contaban con una producción artística especialmente centrada en el espacio público, las piezas, al ser mostradas en la calle, transformaron en cierta forma las codificaciones impuestas en él. Se trató de instalaciones artísticas que plantearon convertir la calle en un espacio de interacción y diálogo entre la ciudad, el arte y el transeúnte: las intervenciones accionaban los espacios en los que se encuentran y podían contribuir a incrementar la vitalidad de esa zona. Así, frente a los museos y galerías, el espacio urbano crea nuevas relaciones entre la obra y el espectador. Además, el espacio "aporta a la pieza mucho más que unas simples circunstancias espaciales, arquitectónicas o perceptivas. El espacio se concibe así como un componente más de la obra, de forma que, si ésta se instalaba en otro ámbito, desaparece o pierde parte de su sentido convirtiéndose en otra cosa"[8].

Asimismo, acercaron el arte a un público que no estaba necesariamente familiarizado con el arte contemporáneo, un público que además, podía encontrarse la obra de forma casual, inesperadamente, mientras paseaba por la ciudad. De igual forma, los transeúntes participaron en algunos casos en la activación de las piezas, generando a su vez momentos de intercambio de miradas, de comentarios y de nuevas formas de percibir los espacios urbanos. Según el artista Florentino Díaz, las obras "están ahí esperando que alguien fije su mirada en ellas y se pregunte ¿qué es eso? ¿quién lo ha puesto ahí y para qué?"[9].

"La montaña viaja" no fue la única exposición llevada a cabo en el espacio público de Madrid en la década de los 90. También se organizaron otras muestras experimentales e intervenciones efímeras que tomaban la calle, creando una "obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizado, respetando la comunidad y al medio"[10]. Así, en 1997 se llevó a cabo "Escenas para un laberinto", comisariada igualmente por el colectivo El Perro, convertido posteriormente en "Capital Confort" (1999-2002). Las dos iniciativas tuvieron lugar en Alcorcón, en este caso invitados por el Ayuntamiento.

A partir de los años 90, las muestras e intervenciones efímeras fueron en aumento en Madrid. En 2003 los Artistas Visuales Asociados de Madrid (AVAM) organizaron el "II Encuentro de Arte Experimental de Madrid MAD'03", bajo el lema "Otras formas de producción y distribución del arte". El encuentro, en el que participaron artistas de más de 23 países, se articuló en torno a los siguientes apartados: Arte en la Red, Acción, Arte Público, Arte en Espacios Alternativos y Arte en las revistas independientes, además de un ciclo de conferencias[11]. También habría que destacar "MAD.03.ACCIÓN" (2003) o más recientemente, iniciativas creadas o impulsadas por Madrid Street Art Project[12] como "C.A.L.L.E." (2013), un festival de intervenciones artísticas en el espacio público de distintos barrios del centro de Madrid; o "CREA", arte en las calles comerciales de Alcobendas (2019).

Para finalizar, subrayar la importancia de este tipo de iniciativas como dinamizadoras culturales y urbanas, ya que las obras intervienen en el espacio de forma temporal, buscando en cierta manera, "construir la calle no como un espacio consensual [...] sino un ámbito de discusión y enfrentamiento que posibilite la aparición de discursos encontrados, divergentes [...] Constituir un espacio de confrontación continua"[13] ■

8. Isabel Tejeda, "Manifestaciones artísticas en el espacio público", en Hal Foster (ed.), *Arte público hoy*, Valladolid, AECA, 2010, p. 70.
9. El Perro (ed.), óp. cit.
10. Lucy R. Lippard, "Mirando alrededor: ¿dónde estamos y dónde podríamos estar?, en Paloma Blanco et al., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 61.
11. Mariano Navarro, MAD'03, el desbordamiento del arte [en línea] https://www.elcultural.com/revista/arte/MADO3-el-desbordamiento-del-arte/8123 [Consulta: 23 de abril de 2019].
12. Para más información sobre este proyecto, véase: Madrid Street Art Project [en línea] http://madridstreetartproject.com/
13. El Perro (ed.), *Capital Confort*, Alcorcón, 2001, p. 14.

IDENTIDADES MÚLTIPLES A MODO DE INTERFERENCIA.
HIDRAS Y CANCERBEROS CONTRA LA DOCTRINA DEL SIGNO

Leandro Navarro

"Al considerar la cultura un lugar de conflicto, la estrategia es por tanto la de una (...) interferencia al código hegemónico de las representaciones culturales"
Hal Foster[1].

Las líneas que siguen aparecen al tiempo que la aguja de Nôtre Dame de París se hunde. Los canales de comunicación bombardean al público con imágenes de un incendio que ha terminado por destruir aquella vieja estructura vertical que, a modo de antena, parecía sintonizarse con los poderes celestes. Símbolo de la cultura europea, Nuestra Señora – Europa – cae. Un repaso por las portadas digitales de los principales periódicos nacionales muestra un paisaje desolador ya que, antes de toparse con las fotos del apocalíptico suceso, el usuario es reclamado por los carteles que publicitan a los distintos candidatos a las elecciones generales. *El País* de Pedro Sánchez y *La Razón* de Pablo Casado conceden amplios espacios a la campaña. *El Mundo* y el *ABC* dedican su marco publicitario a American Express y Bankia, respectivamente. Frente a esta oligarquía del capital simbólico y de la información han surgido numerosos detractores, especialmente durante la década de los noventa.

Corrosivo como el ácido, Luther Blisset nació en 1994 de manera silvestre[2] para infectar las esferas del arte y la información. Sus burlas a los medios de comunicación y a la industria cultural se convirtieron en proyecto artístico. Como un sátiro mordaz, tuvo la destreza de herir a algunos gigantes con su afilada ironía. Así pues, merece la pena recordar la historia de Darko Maver, escultor y performer, conocido por sus maniquíes brutalizados y por ser víctima de una férrea censura que le condujo a la cárcel serbia por conducta "anti-social". A modo de apoyo, galerías en Roma y Bolonia expusieron fotos de sus obras y revistas de prestigio publicaron textos que reclamaban su liberación. Algunos críticos incluso llegaron a afirmar que le conocían personalmente. Al poco tiempo, murió durante su estancia en la cárcel, suceso que detonó una fuerte oleada de críticas. Una corta investigación, sin embargo, reveló que Darko Maver nunca había existido; poco después Luther Blisset reivindicó el mérito de la acción dejando en evidencia la falta de rigurosidad de algunas voces notorias que no se habían molestado en corroborar sus fuentes de información[3].

Esta identidad múltiple fue compartida por un número indefinido de artistas y activistas, teniendo especial repercusión en Italia, Alemania y España. A modo de héroe sin rostro, Luther Blisset sacrificaba la autoría individual como oposición a un sistema Arte que consideraba egocéntrico, nocivo y obsoleto, "un sistema donde las obras exhibían cada vez con menos pudor su condición de marionetas banalizadas, acríticas, muertas"[4].



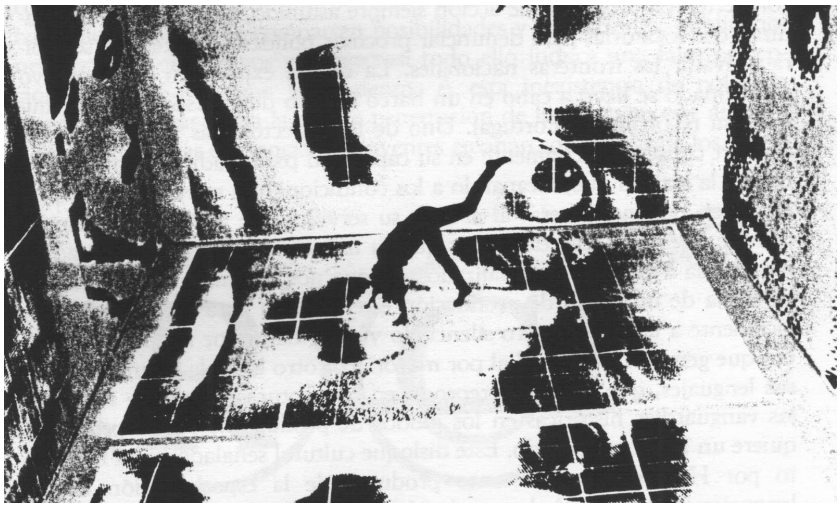
Su incorporación a la escena española se realizó a través de la red tejida por la Factoría Merz de Barcelona, proyecto radical de mail-art cuyo soporte principal era el fanzine *P.O. Box*[5] . A su vez, tuvo un sólido apoyo en el colectivo Industrias Mikuerpo. Este taller de procesamiento y producción de signos tenía como objetivo principal revolucionar los mecanismos de producción, distribución y consumo cultural[6]. Experimentaron para generar un nuevo modelo de gestión del capital simbólico a través del fanzine *Amano*, jardín donde se plegaba un paisaje de experiencias alternativas: mail-art, copy-art, poesía visual, contrapublicidad, *detournements* situacionistas y atentados estéticos. Una voluntad artesanal quedaba inscrita al bautizarlo con aquel nombre: "La mano es una extensión del pensamiento", señalaba Luis Navarro. Así, frente a los canales de información dominantes, era necesario generar una serie de interferencias que amplificaran las voces discrepantes.

En una era pre-internet[7], la red subcultural se tramaba sin rostros y mediante fanzines y tecnologías *low tech*. Al respecto, es preciso recordar la existencia de *Wasote 1.0*, una de las bases de datos más importantes – en cuanto a volumen de información – de prensa alternativa. En forma de disquete, se entregaba junto al número cinco del fanzine *Amano* y, a modo de archivo reproductible y modificable, el usuario podía acceder a más de 2000 entradas de publicaciones independientes. La libre gestación del fanzine y del disquete, realizados de manera espontánea por cualquiera que desease intervenirlos y que estuviera conectado a la red postal de Industrias Mikuerpo, generaba un modelo alternativo de gestión de la comunicación en la que el sujeto tenía la oportunidad de afectar el relato de la realidad al relacionarse creativamente con ella. Las instancias de la información (emisor - mensaje - receptor) quedaban alteradas.

Esta serie de tácticas infecciosas respondían a una nueva comprensión del rol del arte político. Si bien, en su origen, la mayor parte de los esfuerzos fueron dirigidos a visibilizar las problemáticas del proletariado con el fin de materializar la crítica y cambiar los modos de producción – realismo social– en el paisaje de los noventa los objetos de reflexión eran más diversos y múltiples, del mismo modo que las identidades que lo conformaban. El marxismo entendido como ciencia histórica se terminó de percibir como obsoleto y se produjo un "dislocamiento"[8]. El término ilustra con acierto el proceso, ya que se generó una nueva línea discursiva que dejaba atrás la anterior pero continuaba en paralelo, ligeramente desplazada. "Dislocamiento" implicaba separación pero también cercanía, superposición y desplazamiento. De este modo, la óptica noventera no solo pensaba en proletarios y modos de producción sino también en mujeres, personas racializadas, sujetos LGTBI, ecologistas y estudiantes, escuelas y medios de comunicación. Se consolidó, pues, la ampliación de la noción tradicional de clase.

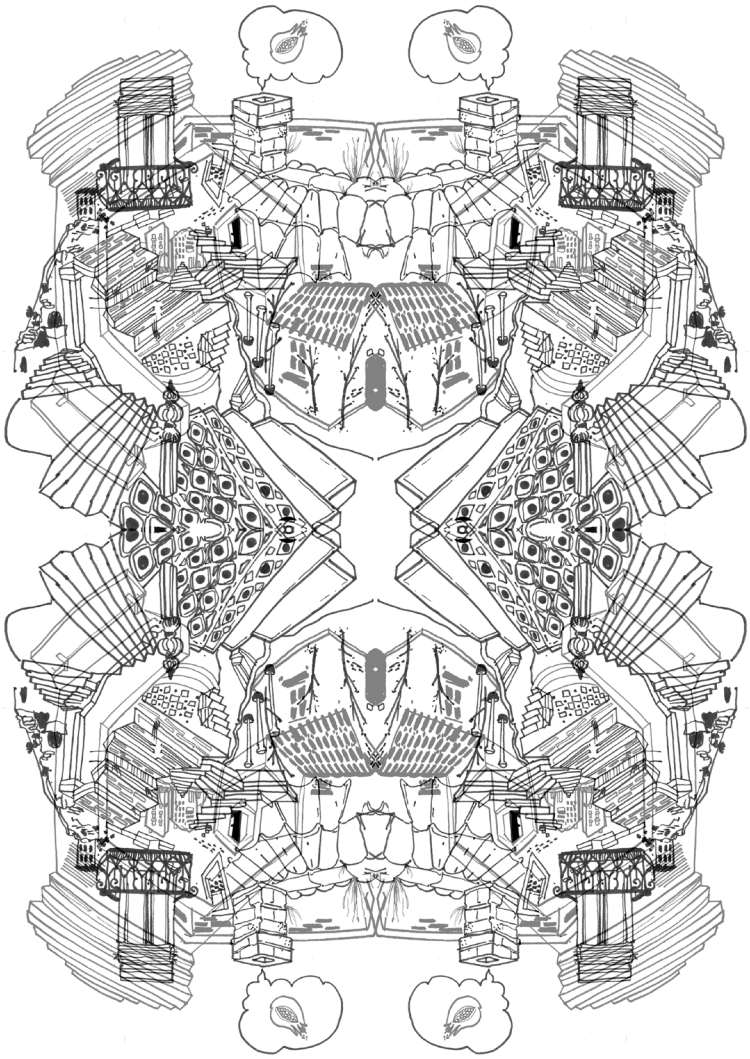
La biopolítica de Foucault, elemento nuclear del dislocamiento, planteó una relación de poder distinta al esquema clásico de opresión: la explotación del sujeto dejaba de ejercerse desde fuera –el patrón somete al obrero– para inscribirse en el código discursivo del individuo –autoexplotación–[9]. Se observó que el poder ya no actuaba de frente y desde el exterior a través de una ideología que sometía pero que evidenciaba al responsable, sino a través de técnicas de control del comportamiento más sutiles. Las nuevas tecnologías del poder se inoculaban durante la formación escolar y a través de los medios de comunicación, principalmente. Por lo tanto, estos arquitectos de la estructura conceptual del ser humano debían de ser examinados. Los *mass media*, al modo de los medios de producción, se convirtieron en objeto de reflexión y en arena de combate. Sus discursos, aparentemente neutrales y desideologizados[10], debían ponerse en cuestión. Se llegó a la conclusión de que las voces hegemónicas de la información, las cuales constituían una auténtica oligarquía del capital simbólico, construían discursos unilaterales ante los cuales no cabía la respuesta ni la contestación.

Ante la prohibición de habitar un espacio, solo quedaba ocuparlo. Como la mala hierba, surgieron numerosas insurrecciones "menores" que en ningún caso pretendieron instituirse como algo más que una interferencia que interrumpiera las dinámicas dominantes. La identidad múltiple y la red cultural alternativa contribuían a disolver la figura del autor y a desmercantilizar el producto, dando lugar a una nueva esfera post-individualista en la que, si bien no terminaron de consolidarse unos canales de comunicación diseminados, alternativos y autónomos, sirvieron para evidenciar el monopolio del código ■



1. Hal Foster, "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo" en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Espósito (ed.), *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p.103.
2. El término hace alusión a la idea de "silvestrismo cultural". La noción de lo silvestre integra aquellas prácticas que nacen de manera espontánea en los márgenes. Luis Navarro, fundador de Industrias Mikuerpo, lo describe como "aquellas emergencias que no están cultivadas pero que crecen en las cunetas, en los páramos, alimentándose de los cadáveres de nuestro pasado. En las cunetas es donde crecen las plantas salvajes". "Luis Navarro", entrevista realizada por Leandro Navarro Cabanas [25 marzo 2019].
3. The Way of the Guerrilla / 1. A selection of Luther Blisset pranks [en línea], www.lutherblisset.net [Consulta: 21/04/2019].
4. Vivian Abensushan, Pero ¿quién demonios es Luther Blisset? [en línea], www.merzmail.net [Consulta: 21/04/2019].
5. Luis Navarro, *Industrias Mikuerpo. Un proyecto de gestión cultural independiente* (1994-1999), Madrid, Traficantes de sueños, 2010, p. 295.
6. Luis Navarro, óp. cit, p. 29.
7. A pesar del anuncio oficial de la World Wide Web en 1991, es legítimo entender la década de los noventa en España como un territorio temporal pre-internet ya que su utilización por parte de la ciudadanía era muy escasa. Cabe recordar que en 1992 tan solo 1.000.000 de computadoras estaban conectadas a la red; frente a los 22.000.000.000 de dispositivos digitales conectados a día de hoy (según la Universidad Nacional Autónoma de México) parece razonable pensar en estos términos. Michel Olguín, A 35 años de la primera PC [en línea], http://www.gaceta.unam.mx/20160815/hay-22-mil-millones-de-dispositivos-digitales-conectados-a-internet/, [Consulta: 22 de abril de 2019].
8. Hal Foster, óp. cit, p. 95.
9. Byung-Chul Han, *Psicopolítica*, Barcelona, Herder, 2014, p.12.
10. Esta equívoca percepción generalizada se debe a la opacidad de la figura del emisor. El "medio" de comunicación parece funcionar de puente entre la realidad y la multitud, que busca comprender y mantenerse informada. El telediario tiende a mirarse como una ventana que comunica los sucesos recientes. Incidir sobre este hecho y denunciar la falta de imparcialidad del "medio" institucionalizado fue ambición principal de proyectos artísticos como los anteriormente citados.

Página anterior: *Darko Maver*
Arriba: *Teatro del horror vacui*



Carmen significa jardín, Luna Moriana
@luna_morianart



Sin título, Mata/Galán
@mata_galan

CAER EN LA RED:
LA APARICIÓN DEL GRAN ESPACIO COLECTIVO, INTERNET

Sandra Sevilla Ortiz

Si comprender lo que supone el espacio físico y sus posibilidades constituye una tarea reflexiva complicada, la asunción de internet; el espacio más megalómano, global y omnipresente, es algo que muy probablemente se escape a la perspicacia tradicional. El lenguaje codificado de la red se desbanda a los primarios conceptos que rigen el funcionamiento de nuestra mente, a pesar de haber sido nosotros los creadores de semejante objeto -o sujeto- revolucionario.

El ciberespacio ha creado un lenguaje nuevo y, además, se mantiene en desarrollo irrefrenable desde su aparición. Está hecho de representaciones numéricas con consecuencias claras[1]: los conceptos son ahora estructuras algorítmicas y matemáticas que pueden ser programables, además de infinitas y simultáneas. El fenómeno red permite viajar por toda la información concebida de manera sincrónica, uniendo nociones y acciones hasta ahora inconcebiblemente unibles, como, por ejemplo, trabajar en red, pero al mismo tiempo disfrutar de un momento de ocio.

Todo se desarrolla de manera sincrónica en un espacio globalizado, rompiendo nuestra manera de procesar, articular y situar los conocimientos, el lenguaje simultáneo no es el lenguaje humano. Lo humano es procesual y eminentemente consecutivo. Presenta incluso la posibilidad de hacer copias infinitas, en formatos completamente distintos, de objetos que aún así no pierden su identidad unitaria. Es decir, se pueden separar los datos de la interfaz, el contenido del continente. El código binario, o bit (0,1) es el que rige ahora mismo la generación de ideas, y la lectura y lenguaje con las que percibimos. La información es infinita y moldeable, escapando a nuestra manera de hacer y comprender.

Por supuesto, internet nace y se despliega de manera acelerada desde el albor de su existencia. Su tiempo, además de su lenguaje, no corresponde al humano, ya desde el comienzo. Este fenómeno parecía desarrollarse en un sinfín anunciado, traspasando fronteras, temporalidades, ideologías y por supuesto, los usos primarios para los que fue creado. Pero no es este concepto acelerado el que principalmente ha trastocado las vidas de los sujetos, ha sido la capacidad para trascender y mediar en todos los aspectos de las mismas y cambiar sus procesos y juicios básicos: desde lo más estrictamente cotidiano hasta la manera en que nos relacionamos entre nosotros.

La revolución del ciberespacio es un hecho que impele a millones de individuos, que desborda no solo la fisicidad y el tiempo, también nuestra manera de comprender y procesar la información. Ha cambiado casi cada uno de los aspectos de la vida humana, y es fácil afirmar que en un futuro llegará a tocar la totalidad de nuestra manera de existir. Es muy importante, por tanto, comprender cómo surgió y que supuso en el inicio para los sujetos que vivieron el nacimiento de este fenómeno de manera consciente.

Los 90 fueron años clave para que la mayoría de los grandes hechos que hoy día tenemos como básicos en nuestra manera de entender Internet, surgieran y se arraigaran. Los 90 fueron la época en la que se nos arrastró a la caída en la red y por ello, los cambios que ahí asomaron son esenciales para comprender en qué medida esto supone un antes y un después en la historia de la humanidad. Aunque en los años 40 ya empleasen teletipos -terminales- para comunicar ordenadores, no será hasta los 60 cuando se amplíe de manera más generalizada el uso de vías telefónicas para la interconexión de datos. Es ni más ni menos en 1962, cuando se crea el proyecto Internet por parte de Estados Unidos, con bases militares en relación con los sucesos ocasionados durante la Guerra Fría. Desde ese momento una serie de hechos coordinados por varias entidades permitieron desarrollar esta revolución mediática y los países fueron adoptando estos sistemas operativos de base telefónica, hasta generar una red que uniría millones de lugares en el planeta tierra.

A finales de los 80 el uso de este tipo de comunicaciones comenzó a naturalizarse, todas las discrepancias filosóficas que aparecieron en torno a este tema comenzaron a asumir estos nuevos medios como algo propio de nuestra naturaleza, y a olvidarse de los riesgos que existían en cuanto al flujo tan fácil de información. En los 90 se comenzó a entrever el incipiente y grandioso catálogo on-line generado, momento en que, bibliográficamente hablando, ya se podía realizar una exhaustiva búsqueda de información que emprendía una tendencia a infinito. En esta época, internet ya se estaba convirtiendo en un fenómeno mundial, confirmado por la realización de eventos tales como el primer congreso sobre el ciberespacio celebrado en la Universidad de Texas en 1990.

Esta noción comunicativa se generalizó y se comenzó a construir el nuevo espacio ya no solo copado por texto, si no por todo el lenguaje audiovisual que conforma el contacto humano. El hipermedio, ampliación del famoso hipertexto, es el ejemplo concreto de que se estaba generando un espacio distinto a todo lo concebido con anterioridad, una especie de mapa que ya no solo contiene datos sobre un tema, sino que está ampliado con imágenes, música y vídeos. Es más, cada conocimiento está enlazado con informaciones muy distintas o mucho más dilatadas que el tema en cuestión. Es decir, al buscar en internet referencias sobre un tema concreto, el hipermedio conecta con todo lo relacionado a este, pudiendo acceder a información sincrónica y adquirir datos que en un principio ni imaginabas ni pretendías encontrar. Se genera un plano conceptual simultáneo en el tiempo y en el espacio, de manera total y globalizada. Los fenómenos HTML (Hiper Text Markup Language), lenguaje para la elaboración de páginas web y WWW (World Wide Web), organización cuyo fin es regular las tecnologías relacionadas con la web, serán los encargados de gestionar y codificar el uso del ciberespacio[2].

El ser humano es experto regulador de fenómenos, y este tan importante no iba a quedarse atrás, de esta manera se le otorga legibilidad al uso de internet y se reglamentan las maneras de proceder frente al mismo, ya que proporcionan una construcción coherente y una organización catalogada útil para poder consultar y emplear este nuevo medio. Por supuesto todas estas cuestiones aquí volcadas son los elementos básicos para comprender lo que supuso a nivel de acceso a la información este acontecimiento, pero como es evidente, ha transformado casi radicalmente la manera de proceder vitalmente. En cuanto a la relación con los grupos humanos, la capacidad de conectarse globalmente generó hechos sociológicos, culturales, políticos y artísticos muy diversos: En los 90 se estandariza mp3, supone el compartir música on-line de manera mundial, aparece la primera webcam, posibilidad de interactuar de manera visual globalizada, surge HoTMaiL (con las letras en mayúsculas aludiendo al HTML), webmail que permite el envío de información y comunicación directa

entre los usuarios, los gobiernos se unen a Internet, este se comercializa, y surge el gran buscador de información, Google, en 1998.

Todos estos sucesos web se desarrollaron de la misma manera atosigante con la que están descritos en estas líneas. Por lo que los experimentos y debates en cuanto a qué era y qué suponía, se sucedieron con la misma celeridad con que avanzaba el desarrollo del ciberespacio. Todos los países, incluido España, jugaban con la web en la totalidad de sus posibilidades, suponiendo grandes sucesos sociales, por su multiplicidad de opciones como herramienta de cambio.

Una de las cuestiones mayormente estudiadas y aún incomprendidas es la generación de un espacio distinto al tradicional: el ciberespacio, que rompe con todas las fronteras preestablecidas. La importancia de la fisicidad desaparece, y por tanto los conceptos de propiedad privada y pública cambian diametralmente. No es que dejen de existir, internet se ha comercializado desde el primer momento, por lo que no es del todo público, pero ha llegado a manos de todos de manera casi global. Ha elevado las consideraciones de las personas al nivel usuario, nivel que nos hace equivalentes hasta límites que aún no se han comprendido. No quiere decir que a nivel legal se haya conseguido la igualdad o se hayan roto los límites del sistema, pero sí ha supuesto un cambio en la consideración de estos parámetros. Ha generado una comunidad global, un hacer conectado y aparentemente libre e ilimitado. Estar enredados ha supuesto una actitud humana muy distinta: la generación milenial no se parece a ninguna otra, la colectividad es nuestra forma de vida, el espacio web etéreo e intangible se ha convertido en el escenario principal. Ya no existen poderes físicos que nos paren, ni si quiera temporales. Podemos llegar a transmitir una idea con tan solo un clic y un poco de atención.

Internet ha deconstruido la noción de vida, espacio y humanidad. Al mismo tiempo que se debaten cuestiones como esta, las instituciones van desarrollando herramientas para poder doblegar este libre albedrío cibernético iniciado en los 90, con la concepción de internet como espacio de sociabilización. Tendemos a organizar todo de manera sistemática, porque es nuestra manera de hacer, pero los conceptos que priman para la comprensión del mundo no son los mismos, lo que importa ha cambiado. Las rutas disidentes desarrolladas son peligrosas, están construyendo una nueva manera de comprender el universo, que en cierto sentido desborda sus límites, y nos hace potencialmente libres ■

1. Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2017, p. 432.
2. Rubén Cañedo Andalia, *Aproximaciones para una historia de Internet*, Ciudad de la Habana, ACIMED vol. 12, 2004.

desborde

derramarse

rebosar

sobrepasar

exceder

exaltarse

apasionarse

Paula María Arribas Cintrón

De *des-* y *borde*.
1. tr. Rebasar el límite de lo fijado o previsto.
2. tr. Dicho de un asunto: Sobrepasar la capacidad intelectual o emocional de alguien.

Los discursos hegemónicos generan límites y fronteras aparentemente inquebrantables que delimitan el principio y fin de las relaciones de poder. Frente a ello, identidades y géneros que cuestionan la abundante creación de instituciones culturales a través de sus prácticas en el espacio público, trascienden cualquier definición impuesta. Desde el cuerpo, desde lo de dentro, se exteriorizan esos discursos hacia lo público, girando en torno a la legalidad, la autoorganización y la cooperación. Convertidos en disidencia colectiva frente a la norma, apuestan por la resignificación del “ser”, “estar” y “hacer”.

QUEER PARTIES, QUEER POLITICS!
CELEBRANDO LA DIVERSIDAD, POLITIZANDO EL GOCE

Javier Jiménez Leciñena

"La fiesta es el lugar donde los maricas y las bolleras nos hemos relacionado. Es el sitio donde te podías reconocer y encontrar con tus iguales"[1]. Con esta frase Andrés Senra describe el papel fundamental que la fiesta y la noche entrañaban para las minorías *queer* en el Madrid de los años 90. Situada en pequeños bares que se convertían en centros sinérgicos en los que confluían política y celebración, la fiesta ha sido fundamental en los grupos *queer* como un arma de reafirmación identitaria frente al afuera heteronormativo y excluyente; así como una arena en donde tenía lugar el estrechamiento de lazos de unión entre miembros del colectivo y la reafirmación gozosa y radical de la identidad propia. La fiesta era aquel lugar en el que uno podía decidir quién quería ser y llevar al extremo la construcción de su propia subjetividad alejada de cortapisas, expandiéndola sin miedo a represalias.

Estos entornos de celebración se tornan así en contra-espacios que se configuran como intrínsecos al surgimiento del sujeto *queer*. El espacio público se ha configurado alrededor de la figura del hombre blanco y heterosexual como eje rector y se ha impreso en el mismo su brutal supemacía. El total arbitrio masculino en la estructura espacial simbólica de occidente se sustenta sobre la relegación de la mujer y las minorías sexuales a los márgenes de la ciudad. En el caso de las minorías *queer*, estas tuvieron que buscar espacios alternativos, contra-emplazamientos que se superponían a la trama hegemónica de la ciudad en los que poder llevar una existencia alternativa, alejada de la mirada dominante heterosexual. Afianzados bajo la forma de clubes, discotecas o bares, fue en estos lugares donde los sujetos no normativos, demonizados por su sexualidad, podían dar rienda suelta a su diferencia en el entorno más proclive para ello: la fiesta. Así, la celebración se convirtió en un eje vertebral en el modo de vida de las personas *queer*, ya que constituía el lugar para el desarrollo de sí mismas, así como la atmósfera distendida en la que sociabilizar con sus compañeros, descubrirse en el otro y tramar relaciones afectivas en total libertad.

No en vano, la fiesta se presenta como aquel contra-espacio perfecto para las minorías disidentes en tanto que supone la suspensión del orden social externo dominante, imponiéndose la lógica del disfrute y la libertad de los cuerpos[2]. Una corporalidad que, liberada de todo constreñimiento, se empodera de su condición de alteridad y exalta su disidencia; encarnándose y haciendo vibrar ese "cuerpo abyecto" que la norma heterosexual dicta que es. De esta manera, la política y teoría *queer* encuentran en este entorno un emplazamiento idóneo para explotar al máximo aquella lógica de la reapropiación del insulto y la vejación para tornarla en motivo de celebración y de lucha política activa. La fiesta es por ello la celebración de aquel "cuerpo grotesco"[3], que se



opone al cuerpo “natural” y “oficial” que se sancionaría fuera de esos muros. Otredad que sale a la luz en esta comunión de cuerpos para ser sublimada en lo que se convertía en un auténtico ritual laudatorio *queer*.

La fiesta no es solamente un territorio eminentemente *queer* por el refugio que aporta a estos cuerpos disidentes, sino porque también supone el alumbramiento de nuevas temporalidades y espacialidades. Lo *queer*, en su potencial desbaratador y deconstructor, inaugura una manera de vivir alejada de las convenciones e instituciones más heteronormativas, como la familia o la reproducción[4]. La fiesta sería un ejemplo claro de estas nuevas temporalidades que se alejan de los marcos vitales preceptivos de la familia burguesa[5], para abrazar exclusivamente el goce de los cuerpos, el disfrute de la disidencia reivindicada como arma política, sumidos en un flujo de deseo. La temporalidad normativa, marcada por las convenciones más férreas, se vería desmoronada en la creación de este espacio paralelo que permitiría a sus participantes creer que sus futuros pueden ser imaginados según valores que descansan fuera de los marcadores paradigmáticos de la experiencia vital más canónica.

Esta suspensión de las estructuras del afuera se ve reafirmada en el estatuto de la fiesta como espacio performativo. Un espacio que se hace en cada momento y que cuestiona la supuesta heterosexualidad de la espacialidad hegemónica. Si como dijo Judith Butler, la repetición performativa del género pone en juego no solo esa “generización” de los cuerpos, sino la misma idea de original[6], el espacio —que no es sino el

reflejo de las performances de género que acontecen en el mismo— se revela proteico y especular, sin pretensión de inmutabilidad, pudiendo así hablar de "actos espaciales subversivos"[7] que parodian esa misma idea de espacialidad natural dada. Este potencial se materializa de manera radical en la fiesta, revelando que el espacio no es naturalmente heterosexual, sino que es una construcción sociocultural que puede ser fracturada y parodiada. Este es el potencial político de la fiesta bollera y marica: la celebración de la disidencia de género que se torna en crítica y desestabilización de la norma dominante. La celebración se hace en el espacio y sus performances de género reescriben y alteran los parámetros de la espacialidad más hegemónica. Por ello, estos lugares se convierten en foco de un activismo tanto directo como indirecto, donde la propia reivindicación espacializada de la subjetividad se convierte en disrupción.

Pero también la fiesta era lugar de encuentro donde tener sexo con compañeros de lucha, afianzar amistades y desarrollar relaciones frente a la adversidad. Eran por lo tanto sitios mediados por los sentimientos que constituían una auténtica geografía emocional tramada por afectos. Las fiestas *queer* eran ocasiones de conexión y de pertenencia, atravesadas por intensas emociones que transformaban el espacio a través del contacto entre los cuerpos, siendo estos sentimientos los ingredientes básicos de esta "performance colectiva" de la celebración[8]. Un enorme flujo de afectos y sentimientos permeaba estos espacios, constituyéndose en enclaves de libre contacto sexual y afectivo, explorándose esta esfera vetada y violentada en el espacio del afuera. Son estos potentes lazos de intimidad y cercanía los que convertirían a la fiesta en una masa informe de cuerpos, dando lugar a un gran ente saturado de vitalidad; una comunión de personas que canalizan su rabia en forma de torrencial y desquiciada afectividad.

En suma, la fiesta es el espacio idóneo para el desarrollo del sujeto *queer*: un sujeto proteico, lábil, que rehúsa las categorizaciones sólidas y que busca el devenir continuo como motor de su vida. Unas reivindicaciones que van ligadas a la diversión, que acontecen en enclaves que se tornan baluartes de la identidad disidente, aderezados por música, baile y potentes afectos. Un lugar en el que no importa quién seas, sino qué quieres ser. Un lugar en el que la celebración de la diferencia vertebra su propia fisicidad.

Una nueva materialidad que permitiría potenciar la exploración de nuevos horizontes de posibilidades. Eran sitios en donde corría y correrá siempre el rítmico y gozoso murmullo de la disidencia ■

1. Andrés Senra, Entrevista realizada por Maite Dávila Mata y Javier Jiménez Leciñena, [27 de marzo de 2019].
2. Gerhard Steingress, "El caos creativo: fiesta y música com objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. Una propuesta sociológica", en *Anduli. Revista andaluza de ciencias sociales*, nº6, 2006, p. 51.
3. Gerhard Steingress, óp. cit., p. 68.
4. Jack Halberstam, *In a queer time & place. Transgender bodies, subcultural lives*, New York and London, New York University Press, 2005, p. 1.
5. Ibíd., p. 6.
6. Judith Butler, *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 269.
7. David Bell y Gill Valentine, *Mapping desire: geographies of sexualities*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995, p. 18.
8. Nadine Cattan y Alberto Vanolo, "Gay and lesbian emotional geographies of clubbing: reflection form Paris and Turin",en *Gender, Place & Culture*, vol. 21, 2014, p. 7.
Página anterior: *Repitiendo conversaciones*, Ana López-Bachiller, @ana.bachiller @3dtrip

ESPACIO PÚBLICO Y 8M: ¿ES POSIBLE UNA HABITACIÓN PROPIA?

Esther Romero Sáez



"La calle, la noche, también son nuestras;
Tranquila, hermana, aquí está tu manada"[1]

Cantar al leer estas palabras es síntoma de haber vivido en plena calle un 8 de marzo.

Dos obras de Henri Lefebvre ejemplifican lo que se reivindica y tiene lugar en una manifestación feminista como la convocada ese día: *El derecho a la ciudad* (1968) y *La producción del espacio* (1974). A continuación se plantea una reflexión absolutamente transversal a todas las manifestaciones feministas que han tenido y siguen teniendo lugar. El 8M se ha convertido en día internacional por excelencia, pero la progresiva conquista del espacio público, ya fuera en materia educativa, laboral o sufragista, ha sido una constante desde que surcara la primera ola. En España la Ley de Igualdad de Género no vería la luz hasta 2007, por lo que tras el retroceso que supuso la dictadura, las décadas de los 80 y 90 serían para nuestro país lo que a nivel internacional fueron los 70: plena efervescencia feminista. La confianza en el altavoz que suponen las calles y la capacidad de cambio que alberga la multitud ha desbordado actualmente el movimiento, convirtiendo la cuarta ola en un verdadero tsunami.

El espacio público, constructo social por excelencia, implica en sí mismo una dicotomía que opone lo público a lo privado. Las mujeres, consideradas por nuestro género como un colectivo "naturalmente" inferior, hemos sido tradicionalmente relegadas al espacio privado, concebido como hogar, segundo plano o silencio. El género, junto a la orientación sexual y cualquier disidencia de la norma heteropatriarcal, ha condicionado el modo en que experimentamos el espacio público. Todas hemos escuchado alguna vez aquello de "avísame cuando llegues" que equipara el transitar por las calles a una actividad de riesgo. ¿Estamos acaso en un lugar que no nos corresponde? Al parecer, gran parte de la población ignora todavía que la violencia (verbal, física o sexual) cuyo denominador común es en este caso el patriarcado, vulnera el derecho al espacio público de la víctima[1]. El silencio también es violencia.

La respuesta a esta situación el 8 de marzo es la manifestación. Manifestar supone aparecer, hacer que aquello que ha permanecido oculto sea visto y reconocido; hacer públicas las reivindicaciones, las voces y los cuerpos, cruzar el umbral de lo invisible y defender el derecho a la presencia. Para ello, la manifestación interrumpe el significado y las funciones habituales del espacio público hasta llegar a desbordarlo. Conforma todo un estado de excepción que aspira a convertir sus demandas en el orden habitual por el que se rige el espacio público. Esta transgresión del sentido común evidencia que el espacio que se daba por



común no lo es tanto. De algún modo, la manifestación feminista cuestiona cómo es el espacio público y cómo queremos que sea[2]. Podríamos deducir que el carácter cíclico y anual del que se ha dotado al 8M evidencia el fracaso de sus demandas y el estancamiento de la situación. Sin embargo, junto a la indignación de la protesta por continuar reivindicando unos derechos a los que, valga la redundancia, tenemos derecho, confluye el carácter de celebración bajo el que se conmemoran los avances que han tenido lugar desde la consecución del sufragio. La manifestación feminista no es una fiesta, pero se impregna de todo un sentimiento de alegría al experimentar en primera persona de cuánto somos capaces desde el plural. La acción conjunta y simultánea en el espacio compartido genera la sensación de pertenencia a una sólida red que, no solo interrumpe el sentido del espacio, sino que lo resignifica, convirtiendo el temido "transitar sola" en esperanza, sororidad y empoderamiento recíproco.

Las manifestaciones suponen mucho más que una reivindicación político-social. Judith Butler considera estos acontecimientos como "ejercicios performativos de derechos"[3]. Los cuerpos actúan desde una dimensión política de modo similar a cómo lo hacen en contextos artísticos: transmitiendo sus demandas a través de la gestualidad y el movimiento simultáneo. Performativizar la protesta pone en práctica todo un ejercicio de autonomía y autogestión de los cuerpos y las calles, haciendo que el potencial transformador de la ciudadanía convierta la ocupación y conquista del espacio en una victoria colectiva[4].

En la manifestación se recurre a ciertas estrategias de visibilización y crítica que la dotan de contenido: sus participantes reivindican desde la creatividad, convirtiendo telas, cartones o los propios cuerpos pintados en obras efímeras que, desde la rabia, la poesía, el humor o la ironía buscan la concienciación universal. La multitud tiñe de morado el espacio y lo hace sonar, actuando como altavoz de unos lemas sin fronteras temporales ni geográficas, transmitidos gracias a las generaciones previas que mantuvieron el discurso feminista. Los cuerpos convierten sus movimientos coordinados en mensajes conjugados en imperativo: puños cerrados, manos abiertas o formando un triángulo, componen una interacción coral y simbólica que dota al 8M de un imaginario colectivo, forjando una identidad propia a la que se vinculan emocionalmente las participantes. Sus voces al unísono se materializaron este año en el tapiz #TOD@SAUNA[5] de la artista Sandra Paula Fernández que, al exponerse en las calles de Madrid, convertía la obra en partícipe activa de la manifestación. Parecía que cada una de sus franjas de color, ilustradas por las históricas frases que identifican al 8M, hubieran sido bordadas por la propia voz colectiva que inundaba el espacio ese día.

Durante la performance feminista y ocupacional del 8 de marzo, el espacio no solo es conquistado, sino también producido. En este sentido, los medios de comunicación

1. Estos lemas, cantados habitualmente al unísono por las manifestantes, trascienden cualquier fecha o manifestaci´no concreta. Han sido incorporados a la propia reivindicación feminista a través de su uso continuado en el tiempo.
2. Ana Falú, "El derecho de las mujeres a la ciudad. Espacios públicos sin discriminaciones y violencias", en *Revista Vivienda y Ciudad*, vol. 1, 2014, p. 10.
3. Manuel Delgado Ruiz, "Espacio público: discusión y acción. El papel de la calle en las movilizaciones sociales a principios del siglo XXI", en *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, nº36, 2013, p. 40.
4. Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Barcelona, Paidós, 2017, p. 54.
5. Roberto Fernández Droguett, "Política y espacio público: ciudadanía radical en manifestaciones conmemorativas", en *Revista de Arquitectura*, vol. 17, nº 24, 2011, p. 5.
6. Sandra Paula Fernández, #TOD@SAUNA, [en línea] http://sandrapaula.es/obras/todas-a-una/ [Consulta: 1 de abril de 2019].
7. Judith Butler, óp. cit., pp. 95-97.
8. Judith Butler, óp. cit., pp. 77-78.
9. Manuel Delgado Ruiz, óp cit., p. 39.

Página anterior: ilustración de Esther Romero Saéz
Arriba: Obra *#TOD@SAUNA de la artista Sandra Paula Fernández, manifestación del 8M, Madrid 2019*
Siguiente página: *Marcha feminista, Zaragoza 2017*



no solo se convierten en un testigo de eterna y lúcida memoria por la documentación que generan, sino por la cantidad de imágenes interconectadas que inundan las redes sociales. Las participantes asumen la responsabilidad de transmitir información, capturando y difundiendo lo que acontece con tal de que las reivindicaciones lleguen mucho más allá de la propia manifestación[6]. En torno al hashtag #8M se crea todo un espacio virtual de alcance global que, trascendiendo el propio instante, fomenta el debate y la reflexión pública.

Lefebvre y Butler no serían los únicos en reflexionar en torno al potencial de la manifestación. La filósofa Hannah Arendt sostenía que el espacio se crea a través de la acción plural[7], desafiando así la concepción del mismo como algo previo, preexistente o inmutable. Considerar el espacio como un constructo social plantea la posibilidad de reconstruirlo, de decidir si lo reproducimos desde los mismos parámetros de desigualdad o persistimos en la producción de un espacio público realmente feminista.

La manifestación, que produce un imaginario artístico y cultural propio, dota a su modo de ser y a nuestra forma de estar en el espacio de una cartografía identitaria. En este sentido, la elección del lugar de encuentro, salida y conclusión del trayecto no es en ningún caso arbitraria. A gran altura llegaríamos a percibir la multitud de la manifestación dibujando trazos violetas sobre la superficie planetaria, recorriéndola simultáneamente desde distintos puntos y aproximándose así al concepto que Jean François Augoyard acuñó como "retóricas caminatorias"[8]. De algún modo, la manifestación sucede y nos hace suceder, situándonos en un espacio en constante transformación. El hecho de transitar, avanzar y hacer que nuestra ubicación cambie desde el inicio al final del recorrido, se convierte poéticamente en metáfora de aquello que se pretende con la manifestación: ejercer un cambio, transformar el espacio, convertir las primeras reivindicaciones en punto de partida, y nuestro presente en la ansiada conclusión de la lucha feminista.

Querida Woolf, siéntete algo más satisfecha. Sobre los muros derribados hemos reconstruido el espacio, haciendo también de él, en su dimensión plural y pública, nuestra habitación propia. En sus nuevas paredes pueden leerse estas palabras:

> Prended la tierra en la que crece el patriarcado,
> arrancadlo de raíz.
> Creced en su lugar vosotras, que sois las semillas de cada una de las flores a las que arrebataron la vida.
> Sembrad justicia y sororidad, sembradla en todas partes.
> Entrelazad vuestras raíces y seréis indestructibles.
> Llamarán feminismo a esta nueva tierra en la que florecéis,
> y en ella seréis eternas y libres ■

LA EFIMERIDAD DE LO ALTERNATIVO

Soledad García Pariente y Julia Micó Cuenca

En la década de los 90, el arte parece haber vuelto a ser político. La historia de un arte colectivo con una vocación social evidente, que desde prácticas alternativas se esfuerzan por resistir y desafiar los marcos artísticos institucionales. Se cuestionan los modos de poder mediante la comparación entre las relaciones sociales y la estética, la institución política y cultural, desbordando los nexos complejos y siempre paralelos entre el arte y la sociedad. Se trata pues, de un arte utópicamente capaz de subvertir los códigos predominantes de los modos de producción, distribución y recepción del mismo.

Ahora bien, el combatir o cuestionar el poder y sus mecanismos a través de un activismo artístico y social puede volverse una práctica víctima precisamente de todo aquello que critica, convirtiéndose en otra de las piezas partícipes de esa Historia del Arte institucionalizada y empoderada a la que pretenden resistirse.

Esto puede explicarse si nos centramos en el propio poder, ya que no puede reducirse tan solo a una serie de instituciones, sino que se encuentra arraigado en nuestra sociedad y en sus propios individuos, de modo que a través de dichas prácticas artísticas se va a visibilizar la dualidad entre el que ejerce el poder y el que lo combate.

Por consiguiente, podrían considerarse como espacios o colectivos "alternativos", una designación que a su vez perpetúa la existencia de aquellos que están "integrados". Estas clasificaciones divisorias pueden convertirse en un arma de doble filo ya que refuerzan las relaciones de poder, lo corroboran corriendo el riesgo de ser institucionalizados y de convertirse en su propia mercancía, es decir, en un producto de la industria cultural.

Por un lado, el querer conservar la independencia por encima de todo, la apuesta por un sistema de autogestión en contra del centralismo, el trabajar en formatos no homogeneizados y el no aceptar intervenciones externas, hace que subsistan en una continuidad precaria que deriva en algunas ocasiones a su propia desaparición o en la incorporación a las estructuras institucionalizadas y políticas de subvención con las consiguientes reducciones en la radicalidad de sus planteamientos.

Cabe destacar a su vez en esta contaminación y relación que mantienen estos aparentes polos opuestos, el hecho de que el artista independiente y en contra del poder institucional es seducido por la demanda de los grandes centros de arte, tal y como ocurrió ya en el año 2002 con la exposición *Ninguna persona es ilegal* comisariada por Paloma Blanco en la que formaron parte artistas tan representativos como Rogelio López Cuenca, así como colectivos de la talla de El Perro, llegando a ganar el concurso que en este mismo año sacó La Casa Encendida. En estos espacios su obra se expone a la mirada del gran público y por consiguiente,

alcanza una mayor visibilidad a la que va implicada, como en cualquier trabajo, un mayor beneficio económico, surgiendo así una esfera tentadora para el artista que se beneficia de dicha contaminación.

Por otro lado, el ámbito artístico institucionalizado ha de apurarse para prever esta subversión, ejerciendo una demanda y control sobre ésta, hasta transformar en industria lo que en un primer momento aparecía como una utopía de cambio social. De este modo, contribuyen a la construcción de la imaginería social globalizada donde cada uno de nosotros participa de una forma definida y previsible. Una sociedad donde las personas son representadas desde el poder y donde las imágenes son proporcionadas por el poder, tomando sus voces y adueñándose de sus ideas. Una situación en la que es complicado poder pensar en un arte alternativo o independiente.

Como describe Alicia Jiménez, la inserción en lo institucional o las subvenciones de las prácticas alternativas se entiende como una tema novedoso dentro de los programas culturales en vez de como fragmentos de la realidad o modos de vida, obteniendo un sutil letargo por parte de la participación más activa y la pérdida de identidad colectiva[1].

De esta forma, las propuestas alternativas se terminan agotando, ya que solo cobran sentido desde lo circunstancial, en el aquí y el ahora, ocasionan accidentes más que productos. Es decir, en el momento que se organiza, se formaliza o simplemente se proponga como alternativa, abandona su lucha de resistencia para transformarse en una herramienta que acaba por reforzar los modos del pensamiento dominante. Así, estas prácticas abandonan su énfasis entusiasta y espontáneo para pasar a formar parte de los programas de las galerías, grandes museos y centros institucionales de arte contemporáneo. Recorren el camino inverso alejándose del ámbito de lo real para trasladarse a los espacios de poder, lo cual genera una contradicción que no debe pasar desapercibida.

Sin embargo, las prácticas alternativas, como las llevadas a cabo por colectivos como Estrujenbank o Preiswert en Madrid, en su ambigua relación con los ámbitos artísticos institucionales, conllevan la necesidad de redefinición de algunos criterios de la Historia del Arte ampliando las fronteras de la producción artística y de los parámetros del espacio institucional, con el fin de acaparar de un modo responsable la expansión e intersección de estos "modos de hacer".

En este proceso de confluencia, el espacio artístico institucional ideal operaría como un elemento cultural más, un lugar tan legítimo como la calle para la intervención social de los artistas. Un ideal utópico al igual que la utópica misión del arte de alterar las relaciones de poder que sustentan al mundo ■

1. Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1935-2015). Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 681.

EL ACTIVISMO TAMBIÉN SE VENDE

Javier Leñador González-Páez

Les hablo desde la Institución, y esto que viene a continuación se trata de un encomio al capitalismo, de sus virtudes subyugantes y omnipotencia. Y es que es importante enunciar desde donde se habla —desde un máster público, y asociado a un museo, la Gran Institución Arte— por muy insignificante que resulte mi posición, y más si de lo que vengo a hablar está precisamente ligado con la institucionalización y la mercantilización. Es importante también vaticinar la conclusión de este breve artículo, para ahorrar tiempo o disgustos al que se dispone a leer.

El activismo es un concepto *per se* resbaladizo, y más si lo ligamos al arte, lo que lo mueve a otro campo crítico, aquel relacionado con la Historia del Arte y las industrias creativas. Hablaré, por tanto, del binomio activismo + arte, difíciles compañeros que se coaligan nominalmente de muy distintas maneras: arte activista, arte político, artivismo, etc. Para intentar ser menos ambiguo, seguiré la nomenclatura de la Red de Conceptualismos del Sur (RcS), que prefiere usar el término "activismo artístico" para referirse a "aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de la autonomía del arte"[1]. Por tanto, su objetivo último no sería la producción de una gran obra de arte, sino el de impulsar el cambio social mediante el asociacionismo de individuos y colectivos provenientes de distintos campos, incluido el artístico.

Estas prácticas, en cuanto "arte" sin obra, podemos relacionarlas con el arte conceptual —primera piedra del nuevo edificio artístico posmoderno —, con el arte de acción, con la performance, con el situacionismo y la reivindicaciones político-artísticas del 68; e incluso con el más reciente arte relacional de Bourriaud. Este activismo artístico o arte activista, según desde donde se mire, se desarrollaría fundamentalmente a partir de finales de los 80 a razón de la eliminación de todo sistema económico alternativo y de las crisis capitalistas de nuevo signo. Por tanto, casi siempre supondrán una crítica, confrontación o intento de superación de elementos o consecuencias de dicho sistema capitalista. Pero como argumentaremos a continuación, su relación con él no solo es antagónica, sino que se puede dar una filiación, entrando en una suerte de paradoja que ya se dio en todas las prácticas artísticas que acabamos de citar. Precisamente, esto decía Lucy Lippard sobre el arte conceptual allá por los setenta:

> Las esperanzas de que el "arte conceptual" fuera capaz de evitar la comercialización general (…) eran en su mayor parte infundadas. En 1969 parecía que nadie, ni siquiera un público ávido de novedades, pagaría dinero realmente, o al menos no mucho, por una fotocopia referente a un acontecimiento pasado o nunca percibido directamente (…). Tres años más tarde, los principales artistas conceptuales están vendiendo obras por sumas sustanciosas aquí y en Europa[2].

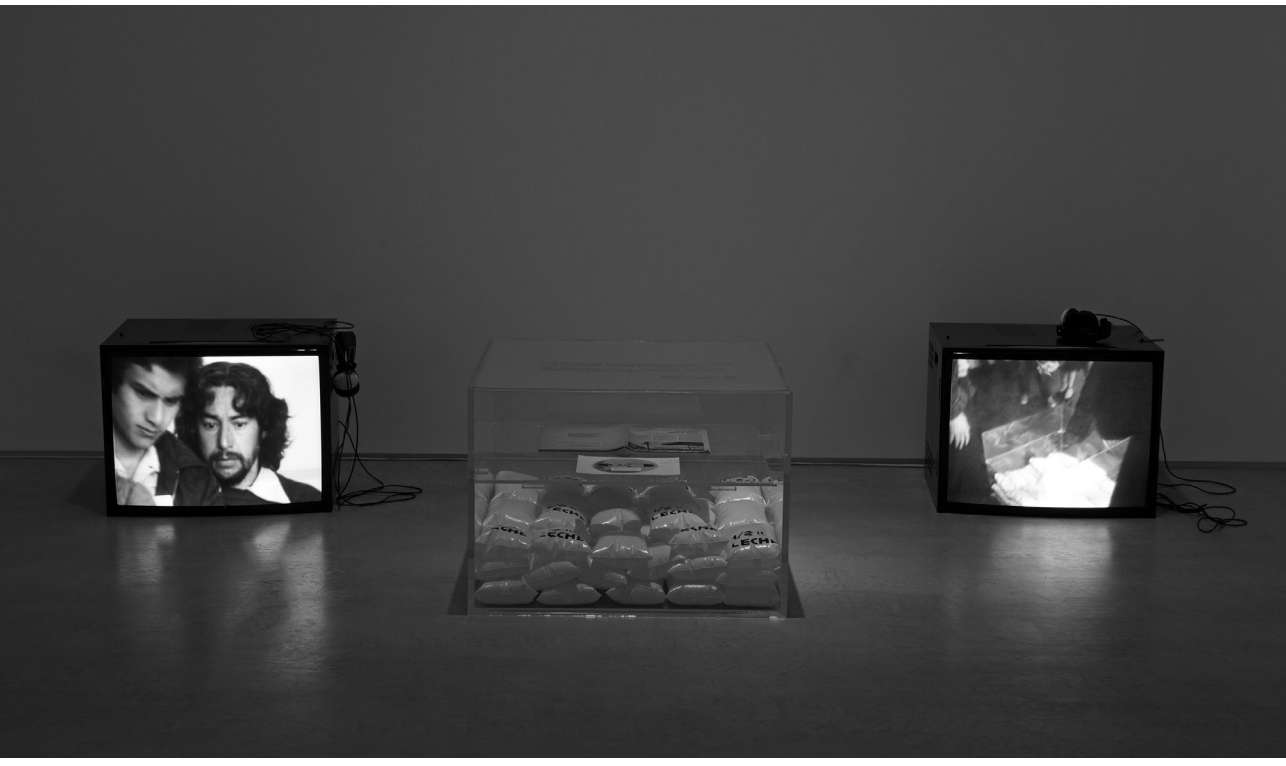
Como se puede extraer de las palabras de Lippard, en última instancia es el artista quien decide si quiere entrar o no en el juego del mercado con la puesta en circulación de objetos o documentos (materiales o inmateriales). Porque si se quiere, por mucha desmaterialización de la que se hable, siempre hay algo que poder venderse en el arte.

¿Pero qué hay de malo en institucionalizar(se), en vender(se)?

El riesgo reside en perder el control sobre la creación, de traspasarla a manos que puedan manipular la idea original y transformar su valor social. Como dice Iván de la Nuez: "De muchas maneras, el arte,—después de la caída del imperio comunista— ha tenido un papel fundamental en la banalización de asuntos como la política y la revolución"[3]. Nada nuevo bajo el sol: una camiseta con el rostro del Che Guevara cuelga en una tienda, o en un tenderete del Charco de la Pava, da igual. No se puede comercializar aquello de lo que no existe representación, y el arte es la representación de la historia, su mercantilizador.

Al final, el capitalismo opera para hacerse con formas irreductibles a la comercialización a través de la transformación de su razón de ser, de su concepción original. Como argumenta David Graeber, para que algo sea comercializable, intercambiable, "primero necesita ser sacado de su contexto"[4]. De este modo, el valor cultural o social que pudiera tener la práctica artística, o esa *autovalorización* de la que nos habla Marcelo Expósito[5], es subsumida y reemplazada por un valor económico que en principio parece ser reflejo del primero y que luego lo olvida por completo banalizándolo.

Volviendo al activismo artístico, en este caso al desarrollado en España fundamentalmente a partir de finales los 80, Marcelo Expósito defiende "entrar y salir de la institución" para llevar estas actividades a otros contextos pero sin caer en su completa enajenación[6]. De hecho, han sido ya muchas las relaciones conjuntas entre activismos e instituciones que han contribuido a expandir la idea de lucha más allá del círculo activista, como las Agencias derivadas del taller "De la acción directa como una de la Bellas Artes" (2000) del MACBA; la afiliación de la Red de Conceptualismos del Sur al Museo Reina Sofía, entre cuyos frutos se



encuentra la muestra "Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina" (2012-2013), u otras exposiciones como "Global aCtIVISm" en el ZKM de Karlsruhe (2013-2014) y "Colectivos & Asociados" (2002) en Casa de América de Madrid.

Bien, pero al final quedará en manos del artista o activista la venta de esos documentos o *vestigios*, venta que apremiará cuando la lucha política se haya dado por concluida, esté desactivada o la vida del vendedor esté llegando a su fin y piense en el museo o sus derivaciones como el mejor preservador de la acción pasada. Será entonces cuando el discurso cambiará de enunciador, cuando el artista dejará de tener el control total de su obra y su obra podrá verse a merced de la utilización siempre interesada del coleccionista.

Así por ejemplo, el Museo Reina Sofía adquirió la documentación gráfica de distintas acciones del Grupo activista chileno CADA, así como otras del colectivo malagueño Agustín Parejo School. También compró el vídeo que recogía la *Huelga de Gasolineras* (1977) del colectivo catalán Video-Nou, obra procedente del MACBA y que nos habla de un trasiego ya entre instituciones, "de segunda mano"[7]. Obras que pueden etiquetarse como activismo artístico y que al ser compradas por un museo quedan a disposición de éste para entrar en el circuito de actividades y exposiciones, que acarrean revalorizaciones más o menos frecuentes de las obras a través de las tasaciones para seguros.

Revalorizaciones que tenderán a ir al alza en cuanto la mera exposición aumenta el valor económico de una obra, lo que supone una relación inversamente proporcional con su valor de uso —si es que no se ha esfumado ya por completo, si es que todavía creemos que una obra de arte puede activar políticamente a quien la ve. Muestas que son, por otra parte, consecuencia de unos planes estratégicos y operativos afectados —¿o mejor corrompidos?— por los intereses de las grandes empresas del IBEX 35 (Inditex, Telefónica, Banco Santander, etc.), que encuentran asiento en el patronato del museo desde 2013[8].

Es por todas estas razones y ejemplificaciones que defiendo que la valorización de la práctica político-artística institucionalizada, mercantilizada, no dependerá ya de su eficacia social, sino más bien de su impacto mediático —en última instancia económico— a través de la exhibición en la sala de un museo o la entrada en el circuito de exposiciones. Y será esto lo que el gran público vea, lo único que podrá ser valorado por el interés general. Por tanto, será ahora el Museo, como prolongación de lo sistematizado y visto como única vía para trascender, quien dictará sentencia, también, de la eficacia política de muchas luchas sociales. Ese es el precio a pagar por pasar a la Historia ■

1. Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Catálogo de exposición*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 43.
2. Lucy Lippard, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, p. 369.
3. Iván de la Nuez, *Inundaciones. Del Muro a Guantánamo: invasiones artísticas en las fronteras políticas 1989-2009*, Barcelona, Editorial Debate, 2010, p. 244.
4. David Graeber, *Debt. The first 5,000 years*, Nueva York, Melville House, 2011, p. 146. Citado en Alberto López Cuenca, "Economic value, equivalence and the nonidentical: Conteporary Art Practices in the Grey Zone of Human and Commercial Economies", en *PARSE Journal*, nº2, 2015, p. 50.
5. Marcelo Expósito, "Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo", *Trasversal Texts*, Viena, European Institute for Progressive Cultural Policies, 2006, s/p. Disponible en: http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es [Consulta: 22 de abril de 2019].
6. Ídem.
7. Para más información sobre estas y otras obras de los colectivos señalados, ver la web del Museo Reina Sofía: https://www.museoreinasofia.es/
8. Elena Vozmediano, "Caso de estudio: Telefónica y el Museo Reina Sofía", *Utopía. Revista de crítica cultural*, nº1, enero-marzo 2019, p. 62. En el patronato del museo se encuentran nombres de sobra conocidos en la gestión empresarial de nuestro país: https://www.museoreinasofia.es/museo/patronato [Consulta: 28 de abril de 2019]. En el patronato de la Fundación del museo también destacan nombres relevantes a nivel económico y empresarial cuya presencia se encuentra amparada por su condición filantrópica o coleccionista: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/4_bios_miembros_fmrs.pdf [Consulta: 28 de abril de 2019].

Página anterior: "Para no morir de hambre en el arte"; Colectivo CADA, 1979. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

RESISTENCIAS LÚDICO-POLÍTICAS EN EL MADRID DE LOS 90

Biblioteca y Centro de Documentación
7 de junio – 25 de octubre de 2019
Edificio Nouvel, Biblioteca, Espacio D

En el contexto del Máster de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, impartido en el Centro de Estudios del Museo Reina Sofía en colaboración con las universidades Autónoma y Complutense de Madrid (UAM y UCM), se presenta Resistencias lúdico-políticas en el Madrid de los 90, un ejercicio académico y expositivo a cargo del grupo de estudiantes del itinerario de Teoría y Crítica de Arte.

A partir de materiales de diversos archivos depositados en el Museo, esta muestra presenta un conjunto de colectivos que ensayaron diferentes modos de intervención en el espacio público madrileño de finales del siglo XX. La exposición se organiza en torno al juego como estrategia que redefine las relaciones arte/política. A su vez, el espacio expositivo se estructura en torno a tres ejes que evidencian los efectos sociales de la actividad de los diferentes colectivos: articulación, interrupción y desbordamiento.

La década de 1990 en España se caracterizó por una reacción frente a los fuertes procesos de institucionalización de la cultura y por una mayor participación de la sociedad civil en este ámbito. Eventos como los Juegos Olímpicos del 92, la Exposición Universal de Sevilla y la Capitalidad Europea de la Cultura de Madrid marcaron la tónica de unas políticas desarrollistas que apostaron por la neoliberalización y la espectacularización de la cultura, desposeyéndola de sentido crítico.

En este contexto, aparecieron colectivos e iniciativas artísticas que abrazaron el sabotaje institucional, la disolución del concepto de autoría y el fortalecimiento de la participación comunitaria. Sus ámbitos de actuación fueron las resistencias barriales frente a los procesos de gentrificación (La Fiambrera Obrera), las políticas queer (La Radical Gai, LSD), la crítica institucional (Estrujenbank, Preiswert) y el sabotaje contra el neoliberalismo (SCCPP, Industrias Mikuerpo).

Bares, discotecas, plazas, calles o espacios okupados se convirtieron entonces en centros de una efervescente actividad cultural que dio lugar a procesos de empoderamiento y autoafirmación. Estos colectivos tomaron el espacio público y explotaron las potencialidades de su propio cuerpo en la performance pública o en la fiesta, que utilizaron para ensayar modos de activismo político y comunión social.

Este recorrido no solo pretende revisar el activismo de los colectivos del Madrid de los años 90, sino también reflexionar sobre las preocupaciones que marcaron dicha escena alternativa. Aquella experiencia, heterogénea, reivindicativa y viva nos ayuda a construir y definir los movimientos sociales actuales. La red de identidades múltiples presentes en esta muestra fue consciente del alcance y del poder de "la piel colectiva", convirtiendo el espacio público en su obra, lugar expositivo y centro de acción.

Equipo curatorial: María Paula Ángel, Marina Arranz Bombín, Paula María Arribas, Maite Dávila Mata, José Ángel Escribano, Soledad García Pariente, Alicia González Alonso, Leticia Denise Hani Schajris, Rodrigo Herrera Conde, Javier Jiménez Leciñena, Javier Leñador González-Páez, Laida Mendia Vicente, Julia Micó, Rodrigo Montaño, Leandro Navarro Cabanas, David Pérez Pérez, José Antonio Roch, Esther Romero Sáez, Fernando Sánchez Morote, Sandra Sevilla Ortiz, Laura Tapia.

CRÉDITOS

Equipo curatorial y editorial
María Paula Ángel, Marina Arranz Bombín, Paula María Arribas, Maite Dávila Mata, José Ángel Escribano, Soledad García Pariente, Alicia González Alonso, Leticia Denise Hani Schajris, Rodrigo Herrera Conde, Javier Jiménez Leciñena, Javier Leñador González-Páez, Laida Mendia Vicente, Julia Micó, Rodrigo Montaño, Leandro Navarro Cabanas, David Pérez Pérez, José Antonio Roch, Esther Romero Sáez, Fernando Sánchez Morote, Sandra Sevilla Ortiz, Laura Tapia.

Exposición
María Paula Ángel, Paula María Arribas, Maite Dávila Mata, José Ángel Escribano, Soledad García Pariente, Javier Jiménez Leciñena, Julia Micó, Leandro Navarro Cabanas, David Pérez Pérez, Sandra Sevilla Ortiz.

Revista
Edición y corrección
Marina Arranz Bombín, Laida Mendia Vicente, Esther Romero Sáez, José Antonio Roch.
Producción
Alicia González Alonso, Javier Leñador González-Páez, Rodrigo Herrera Conde.
Diseño
Laura Tapia, Fernando Sánchez Morote, Rodrigo Montaño, Leticia Denise Hani Schajris.

CRÉDITOS VISUALES

Portada: Archivo Industrias Mikuerpo (Licencia Creative Commons)
Reverso portada: Juan Galdeano
Pág. 10: Clara Cábez López
Pág. 12 Naked Farris
Pág. 13: Film4 Productions
Pág. 16: Archivo Industrias Mikuerpo (Licencia Creative Commons)
Pág. 17: Licencia Creative Commons
Pág. 27: Maite Dávila
Pág. 28: Magdalena Orellana
Pág. 29: Archivo Laura Cortés
Pág. 32-33: Rodrigo Montaño
Pág. 34: Archivo La Más Bella
Pág. 35: Simarro Lozano
Pág. 36: Archivo Santi Barber
Pág. 37: Magdalena Orellana, Sara Ana Mejías Pinilla
Pág. 42: Archivo Eva and Franco Mattes
Pág. 43: Archivo Industrias Mikuerpo (Licencia Creative Commons)
Pág. 44: Luna Moriana
Pág. 45: Mata-Galán
Pág. 51: Ana López- Bachiller García
Pág. 53: Esther Romero Sáez
Pág. 54: Esther Romero Sáez
Pág. 55: Pablo Ibañez (Licencia Creative Commons)
Pág. 59: Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Pág. 63: Archivo Juan Ugalde

Acta 4 es una revista de carácter universitario distribuida gratuitamente. Los textos se atienen a la Licencia Creative Commons 3.0 España: reconocimiento-no comercial-sin obras derivadas. Si necesita ponerse en contacto con sus editoras, por favor, escriba a la dirección revistaacta4@gmail.com

AGRADECIMIENTOS

Desde el colectivo, queremos agradecer a todas las personas que, de manera directa o indirecta, han participado en la gestación y desarrollo de este proyecto.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Juan Albarrán, Selina Blanco, Rocío Robles, Claustro de Profesores del Máster de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, Personal de la Biblioteca y Centro de Documentación del MNCARS, Alberto Medina Morales, Julio López González, Nieves Correa, Juan Galdeano, Lesoj, Laura Cortés, Luis Navarro, Pepe Murciego, Juan Ugalde, Andrés Senra, Curro Aix, Santi Barber, Jordi Claramonte, Diego Calvo Cubero, Lucía Silva, Fran Simarro Lozano, Blanca Soto y Héctor Perez Pinto. A los colectivos: La Eskalera Karakola, La Más Bella, LSD, Radical Gai, Estrujenbank, Industrias Mikuerpo, La Nevera, El Perro y La Fiambrera. A los artistas e ilustradores: Clara Cábez López, Magdalena Orellana, Sara Ana Mejías Pinilla, Luna Moriana, Mata-Galán, Ana López-Bachiller, y a nuestros compañeros del itinerario de gestión del máster, por su apoyo.

Esta revista se compuso con las tipografías Meta Pro, Pf Online Three Pro, Druk, Kingthings Typewriter, Thunderhouse, y se imprimió en papel amarillo intenso Papago de 80g y Artesa de 250gr.
Se imprimieron 450 ejemplares en la Imprenta Galilei S.L. en Alcorcón, Madrid, en junio de 2019.

Revista Acta Nº 4, junio de 2019

ISSN: 2445-4397
DEPÓSITO LEGAL: M-16925-2016

revistaacta.tumblr.com

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

UAM Universidad Autónoma de Madrid


CAMPAÑA PARA LA
DESINFORMACION Y
EL ANALFABETISMO
92

Las alumnas del itinerario de teoría y crítica de arte del Máster de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UAM-UCM-Museo Reina Sofía) presentamos Rutas disidentes, resistencias comunes, cuarto número de la revista ACTA.

Este ejercicio editorial parte de una investigación colectiva cuyos integrantes nacimos y crecimos en los 90, situándonos como receptores de las luchas iniciadas entonces, pero sin haber participado social o políticamente en sus reivindicaciones. Desde nuestra perspectiva nos encontramos ante una suerte de frontera difusa, una década liminal a la que cuesta concebir como pasado.

Los cambios urbanísticos en pleno arranque de la gentrificación se produjeron de forma simultánea a la proliferación de instituciones culturales, museos y galerías. Las transformaciones a nivel social no sólo tuvieron lugar con la revolución tecnológica y la llegada de Internet; las primeras traducciones de textos queer y feministas dieron pie además a importantes demandas en torno a la libertad sexual.

Nuestra reflexión gira en torno al espacio público, objeto y lugar de reivindicaciones de diversos grupos invisibilizados por el relato hegemónico. En su mayoría, se trata de proyectos activistas que apostaban por formas de intervención basadas en prácticas provocadoras, ocupacionales y colaborativas; voces de un pasado reciente que confiaron en el poder de la colectividad para cuestionar y transgredir lo establecido.

La revista surge en paralelo al proyecto expositivo Resistencias lúdico-políticas en el Madrid de los 90 del cual parte y se distancia, viéndose desbordada geográfica y temporalmente a través de los artículos. Mantenemos el vínculo con la muestra trasladando su misma organización a través de los conceptos de articular, interrumpir y desbordar, junto a lo lúdico como noción vertebradora de la actividad de los colectivos. Las voces todavía presentes a través de las entrevistas de sus participantes, suponen la aportación más personal y singular de esta publicación.

La revista reflexiona acerca de la vigencia de las acciones y preocupaciones que marcaron la escena alternativa de los 90: realidades que dan forma a los movimientos sociales que crecen y se reinterpretan en nuestros días, como motores de las reivindicaciones culturales actuales. ACTA 4 es, en definitiva, un proyecto de rutas disidentes, de resistencias comunes.

¿Caben los noventa en una revista?