

Crisis de la participación y prácticas artísticas contrahegemónicas de preocupación social.

Trabajo final de máster

Nuria Esther Antolín Rodríguez

Tutor: Martí Peran

Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte

Universidad de Barcelona

Curso 2019 - 2020

Índice

I.	Perspectiva de la investigación.....	2
a.	Vanguardia, transgresión y absorción.....	3
b.	Posmodernidad y post-utopía.....	5
c.	Arte y metapolítica.....	8
II.	Metodología y marco teórico	10
PRIMERA PARTE		
I.	Introducción. Participar y colaborar.....	15
II.	Problemáticas en torno a lo “participativo”	24
a)	Colaboración y economía.....	28
b)	Cultura de la participación y capitalismo cognitivo.....	30
c)	Instrumentalización y giro ético.....	33
d)	Participar en política: democracia y consenso.....	37
III.	Conclusiones a la primera parte.....	40
SEGUNDA PARTE		
I.	Introducción.....	43
1.1	Imposibilidad de la comunidad.....	49
1.2	Búsqueda de pluralismo e individuación.....	56
II.	Un acercamiento a la utopía y otras prácticas subversivas.....	63
a.	La “retopia” de Dirk Hoyer.....	63
b.	Fiesta, desestabilización y ética hacker.....	66
III.	Reflexiones finales.....	76
IV.	Bibliografía.....	80

I. *Perspectiva de la investigación*

La investigación que desarrollo a continuación surge de una incomodidad con el modelo de artista bohemio, encerrado en sí mismo, torturado por la introspección y la soledad a la que le obliga la creación de su obra. Ese artista solamente preocupado porque su obra “funcione” visualmente, y porque finalmente aquella pueda ser valorada positivamente en el mercado del arte, es decir, sea capaz de producir una rentabilidad. Esta última es un empresa difícil para cualquier artista pero ciertamente mucho más para una mujer que para un hombre. Además, la imagen que se proyecta de este artista es siempre la de un varón. Como ha señalado la crítica feminista en multitud de ocasiones, la discriminación sexual y racial es una realidad también en el mundo de la cultura. Como señalaron Las Guerrilla Girls con su práctica activista, usualmente vemos “less than half the picture”¹. Este modelo de artista transmitido, no es sólo un modelo personal o de “estilo de vida” si no que es la causa y la consecuencia de cómo funciona un complejo mundo del arte. Diría que es uno de esos movimientos subterráneos que conforman las metapolíticas.

Mi intención a lo largo del desarrollo de este texto ha sido encontrar una voz propia para hablar de los temas que son referidos, temas que he tratado de interiorizar. Es por eso que el texto tiene una forma más de búsqueda de una hipótesis sobre cómo entender el arte en su relación con lo social. La hipótesis ha ido apareciendo y se ha ido desarrollando a medida que ha avanzado el trabajo. Esta forma viene de que,

¹ Esta fue una de las potentes frases que las Guerrilla Girls lanzaron al público en su búsqueda por hacer visible la discriminación por sexo que estructura el sistema arte. La gran capacidad comunicativa de sus campañas llega quizás a su máxima cuando en 1985 sacan a la luz los datos sobre el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. A través de su famoso cartel titulado “¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Metropolitan Museum?” denunciaron que “menos del 4% de los artistas en la sección de arte moderno son mujeres, pero el 76% de los desnudos son femeninos.”

¿Han servido sus reivindicaciones para cambiar estos porcentajes? Ellas mismas dan una respuesta a esta pregunta en un vídeo que fue publicado en YouTube en 2014. “Cada diez años vamos al Met y hacemos un recuento. El último fue el año pasado. En la exposición puede verse el póster de 1989, entonces sólo el 5% de los artistas eran mujeres. En 2013, son el 3%”.

Para apoyar que esta marginación existe hoy y también en el contexto español, ver la información detallada en el artículo publicado en el Diario Público en enero de 2019 y titulado *¿Discriminan a las artistas los museos estatales? El caso del Reina Sofía* se expone que, a pesar de la entrada en vigor en 2007 de la Ley Orgánica para la Igualdad efectiva de Mujeres y Hombres 3/2007, la cual debería asegurar una presencia equilibrada entre hombres y mujeres, aún hay más del triple de artistas hombres que mujeres. Esto ocurre en las exposiciones temporales lo cual es doblemente alarmante pues no están atadas al desequilibrio histórico de la colección permanente.

como decía, se trata más que de una inquietud académica, también es una inquietud vital pues la idea nace de esa incomodidad como decía del modelo de artista transmitido en la facultad de bellas artes.

a) Vanguardia, transgresión y absorción

Que el modelo de artista bohemio sea visto como un problema no es algo nuevo. Las vanguardias artísticas primero y después las neo-vanguardias desarrollaron una extensa crítica de la estructura del mundo del arte y de sus principales instituciones, como el artista o el museo. A pesar de ello, ese modelo de artista romántico sigue hoy vigente.

Después de estudiar de forma más bien contingente toda la disrupción que los artistas de vanguardia y neo vanguardia pensaron y practicaron, me pregunté dónde había quedado toda esa libertad propuesta. Antes de nada, debo explicitar que cuando hablo de vanguardia y neovanguardia me referiré sobre todo a aquellos movimientos que supusieron una subversión mayor. Es decir, estoy hablando de dadá, de futurismo, de fluxus, de situacionismo... y en general, de todos aquellos movimientos del siglo XX que se enmarcan dentro de la tradición utópica.

La vanguardia buscaba transgredir las Bellas Artes, deshacerse de sus valores, buscaban emanciparse de las tradicionales disciplinas artísticas. Los artistas de la vanguardia y neovanguardia querían ir más allá del arte. Parece que hoy ese deseo último ha sido realizado en el sentido de que se relaciona con disciplinas no artísticas como la antropología, la ciencia, la ecología o la pedagogía. Sin embargo, esta expansión hacia otros campos, no parece traer consigo aquello que los grupos mencionados reclamaban para el arte. Hoy los lugares para el arte siguen siendo unos pocos y podríamos decir que es un campo especializado en el que sólo algunos expertos conocedores de los “discursos” se sienten cómodos participando. El anhelo de democratización, de que se perdiera la distancia entre artista y público no parece haberse hecho realidad.

En este sentido, las bellas artes siguen ocupando un lugar central. Tanto sus disciplinas más clásicas como ahora el arte contemporáneo, una disciplina más. Las vanguardias artísticas forman ahora parte de un canon.

Brian Holmes explica ese proceso de academización de la vanguardia.

La década de 1990 encontró una suspensión y academización de las prácticas de vanguardia, que habían sido apropiadas e inmovilizadas en el momento histórico en que comenzaron a desbordar masivamente su estatus como obras autorizadas dentro del marco de las bellas artes. En el transcurso de la década de 1980 este momento final de las vanguardias se había convertido en la referencia fundamental para toda una construcción institucional del llamado "arte contemporáneo", y también para un mercado institucional en expansión que, a través de la proliferación de bienales y otras mega exhibiciones, ha alcanzado ahora una escala global.”²

Si concordamos con el autor, podemos decir que en los principales circuitos institucionales, los postulados de la vanguardia incluyendo sus momentos más utópicos ha quedado inoperativos.

Autores como Alberto Santamaría o Iván de la Nuez entre otros, explican que se ha producido una absorción, aquella radicalidad está hoy estetizada. En el libro *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*, Alberto Santamaría critica el lugar que tienen el situacionismo y otras corrientes radicales que ocupan una posición central en los discursos expositivos de muchos museos y en general en el arte contemporáneo. A lo largo del ensayo sugiere que todo lo que fue proyectado por aquellas corrientes se ha desvirtuado, hasta el punto de que ya no quedan más que gestos mil veces repetidos que carecen de la profundidad crítica que una vez tuvieron. Mientras que el situacionismo proponía una ruptura total, hoy ya no supone una confrontación. Ha aparecido “un nuevo formalismo que crece bajo la apariencia de una crítica consensual capaz de tranquilizar la conciencia del neoliberalismo y reproducir su forma de vida”³

² HOLMES, B., En: What, How & for Whom / WHW (Ivet Curlin, Ana Devic, Natasa Ilic and Sabina Sabolovic) (com.) Collective Creativity. Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2005, p.88-91

³ SANTAMARÍA, A., (2019) *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo* (p.140); Madrid; Editorial Siglo XXI

Iván de la Nuez también pone el foco en esa absorción por parte del neoliberalismo, en la conversión de la crítica en un género más dentro del arte contemporáneo. Se anuncia el fin del arte, pero el arte no termina, como expresa el autor.

Ambos autores, entre otros (como Brian Holmes, anteriormente citado, o Sadie Plant), señalan que lo que ahora podemos encontrar en las instituciones artísticas es una estetización del situacionismo, del dadaísmo, del arte conceptual... No parece, de esta manera, que haya un lugar en el arte para esa dimensión utópica, de cambio estructural total.

Sin embargo, Claire Bishop habla de cómo el compromiso social en el arte contemporáneo en Europa en los 90 y los 2000 se sirve del modo de trabajar mediante proyectos “como un vehículo privilegiado de experimentación utópica”.⁴ Parece entonces que aquella utopía no ha desaparecido del todo.

b) Posmodernidad y post-utopía.

Stewart Home en su libro *El asalto a la cultura* o Greil Marcus en *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, hablan de esa tradición utópica. Home indica que en primer lugar lo que tienen en común esos momentos utópicos es el rechazo a categorizar, separando por ejemplo el tiempo de ocio del tiempo de trabajo. Querían encontrar una unidad mayor en la que todas las actividades de la vida de alguien estuvieran necesariamente relacionadas. El autor explica que este pensamiento se repite y es parte de una tradición ininterrumpida que ha ido apareciendo y desapareciendo a lo largo de la historia.⁵

Los rasgos esenciales del utopismo del siglo XX toman su forma de estos movimientos de la época de pre-guerra. Los partisanos de esta tradición no sólo pretendían la fusión del *arte* y la

⁴ BISHOP, C., 2016, *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría* (p.17) Ciudad de México, Ediciones t-e-eoría

⁵ “A posteriori, es muy fácil reconocer una tradición ininterrumpida que emanaría de la secta del Espíritu Libre y que se diseminaría a través de los escritos de Winstanley, Coppe, Sade, Fourier, Lautremont, William Morris, Alfred Jarry hasta el Futurismo y Dadá; y después, por medio del Surrealismo, hasta el Letrismo y los diversos movimientos situacionistas, Fluxus, el Mail-art, el Punk, el Neoísmo y las diferentes modas anarquistas contemporáneas” HOME, Stewart (2004), *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el letrismo a la class war* (p.10), Bilbao, Editorial Virus.

vida, sino la integración de todas las actividades humanas. Criticaban la segregación social y proponían la totalidad. A partir de los años 20 en adelante, los utopistas tomaron conciencia de pertenecer a una tradición que se remontaba a Dadá y al Futurismo, y fueron conscientes de que en siglos anteriores «creencias» similares se habían manifestado bajo la forma de herejías religiosas.⁶

Y continúa,

Durante el siglo XX, aquellos que se han adherido a los principios de la utopía han trabajado a caballo entre el «arte», la «política», la «arquitectura», el «urbanismo» y el resto de especialidades que surgen de la separación disciplinar. Los utopistas buscan «crear» un mundo «nuevo» donde tales especializaciones no existan.⁷

Sin embargo, ¿pervive hoy esta tradición utópica? La utopía como proyecto transformador es un concepto moderno pues busca una finalidad clara. Es moderno en el sentido de que busca la transformación total, de una esencia a otra. La utopía es el mundo futuro perfecto en el que se ha resuelto aquello que impedía el desarrollo de ese nuevo mundo. Un elemento que parecía hacer posible la utopía era el nacimiento de la tecnología. La tecnología traería consigo la mecanización de la producción y nos haría libres del trabajo, así podríamos dedicarnos al arte. Hoy, esa confianza en el progreso tecnológico se ve mermada pues vemos cómo su desarrollo no ha traído consigo un progreso en términos de equidad en la distribución de riqueza y el trabajo sigue siendo una de las principales actividades en torno a la cual se desarrollan las sociedades, que no ha sido sustituido con un tiempo lúdico dedicado a la creación como presagiaban los situacionistas.

Quizá la utopía no tenga cabida en una época posmoderna. La posmodernidad se define en términos negativos: lo que no es moderno. Se habla de la posmodernidad como una nueva realidad que rompe con la anterior modernidad. El esencialismo o la idea de progreso son ideas que se impugnan en el pensamiento posmodernista.⁸

⁶ Ibidem p.19

⁷ Ibidem p.20

⁸ ARAGÜÉS ESTRAGUÉS, J. M.; [18 diciembre de 2018] *A vueltas con la posmodernidad*; El salto diario; Recuperado de <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/a-vueltas-con-la-posmodernidad>; Consultado el 08 de julio de 2020.

Podríamos decir que vivimos en un mundo del después de-. Entre otros muchos autores, Jacques Rancière habla de ello. Concretamente habla de la post-utopía.

Vemos la post-utopía en el arte porque “hemos acabado con la radicalidad del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación absoluta de las condiciones de existencia colectiva.”⁹

A pesar de eso, una de las inquietudes que impulsan este trabajo es la pregunta por la vigencia del pensamiento utópico en la post-utopía, ¿hay hoy un arte que continúe o vuelva a afirmar la importancia de esa misión?, ¿un arte que rompa con los mandatos del mercado, que busque ir en contra del estereotipo de artista solitario, que se burle de la estructura del mundo del arte y sus instituciones?

La investigación tratará de volcar esas preguntas sobre el arte colaborativo de un pasado reciente que, sin creer ya en utopías, sí nace de una contrahegemonía y busca resistirse a los mandatos del mercado global. Se estudiarán las prácticas colaborativas en su intersección con aquellas socialmente comprometidas. Este tipo de prácticas artísticas también conocidas como arte socialmente comprometido, arte basado en la comunidad, comunidades experimentales, arte dialógico, arte litoral, arte intervencionista, arte participativo, arte colaborativo, arte contextual o práctica social¹⁰ nos sitúan dentro de un macro tema con infinidad de casos y una gran variedad de criterios de valoración. Dentro de este “paradigma cooperativo”, no encontraremos una “tipología concreta de prácticas” sino que, más bien se tratará de un territorio amplio, complejo, diverso y contradictorio.¹¹

Aunque quizá no de la manera deseada por los artistas de vanguardia, la demanda de ir más allá del arte se ha cumplido; el arte es desde hace décadas un campo expandido¹². Su función hoy no es solo estética, no sólo conmueve, invita a la reflexión

⁹ RANCIÈRE, J., (2011); *El malestar en la estética* (p.27); Buenos Aires; Editorial Capital Intelectual.

¹⁰ BISHOP, C., 2016, *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría* (p.12) Ciudad de México, Ediciones t-e-eoría

¹¹ EXPÓSITO, M. (2005) La imaginación radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas. *Revista Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español* 147-158

¹² Rosalind Krauss, en su texto *La escultura en el campo expandido* explica cómo la escultura minimalista se abre a otros medios que no son los propios del canon escultórico. Según la autora la escultura se deslocaliza, pasa a definirse de una manera negativa, por lo que no es. Lo que antes eran los límites de la obra, su materialidad propia, quedan diluidos en el paisaje, la arquitectura y son parte de la obra. Este

o crea belleza. Las reflexiones que trajo consigo el arte conceptual apartan la visualidad como centro indiscutible de la experiencia artística. A partir de entonces ya no solo se tratará el arte como algo que llama a la contemplación dentro de un lugar especializado (el museo) si no que buscará abrirse e implicar a una multitud cada vez mayor de actividades, lugares, campos de estudio, grupos sociales...

En esta investigación no es posible abarcar todas las cuestiones que se han estudiado en relación al arte colaborativo. Por esta razón la presente investigación busca explicar ciertas relaciones entre arte colaborativo y compromiso social y político, tratando de ver qué de transformador tienen en un contexto post-utópico.

c) Arte y metapolítica.

La política, al igual que el arte, también es una construcción simbólica, una *representación* de los cuerpos que no puede ser tomada como una realidad. El arte, si lo entendemos como proceso experimental y como separado de la lógica, no debería de tomar esa realidad política como suya. Si el arte tiene un compromiso social, eso debería de significar que juega con el concepto de comunidad, de grupo, que experimenta con ello para devolver imágenes que nos muestren la realidad de *lo* político y no tanto de *la* política.

Este rechazo al arte político no es un rechazo a que el arte “hable” de política, más bien es un rechazo a que utilice sus mismos mecanismos. Tampoco es un rechazo a que el arte pueda ser en efecto un camino para un cambio efectivo en nuestra realidad. Es de hecho, entender la política como espacio simbólico en el que interceder desde otro espacio simbólico que no tiene la necesidad de mostrarse como realista. El arte no es la política ni es un reflejo, a la manera de espejo, de la “sociedad”.

Stewart Home explica que El samizdat (una tradición disidente, de autogestión) “no es una tradición política, su base ideológica no siempre es explícita. No obstante, y puesto

proceso de expansión que explica Krauss es una de las características de buena parte del arte actual que se aleja del campo arte perdiendo los límites del mismo.

que en la mayoría de sus manifestaciones enfatiza la acción colectiva, parece estar conectado con un cierto socialismo implícito.”¹³

El samizdat es algo que forma parte de una tradición hereje, utópica, que se inclina por no fracturar la vida. La idea de samizdat reafirma la idea de Rancière de que la obra no debe ser dirigida, coordinada por la política.

Puesto que la sociedad occidental incentiva la especialización, toda vez que un movimiento samizdat pierde su dinamismo, tiende a ser arrinconado en el terreno acotado del activismo. De este modo, cuando la Internacional Situacionista se dividió en dos facciones rivales en 1962, una facción se haría conocer por sus artistas y la otra por sus teóricos políticos.¹⁴

Diría que esta pérdida que explica Home que se produce al asociar el samizdat al activismo, es una pérdida que ocurre a menudo. Es la pérdida que ocurre con el comentado giro ético.

Entendiendo que todo arte revolucionario se inscribe en esa tradición de samizdat.¹⁵ Y asumiendo que la asociación directa entre arte y política provoca una pérdida de dinamismo como explican Jacques Rancière y Stewart Home, sigue siendo claro que el arte tiene un potencial político. Como explica Rancière,

El potencial político de la obra está ligado a su separación radical de las formas de la mercancía estetizada y del mundo administrado. Pero este potencial no se basa sólo en la simple soledad de la obra, ni en la radicalidad de la autoafirmación artística. La pureza que esta soledad permite es la pureza de la contradicción interna, de la disonancia por la cual la obra da testimonio de un mundo no reconciliado.¹⁶

La potencialidad política del arte pasa necesariamente por continuar siendo, o volver a ser, arte. El arte, como explica Rancière, tiene una política que le es propia: una metapolítica.

No existe conflicto entre pureza y politización. Pero es necesario comprender qué significa "politización". Lo que la experiencia y la educación estéticas prometen no es un auxilio de las

¹³ HOME, Stewart; 2004; *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el lettrismo a la class war* (p. 203-204); Bilbao; Editorial Virus

¹⁴ *Ibidem* p.206

¹⁵ En esta tradición inscribe el autor a los movimientos artísticos más revolucionarios posteriores a la segunda guerra mundial (en gran medida descendientes de dadá, el futurismo, el surrealismo) desde el Lettrismo, pasando por el Fluxus hasta la Class War.

¹⁶ RANCIÈRE, Jacques; 2011; *El malestar en la estética* (p. 54); Buenos Aires; Editorial Capital Intelectual

formas del arte a la causa de la emancipación política. Es una política que les es propia, una política que opone sus propias formas a aquellas que construyen las invenciones disidentes de los sujetos políticos. Esta "política", por lo tanto, debe ser llamada más bien una metapolítica. La meta política es, de manera general, el pensamiento que pretende terminar con el disenso político mediante un cambio de escena, mediante un desplazamiento desde las apariencias de la democracia y de las formas del Estado a la infraescena de los movimientos subterráneos y de las energías concretas que los sustentan.¹⁷

La búsqueda del presente trabajo de investigación es al encuentro de un arte que experimente la participación o el trabajo en grupo desde esta dimensión metapolítica, que no reproduzca las relaciones políticas, que no sirva a una estetización de la democracia.

No son prácticas que se encajen fácilmente en la categoría arte sino más bien prácticas sociales comprometidas con algún conflicto que utilizan el arte como medio de creación simbólica, como nexo de unión, como experiencia compartida.

I. Metodología y marco teórico.

Es interesante, para explicar la metodología de esta investigación, la crítica que hace Stewart Home en su libro *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el letrismo a la class war* al hecho de analizar movimientos como el Futurismo o dadá como movimientos exclusivamente artísticos¹⁸. Precisamente porque estos movimientos buscaban ir más allá del arte, no se les puede analizar solamente desde el arte.

Claire Bishop en su ensayo *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*, apunta al respecto que los proyectos participativos y colaborativos a menudo sólo se han analizado desde la visualidad del objeto artístico. Esto, explica la autora, puede suponer un problema a la hora de llegar a una comprensión mayor de estos proyectos pues sus prácticas tienen más que ver con las artes escénicas que con

¹⁷ RANCIÈRE, Jacques; 2011; *El malestar en la estética* (p. 45); Buenos Aires; Editorial Capital Intelectual

¹⁸ HOME, Stewart (2004), *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el letrismo a la class war* (p.17), Bilbao, Editorial Virus.

la plástica. Esa tendencia hacia lo escénico hace de sus prácticas eventos efímeros, de los cuales, muchos, no tenemos documentación.¹⁹

Por otra parte, Bishop apunta a la necesidad de estudiar el campo de la sociología y la filosofía política para estudiar los proyectos “involucrados socialmente” dado que estos atienden desde el arte a cómo se conforman las comunidades, cómo funcionan las masas, qué implica la representación en términos políticos o como empoderar a un grupo. Además, los proyectos se escapan de una finalidad “artística” y lo que buscan es crear nuevos lazos, solucionar algún conflicto etc.²⁰ Estos objetivos tienen tanto peso que, de hecho, a menudo lo artístico parece quedar en un segundo plano. Por consiguiente, aprendiendo de la crítica de Home, sería una tarea un tanto falta de sentido analizar estas prácticas sólo desde el punto de vista visual.

En el caso de esta investigación, sin embargo, el análisis visual será desplazado. Este es un trabajo que trata de ahondar en las debilidades del arte colaborativo y no en sus logros. Partimos de la crítica al elemento pilar del arte colaborativo: la participación. No es algo propio de las artes si no que es una actividad central en nuestro régimen democrático y actualmente en nuestra economía. Por eso, en la primera parte de la investigación, partimos algunas críticas a la cultura de la participación preguntándonos desde la política, la filosofía y la economía qué implica este término.

Chantal Mouffe, heredera del pensamiento de Ernesto Laclau o Antonio Gramsci, señala (en textos como *Agonística. Pensar el mundo políticamente* o *Prácticas artísticas y democracia agonística*) que es el conflicto y no la armonía dentro del grupo lo que debería ser cultivado para que se diera una democracia mejor. El consenso buscando la unanimidad deja fuera voces menos numerosas. No desaparece el conflicto, pero el consenso hace parecer que se trata de un escenario desconflictuado,

¹⁹ Este “problema” (que no ha dejado de ocurrir en el desarrollo de la performance) no es algo azaroso. Lo efímero era importante para estos movimientos que rechazaban la objetualidad y defendían la espontaneidad. Detrás se esconde la verdadera intención de estos movimientos de que no pudiesen ser captados fácilmente, sus palabras crípticas y su espontaneidad escapan del análisis tradicional.

²⁰ BISHOP, C., 2016, *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría* (p.20) Ciudad de México, Ediciones t-e-eoría

sin embargo, la decisión de la mayoría manda. En este sentido, alcanzar el consenso no puede ser un objetivo válido. La autora propone aceptar las relaciones de conflicto, dejando de ver al otro como el enemigo, para verlo como un adversario. Quizás de esta manera nuestras relaciones serían más verdaderas, si hiciéramos caso al verdadero conflicto que las constituye.

También en este mismo sentido se rescatará para esta investigación lo que Jacques Rancière denominó el giro ético. Desde este giro, Rancière reflexiona también en torno al consenso que denomina “un modo de estructuración simbólica de la comunidad que evacua la representación del corazón de la política, o sea, el disenso.”²¹ Nuestro texto de referencia del autor será *El malestar en la estética*.

Otros textos que apoyan la crítica a la participación son *Rethorics of sharing. Unlike Us Reader. Social Media Monopolies and Their Alternatives* y *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, ambos formados por textos de diversos autores. En esa misma órbita de crítica al capitalismo cognitivo y de cómo este afecta al trabajo en la cultura se encuentra *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* de Remedios Zafra. Para apoyar el punto de la economía colaborativa nos referiremos a *La ciudad uberizada* de Ian Brossat.

Al poner en duda el valor de la participación, ponemos en duda un elemento pilar del arte colaborativo. Es en ese punto en el que la investigación vira su dirección pues pierde el sentido asegurar o construir el trabajo únicamente sobre prácticas basadas en el rechazo unidireccional al artista solitario y que entienden la creación en equipo como algo siempre positivo.

Según Claire Bishop hay tres momentos históricos que marcan la preocupación por lo social en el arte: los años alrededor de 1917, 1968 y 1989. Fechas marcadas por importantes acontecimientos que causaron una gran agitación en todos los ámbitos.

²¹ RANCIÈRE, Jacques; 2011; *El malestar en la estética* (p.140); Buenos Aires; Editorial Capital Intelectual

“Trianguladas, estas tres fechas forman una narrativa del triunfo, la heroica resistencia final y el colapso de una visión colectivista de la sociedad.”²²

De los años en torno a 1968 viene el reclamo de la necesidad de vivir conforme a los propios deseos de uno, enalteciendo la subjetividad, rechazando las jerarquías representativas y acogiendo un concepto de comunidad entendida esta como multitud de individuos que aún juntos no conforman una masa sino una pluralidad. La influencia del pensamiento marxista y de teóricos como Guy Debord y Gilles Deleuze es clara y nos sirve para entender las demandas de aquella década.

De esa pluralidad esencial, también emerge la idea de comunidad de Jean Luc Nancy. Para estudiar la idea de comunidad tendremos de referencia *La comunidad inoperante* de Jean Luc Nancy y *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* de Benedict Anderson, el cual habla de un tipo específico de construcción de comunidad, la que se basa en una identidad nacional. También el artículo *From Community to the Undercommons Preindividual-Transindividual – Dividual – Condividual* de Christoph Brunner y Gerald Raunig, nos dará claves para entender este tema.

Para Nancy se trata más de un estar-en-común, no de buscar una esencia o proyecto, sino la reunión de singularidades, singularidades cuyos deseos íntimos van más allá de lo que un marco político pueda proporcionar. Esa imposibilidad e inconveniencia de la comunidad es lo que motiva la pregunta por la individuación, por la subjetivación, por la especificidad de cada individuo. Idea, esta última que estudiaremos a través del libro *Micropolítica. Cartografías del deseo* de Felix Guattari y Suely Rolnik.

Para imaginar una comunidad sin forma, y tratar de entrever como puede ser un espacio público basado en ello, nos fijaremos en *Agorafobia* de Rosalyn Deutsche.

El gesto más radical. La internacional situacionista en una época postmoderna de Sadie Plant es otro punto clave en el trabajo pues la pregunta que genera el libro es en cierto

²² Ibidem p.14

modo similar a la que se propone aquí: cómo hablar de subversión, de utopía en un mundo posmoderno. En el marco específico de la utopía, nos fijaremos en el texto *The Retopian Approach to Art* de Dirk Hoyer.

Textos más breves son los que dominan en la última parte del trabajo en el que se tratará de abordar la difícil tarea de cómo trasponer los conceptos estudiados a lo largo del trabajo en prácticas artísticas concretas. *La zona temporalmente autónoma* de Hakim Bey; el artículo *La Web 2.0 y el anonimato en primera persona* de Margarita Padilla; *Fiesta y espacio público* de Manuel Delgado, *Corporalidades disidentes en la celebración. Fiesta y política en la escena contemporánea* de Victoria Pérez Royo, el catálogo *La Fiesta, lo raro y el espacio público* del proyecto que forma parte del ciclo ImaginaMadrid y el vídeo producido por Marcelo Expósito *La imaginación radical (carnavales de resistencia)* serán las principales referencias de esta última parte.

Teniendo en cuenta que los cruces entre modernidad y posmodernidad están presentes o, dicho de otra manera, que no hemos abandonado del todo ese mundo anterior a los 90, mi hipótesis es que aún sin utopías, sin esencialismos, la tradición utópica pervive. Ya no quiere transformar el mundo desde la confrontación radical, si no desde el parasitismo, desde la reparación o desde la micropolítica. En un nuevo arte “devenido modesto” pervive el anhelo de transformación de las utopías.

PRIMERA PARTE.

I. Introducción. Participar y colaborar.

Partiendo de la base de que “arte colaborativo” es un gran marco teórico que implica una serie de prácticas muy amplias que tienen gran diversidad y complejidad, presentaremos en este apartado una serie de puntos clave que caracterizan de modo general estas prácticas.

Cooperation and collaboration in the context of art is by no means new. On the contrary, its genealogy is long and complex, and includes a number of different approaches to organizing artistic work and aesthetics. It extends from Rubens and other baroque artists’ hierarchical large-scale studios (which were lucrative businesses) to surrealist group experiments, from constructivist theater projects to Fluxus games and Andy Warhol’s pseudo- industrial Factory. It has also been argued that collaboration was crucial in modernism’s transition to postmodernism, particularly since the advent of conceptualism in the late 1960s. During the following decade, redefinitions of art tended to go hand in hand with collaborative practices.²³

A estos ejemplos de Maria Lind se podrían añadir otros muchos como las prácticas de la Internacional Situacionista que ponían gran énfasis en la construcción colectiva de situaciones.

La situación construida es forzosamente colectiva en su preparación y desarrollo. Sin embargo parece necesario, al menos en las experiencias primitivas, que un individuo ejerza cierta preeminencia sobre una situación dada actuando como director de escena. A partir de un proyecto de situación -estudiado por un equipo de investigadores- que combinaría, por ejemplo, una *reunión emocionante* de algunas personas durante una velada, habría que distinguir sin duda un director -o escenógrafo encargado de coordinar los elementos previos de la construcción del decorado y de planear algunas *intervenciones* sobre los acontecimientos (este proceso podría ser compartido por varios responsables que ignorasen mutuamente sus planes de intervención)-, unos agentes directos que viven la situación -que hayan participado en la creación del proyecto colectivo y que hayan trabajado en la composición práctica del

²³ LIND, Maria. “The Collaborative Turn”. En: Selected Maria Lind Writing: Sternberg Press, 2010, p. 181-204

ambiente-, y algunos espectadores pasivos -ajenos al trabajo de construcción- a los que convendrá *reducir a la acción*.²⁴

La Internacional Situacionista, entendida como parte de una misma tradición utópica y heredera del dadaísmo, y sus “‘situaciones construidas’ realizadas de forma colectiva eran consideradas como opuestas al capitalismo por su superación de la autoría individual, pero principalmente por su rechazo a la burocracia y el consumismo a través de la actividad libre del juego”²⁵

Claire Bishop señala el dadaísmo, el futurismo y los “desarrollos de la cultura rusa tras 1917”²⁶(con el teatro Proletkult y los espectáculos de masa) como los que marquen puntos clave para el desarrollo posterior del arte participativo, anticipando ya las principales posturas y discusiones al respecto.²⁷ Estas rupturas emergen de las artes escénicas²⁸ y rompen con las estructuras propias del teatro dramático. Estos movimientos no buscan la representación, es decir, la ficción, encarnar a un personaje. Se trata de otro tipo de espectáculo que busca que lo que pase en el escenario sea la realidad, que el arte se mezcle con la vida. Para ello, rompen con el diálogo, con la lógica y a través del absurdo e incluso la violencia directa tratan de provocar reacciones en el público.

²⁴ VV.AA. “Problemas preliminares a la construcción de una situación”. En INTERNACIONAL SITUACIONISTA - Textos completos en castellano de la revista internacional situacionista (1958-1969). Madrid: Literatura Gris, 1999 p.15-17

²⁵ BISHOP, Claire; 2016; *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría* (p.140) Ciudad de México Ediciones t-e-eoría

²⁶ Ibidem p.71

²⁷ Ibidem

²⁸ La genealogía que Claire Bishop encuentra en su investigación se desvincula de la manera en que a menudo se conecta la historia del modernismo con colaboración y colectivismo. Irit Rogoff, en su artículo “Production Lines” critica la forma en que a menudo se relata esta conexión. La historia de la sucesión de movimientos de vanguardia interconectados que forman la mítica trayectoria del arte modernista se construye en torno a grupos de artistas que se juntan con un proyecto común y un discurso coherente que los une como grupo: todo parece surgir de un conjunto de afortunadas coincidencias y siempre hay un líder y símbolo que consigue destacar porque aún en su arte lo más rompedor del movimiento. Mientras, se relega al resto de los integrantes del grupo a los márgenes. Este enfoque hace que no parezca más que una serie de grupos de artistas afines que trabajan en torno a una serie de rasgos formales que “sirven para ‘vincularlos’ en un consenso cultural e ideológico” comenta Rogoff que explica que este relato no interroga los procesos de producción o la figura del autor.

En una relación más directa con lo que hoy conocemos como acción social, vemos un claro ejemplo en el conocido como teatro político entre cuyos mayores exponentes se encuentran Erwin Piscator o Augusto Boal. Este último también es ampliamente comentado por Bishop. El brasileño Augusto Boal, inspirándose en *La pedagogía del oprimido* de Paulo Freire, crea un método de terapia teatral que ha llegado a ser muy popular por todo el mundo. Boal llega a describir su método como un “ensayo de la revolución”²⁹ pues persigue

reconfigurar por completo la relación audiencia/actor en nuevas formas de performance participativo para crear conciencia y empoderar a la clase trabajadora. Uno de los argumentos clave de Boal es que los espectadores deberían ser eliminados y reconceptualizados como ‘espect-actores’. No obstante, esto no es hecho en nombre de una realización simbólica por venir (el modelo utópico invocado tan a menudo en el arte europeo participativo), sino con mayor fuerza como un entrenamiento práctico en antagonismo social.³⁰

Augusto Boal es una referencia para muchos proyectos de arte socialmente comprometido que buscan dotar a un grupo social de mayor autonomía. También es, según Bishop, “el precursor escondido de incontables experimentos artísticos basados en el performance en el espacio público”.³¹

Un ensayo importante sobre arte participativo es *Conversation Pieces* de Kester Grant prácticas a las que él se refiere como arte dialógico. El autor apunta a la desmaterialización de la obra de arte en los años 70 y 80 del s. XX. Esta desmaterialización estaría marcada por un creciente énfasis en entender el arte como forma de colaboración interactiva. El arte deja de estar centrado en su visualidad para centrarse en advertir las relaciones con el espectador, con el contexto etc.

Grant cita a Thomas Crow quien se esfuerza en explicar por qué el arte no debería ser valorado sólo en términos de visualidad

Crow focuses on the emergence of works during the 1970s and 1980s that challenge what he describes as modernism’s “fetish of visuality” (by artists such as Joseph

²⁹ BOAL, Augusto 2012 *La estética del oprimido* (p.17); Barcelona; Alba Editorial

³⁰ BISHOP, Claire 2016 *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría* (p.198) Ciudad de México Ediciones t-e-eoría

³¹ Ibidem p. 204

Kosuth, Marcel Broodthaers and Chris Burden) He associates these specifically with the rise of conceptualism, which is characterized by the “withdrawal of visuality” and by an attempt to recover the function of art promulgated in the early academies, as a “public, philosophical school”.(..) the innovations of conceptualism cannot be described solely in terms of a shift away of opticality. Not only the visual status of the world of art is challenged but also the way in which the viewer relates to that work. Specifically, this period witnesses the creation of a wide range of works that invite, and depend on, the viewer’s direct physical involvement.³²

Esta sería uno de los cambios de signo que vendrían después de que la visualidad dejara de ser central en la obra. Desmarcándose de esa tradición, ampliamente formulada por el pensamiento kantiano, según la cual la auténtica experiencia artística debe darse por una especie de shock sensible en el espectador, Kester defiende que otros criterios de valoración deben ser aplicados. La extensión temporal que los proyectos de arte colaborativo implican es lo que posibilita o propicia la creación de redes o comunidad, lo cual es razón de ser para muchos de estos proyectos.

Grant escribe que desde el momento en el que la visualidad ya es otra cosa más (y no la única) que forma parte de la obra de arte, es necesario hablar sobre nuevos criterios para valorar ese nuevo arte híbrido. Para él las prácticas dialógicas poseen unas “cualidades estéticas propias y son más que meros suplementos a la auténtica obra pictórica o escultórica”³³ Para poder valorar esas cualidades estéticas propias desarrolla la que él llama una estética dialógica.

Vemos, por tanto, cómo Claire Bishop y Kester Grant, dos de los principales teóricos de este campo de estudio, están de acuerdo en que lo que marca la diferencia respecto a otros tipos de arte es que el arte colaborativo pide al espectador que deje su rol pasivo e intervenga directamente en el proceso de la obra. Yendo más lejos, podemos decir que el arte colaborativo analiza las relaciones entre personas.

Una de las claves del arte colaborativo es que parte de la base de que es negativo que el público tenga un rol pasivo y que sea el artista el que dirija en todo momento la

³² KESTER, Grant H.; 2004; *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (p. 52); Berkeley; Estados Unidos; University of California Press.

³³ Ibidem P.59

creación de la obra. Es decir, la autoría individual es negativa pues implica una jerarquía y un autoritarismo sobre el resto y la autoría colectiva es positiva pues crea una situación sin jerarquías y armoniosa entre los co-creadores. Según la autora Claire Bishop enfrentar la cuestión de esta manera es reduccionista pues juega con un sistema de binarios bien/mal que no ayuda para llegar a entender lo complejo del tema. La autora advierte de que es juicioso e implica una “normatividad” en el arte, una moral cerrada que indistintamente tacha lo individual sin observar primero las especificaciones de cada caso. Se refiere con esto al giro ético, así llamado por Jacques Rancière en su libro *El malestar en la estética*.

Otra de las características, común a este tipo de prácticas, es el rechazo a la autoría individual como crítica al modelo de artista solitario.³⁴ Por un lado, se entiende que toda autoría lleva consigo implícita un enmascaramiento de la verdad, pues nunca nadie crea del todo sólo dado la larga tradición cultural de la que formamos parte. Puede parecer una obviedad, como explica Maria Lind, pero cabe recalcar que “even the lone artist in his or her studio is dependent upon contributions from others. This is especially true for many male artists who have managed to rely on more or less invisible support from surrounding women.”³⁵ Por tanto, como se trasluce de las palabras de Lind, este rechazo a la individualidad se entiende desde la negación del mito romántico del genio creador, original y único, agraciado por un don. Pero no sólo eso, también es un rechazo a la idea de que el individuo pueda concebirse al margen de la comunidad que sustenta a ese individuo en todos los aspectos de su vida. Esta idea de independencia es clave en la constitución de un sujeto libre en nuestra cultura. La crítica feminista a menudo ha incidido en este aspecto.³⁶ Lo que sin duda entra en juego al negar la independencia del artista es una suerte de materialismo dialéctico

³⁴ GREEN, Charles; (2001) *The Third Hand. Collaboration in art from conceptualism to postmodernism* (p.10); Minneapolis; Estados Unidos; University of Minnesota Press

³⁵ LIND, Maria. “The Collaborative Turn”. En: *Selected Maria Lind Writing*; Sternberg Press, 2010, p. 181-204

³⁶ En su conocido ensayo *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*, Silvia Federici explica cómo “en la transición del feudalismo al capitalismo las mujeres sufrieron un proceso excepcional de degradación social que fue fundamental para la acumulación de capital y que ésta ha permanecido así desde entonces” Esta idea: la independencia siempre deja oculto el trabajo de reproducción y cuidados, el conjunto de redes que hacen posible una vida humana, es uno de los principales desarrollos de las teorías feministas.

pues entiende que su obra no es independiente dado que su realidad (aunque esta sea abstracta, en forma de arte) no es independiente de un sustrato material que la hace posible.

La ecología y la teoría de la relatividad también nos hablan de las dependencias que existen entre sistemas de distinto orden, sistemas que aislados no tendrían razón de ser ni podrían seguir existiendo.³⁷

Estas reflexiones sobre que es un autor y el mismo rechazo a la autoría nos remiten a una tradición que incluye a Walter Benjamin, Roland Barthes, el conde de Lautremont, Jorge Luis Borges. Ellos entienden el autor como productor, como ejecutor, niegan su originalidad. El autor es un sujeto que compila, que une, que media, pero partiendo siempre de un conocimiento y unas ideas, una cultura creadas colectivamente a las que se han sumado capas. Además, como explica Foucault³⁸, la “función autor” lleva implícita la de propiedad. Ser autor de una obra es ser su dueño en primer lugar.

Desde las prácticas colaborativas, haciendo hincapié en cómo las ideas o los objetos son fruto de un quehacer colectivo, se rechaza la idea de propiedad privada. Pues si ha sido creado por todos, si todos somos parte de la base material e inmaterial de la obra en cuestión, entonces la independencia es una idealización que no existe en la realidad como tal. La propiedad privada se nos presenta en este sentido como injusta.

En relación con otro rechazo propio de la contracultura, hay un claro rechazo al mercado y, en consecuencia, a formalizar el trabajo artístico en un objeto más fácilmente cuantificable y vendible. De esta manera, encontramos que estas prácticas le dan generalmente más peso al proceso de creación y no tanto al objeto en el que se materialice aquel proceso. Son las fuerzas que inciden en la creación, la base material o social que hace posible la obra, las negociaciones entre los diferentes agentes que intervienen en la creación etc. las que suscitan un mayor interés en los artistas. Es en

³⁷ “New models put forward by quantum physics, ecology, and systems theory that define the world in terms of interacting processes and relational fields call for integrative modes of thinking that focus on the relational nature of reality rather than on discrete objects.” GABLIK, Suzi; “Connective Aesthetics: Art After Individualism.” En: LAZY, S.; Mapping The Terrain. New Genre Public Art; Seattle; Bay Press; 1995; p. 74- 87

³⁸ Este razonamiento es explicado por el autor en su texto *¿Qué es un autor?* Originalmente publicado en el número 3 del *Bulletin de la Société française de philosophie*, julio-septiembre de 1969, p. 73-104

este sentido que el trabajar por “proyectos” adquiere una gran importancia en el arte de los años 90. Los artistas trabajan de una forma más propositiva, abriéndose a una investigación y no tanto buscando la creación de un objeto.

El proyecto en el sentido en el que lo estoy identificando como término crucial para el arte tras 1989 aspira a reemplazar a la obra de arte como un objeto finito con un proceso abierto, postestudio, con base en investigación, social, que se extiende a lo largo del tiempo en una forma mutable.³⁹

Por esta razón se vuelve en muchos casos una tarea interdisciplinar. No solo trabajan artistas, los proyectos cuentan con personas de diferentes disciplinas.

Por último, esta “base en investigación” se traduce en una importancia de partir de lo concreto, de trabajar sobre lo específico. Los artistas, el curador (que ha dejado su papel de mediador para ser alguien con un papel activo en la producción de la obra) u otros agentes implicados buscan resolver o mejorar una situación o tratan de crear “tejido social” o dar al grupo herramientas que les den una mayor autonomía. Esto último, se convierte en el objetivo de la obra. Podríamos decir, por tanto, que se trata de prácticas que forman parte de la tendencia *site-specific*. Se han de conocer las peculiaridades que marcan ese grupo pues desde la abstracción o desde el universalismo no se podría llegar al diseño de un proyecto que sea realmente efectivo. Esto último, la búsqueda de una “efectividad”, es claramente un punto conflictivo. En primer lugar, buscar la efectividad va unida en ocasiones a un cierto desprecio a la potencialidad comunicativa visual, estética que pudiera tener la obra. Claire Bishop observa que hay una “tendencia de los defensores del arte socialmente comprometido por observar lo estético como (en el mejor de los casos) meramente visual y (en el peor) como un ámbito elitista de seducción desenfrenada cómplice con el espectáculo.”⁴⁰

³⁹ BISHOP, Claire 2016 *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría* (p.310) Ciudad de México Ediciones t-e-eoría

⁴⁰ Ibidem p.48

En segundo lugar, a menudo se valora la efectividad de una manera muy simplista. Se une directamente la efectividad de la obra de arte socialmente comprometida con una mayor tasa de participación, de inclusión social. Según Jacques Rancière actuar de esta manera oculta el verdadero conflicto de clases. Crea un trampantojo que nos hace ver una mayor inclusión social como si se tratara de una neutralización del conflicto que subyace. Un conflicto inmanente tanto al arte como a la política con el que hay que convivir, no negar.

La negación, la estetización del conflicto es lo que a menudo ha sido criticado del acercamiento de lo que Bourriaud estudió como *Estética relacional*. Es importante comentar este breve pero relevante ensayo. Él de habla estética relacional como un arte que recrea (a través de meetings, citas, manifestaciones, juegos, fiestas...) un “conjunto de modos de encontrarse y crear relaciones”⁴¹. Para Bourriaud, el arte relacional tendría como propósito crear haces de relaciones. Lo esencial del arte, su finalidad, sería entonces crear redes o, dicho de otra manera, regenerar lazos sociales. La cuestión es que no se plantea cómo se han roto esos lazos, solamente que ya no están. Rancière, refiriéndose a ello plantea que es necesario ir más allá de “la constatación de la pérdida”.

La pérdida del “lazo social”, y el deber de los artistas de actuar con el fin de reparar esta pérdida, son palabras que se encuentran a la orden del día. Pero la constatación de la pérdida puede volverse aún más ambiciosa. Lo que habríamos perdido ya no serían solamente las formas de civilidad, sino el sentido mismo de la co-presencia de los seres y las cosas que hace un mundo.⁴²

Nicolas Bourriaud escribe en el libro citado: (...) “más allá del carácter relacional intrínseco de la obra de arte, las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces en ‘formas’ artísticas plenas.”⁴³

⁴¹ BOURRIAUD, N. (2006) *Estética relacional* (p. 33); Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

⁴² RANCIÈRE, J.; (2011) *El malestar en la estética* (p. 73-74); Buenos Aires; Editorial Capital Intelectual

⁴³ BOURRIAUD, N. (2006) *Estética relacional* (p. 33); Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Es por esa interpretación de lo que él llama arte relacional por lo que se ha criticado del pensamiento de Bourriaud, que estetiza las relaciones generando relaciones superficiales, frágiles, que recrean un tipo de interacción en el que no hay problemática, en el que hay un perfecto consenso, relaciones de pura armonía que se logran al convocar grupos con intereses muy afines. Entonces es posible la armonía, pero solo por ser un ensayo de laboratorio en el que todas las variables están controladas. El conflicto está en la base de las relaciones humanas y con el tipo de arte relacional de Bourriaud sólo es posible que pasen cosas seguras, que no sean demasiado problemáticas.

Bourriaud describes as 'relational' work that takes as its theoretical horizon 'the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and private symbolic space'. But despite Bourriaud's emphasis on human relations and their social context, the artists he supports independently of his arguments are less interested in human relations than in the 'relational' understood as the relations between space, temporality, fiction and design. As such, Bourriaud is frequently criticised for 'aestheticising relations'.⁴⁴

Podríamos decir incluso que se trata de una neutralización del conflicto “mediante el respeto y la tolerancia como formas socializadas de indiferencia”.⁴⁵

Pero el conflicto existe y no se soluciona mediante la participación. A lo largo de lo que sigue de este primer apartado de la investigación trataremos de explicar mejor lo dañinas que llegan a ser las reducciones que implica el giro ético y ese “tener a menos” a la estética y trataremos de ahondar en algunas críticas que se generan en el debate en torno a la participación.

⁴⁴ BISHOP, C. (2006) *The Social Turn: Collaboration And Its Discontents*. Artforum International, 2006

⁴⁵ GARCÉS, Marina. 2013 *Un mundo común* (P.46). Barcelona Ed. Bellaterra.

II. Problemáticas en torno a lo participativo.

Cuando hablamos de arte colaborativo, constantemente nos referimos a las personas que forman parte de los procesos de colaboración, personas que desarrollan conjuntamente una idea, una obra de arte, que organizan un evento. En el arte colaborativo hay una intrínseca preocupación por las relaciones que se crean entre las personas alrededor del hecho artístico.

Pero la colaboración no es algo propio del mundo del arte. La expansión de Internet ha hecho posible una sociedad en red permanentemente conectada en la que la colaboración juega un papel fundamental.

De manera general, colaborar implica formar parte de algo mayor. Pero en ese formar parte de algo hay grandes diferencias. Una colaboración se puede dar cuando participamos en algo, cuando nos agregamos a un grupo, cuando participamos y ayudamos a la realización de algo. Cedemos nuestra fuerza, ponemos nuestra parte para que se materialice ese algo.

Para entender esa colaboración en el sentido de agregación podemos pensar en la cadena de montaje. En la cadena de montaje todos colaboran, todos participan en la realización final del objeto que se fabrique. Todos tienen un papel determinado que conocen muy bien. Como lo conocen muy bien desarrollan ese papel de manera muy efectiva. Esta forma tan eficiente de actuar obliga a la especialización o profesionalización de los que participan en la cadena de montaje. La distribución del trabajo en especialistas o técnicos causa que estos no conozcan una totalidad si no la pequeña parte de la que se encargan. Siguen los pasos ya pautados para la correcta consecución de la labor o proyecto en cuestión.

Todos participan, pero no todos toman parte en la toma de decisiones. No es una co-creación pues la creación conjunta de algo sólo se puede producir si la toma de decisiones con respecto a cómo debe ser el producto final, se toma de manera

conjunta. Si así fuera, no se trataría ya de una participación sino de una verdadera colaboración entre distintos agentes con una voz propia.

Maria Lind, importante comisaria sueca, explica muy claramente este cruce de términos

Collaboration becomes an umbrella term for the diverse working methods that require more than one participant. "Cooperation", on the other hand, emphasizes the notion of working together towards mutual benefit. Through its stress on solidarity, the word "collective" offers an echo of working forms within a socialist system. "Collective action" refers precisely to acting collectively, while "interaction" can mean that several people interact with each other, just as a single individual might interact with an apparatus by pressing a button, for example. "Participation" is more associated with the creation of a context in which participants can take part in something that someone else has created, but where there are nevertheless opportunities to have an impact.⁴⁶

Por tanto, vemos cómo el término colaborar puede implicar posturas muy distintas y no siempre existe un afán de democratización.

Afán que sí existe tras la cooperación o la acción colectiva, como explica la autora. La apuesta por la colaboración, por la co-creación pasa por una horizontalidad. Si no hay una persona que marque las pautas de la realización de algo, que dirija, se tratará entonces de algo autoproducido, autogestionado. Esta palabra (autogestión) está unida de manera inequívoca a la acción colectiva, a la cooperación y a la idea de emancipación de la que hablaremos más tarde.

Algunos autores señalan que la participación se ha institucionalizado y que es hoy parte consustancial de nuestras vidas.

Las técnicas de participación de la audiencia que devinieron pioneras en los 60 por medio de los *happenings* y por compañías como The Living Theatre y Théâtre du Soleil, se han convertido en convenciones y lugares comunes dentro del *mainstream* teatral. Hoy vemos una mayor devaluación de la participación bajo la forma de los *reality shows* en los que gente ordinaria puede participar tanto como aspirantes a celebridad así como votantes que deciden el destino de los primeros. Hoy la participación incluye también páginas de redes sociales y cualquier

⁴⁶ LIND, Maria. "The Collaborative Turn". En: Selected Maria Lind Writing: Sternberg Press, 2010, p. 181-204

número de tecnologías de la comunicación que dependan de contenido generado por los usuarios. Cualquier discusión sobre la participación en el arte contemporáneo necesita tomar en cuenta esas connotaciones culturales más amplias, y su implementación por políticas culturales, con la finalidad de determinar su significado.⁴⁷

Bishop no dice explícitamente que esa “dilatación” en los usos de la participación hayan surgido del mundo de la cultura, aunque sí señale que pasó de ser algo más propio de un contexto alternativo a ser algo más convencional.

Sí podemos encontrar esta alusión concreta en otros textos, como el citado por Chantal Mouffe, *El nuevo espíritu del capitalismo* de Luc Boltanski y Ève Chiapello. Mouffe relata que los autores

(...) destacan el papel desempeñado por lo que ellos denominan “la crítica artística” en la transformación que sufrió el capitalismo en las últimas décadas del siglo XX. Allí nos muestran cómo las estrategias estéticas de la contracultura –la búsqueda de autenticidad, el ideal de la autogestión, la exigencia antijerárquica, y las demandas de autonomía planteadas por los nuevos movimientos de la década de 1960– han sido utilizadas en el desarrollo de la economía de redes posfordista para promover las condiciones requeridas por el actual modo de regulación capitalista.⁴⁸

Aunque Mouffe no hable en este caso directamente de colaboración, creo que está claro que va unida, como estrategia de la contracultura, a las que aparecen citadas.

Mouffe aclara cómo se ha producido este cambio de lugar, este diferente uso de las mismas estrategias. A través de ello, comenta la autora, podemos observar la naturaleza discursiva de la “actual hegemonía neoliberal”. El uso de técnicas relacionales en la economía de redes se presenta como un desarrollo natural de la tecnología y no como lo que en realidad es: un uso concreto de las mismas que busca unas finalidades específicas. De esta manera, “el origen político de aquellas prácticas contingentes se ha borrado; se naturalizaron, y las formas de identificación que produjeron han cristalizado en identidades que se dan por sentadas”⁴⁹

⁴⁷ BISHOP, Claire 2016 *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría* (p. 53-54) Ciudad de México Ediciones t-e-eoría

⁴⁸ MOUFFE, Chantal. (2013) *Agonística: pensar el mundo políticamente* (p.96) Buenos Aires, Argentina, Fondo de Cultura Económica.

⁴⁹ Ibidem

Hay una “serie de figuras de resistencia que a menudo se consideran inmanentes a la práctica artística colectiva”⁵⁰(algunos ejemplos serían la búsqueda de autonomía del sistema artístico, la crítica al concepto burgués del espacio público, la separación de las esferas pública y privada, la desjerarquización, autorregulación y autovalorización de las acciones, la resistencia a los mecanismos del mercado...) Pero esas figuras no necesariamente son “reales”, es decir, abundan proyectos colaborativos que no difieren en su manera de actuar del modo trabajo en equipo promovido por las corporaciones. Se reduce esta manera de actuar a la utilidad, pues son más competitivas, más funcionales en una economía de mercado. Sin embargo, no hay esos componentes de emancipación que se crea al experimentar la realidad de hacer y disfrutar algo juntos y de manera independiente.⁵¹

Esto nos da pie a sospechar de las prácticas colaborativas, fundamentadas en esas estéticas de la contracultura en muchas ocasiones. Nos fijaremos en los conflictos que se generan alrededor de la participación.

En primer lugar, participar no implica una representación directa del participante o tener una equivalencia 1:1 con el resto de participantes. Confiar en exceso en lo positivo de participar nos puede eclipsar hasta el punto de no ver las diferentes relaciones de poder que se dan dentro de un grupo. Algo, esto último, que viene de la mano de una inocente celebración de la comunidad. Nunca se podrá dar una verdadera comunión entre individuos, como algunos pensadores y pensadoras de la Nueva Izquierda han señalado.

Las reflexiones en torno a participación van unidas a las discusiones generadas en torno a la conveniencia de las políticas democráticas actuales, como no podía ser de otra manera, ya que la democracia basa su legitimidad en que es el pueblo quien elige y la forma de ejercer su derecho a elegir es participando lo cual implica una emancipación del sujeto, de la comunidad, libres para elegir. Desde las teorías de la democracia radical, no obstante, esto último se ha puesto en duda. Recuperaremos estas discusiones más tarde.

⁵⁰ HOLMES, B., En: What, How & for Whom / WHW (Ivet Curlin, Ana Devic, Natasa Ilic and Sabina Sabolovic) (com.) Collective Creativity. Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2005, p.88-91

⁵¹ Ibidem

En primer lugar, ahondaremos brevemente en la función de las “técnicas relacionales” en la economía en red.

a) *Colaboración y economía*

Con el propósito de mostrar cómo la colaboración no es un término que implique una cooperación o una horizontalidad por sí mismo, se mostrarán ahora varias relaciones que contienen la colaboración. Las relaciones son las siguientes: la colaboración y la cultura del emprendedor y del *Do It Yourself*; la colaboración y la exigencia de interdisciplinariedad; y la función de la colaboración en la conocida como “economía colaborativa”. Estas relaciones podrían seguramente ser otras, pero será suficiente una presentación de estas relaciones que están tan presentes en nuestro día a día para ver cómo de alejada está la colaboración de aquella búsqueda de creación colectiva que los artistas de vanguardia, o más tarde la contracultura de la segunda mitad del siglo XX persiguió.

Como antes comentábamos, la colaboración está unida a la autogestión y ésta última a una cultura “underground”, al movimiento alternativo. Desde esos lugares, autogestión implica un deseo de acción directa e independencia del sistema hegemónico, asumiendo la interdependencia como algo natural. Sin embargo, autogestión también nos remite hoy a la precariedad que va unida a menudo a la cultura del emprendimiento⁵², del “hazlo tú mismo”. El ser capaz de emprender es quizá el rasgo más valorado en el mundo empresarial, también fuera de él. En términos generales, el que emprende es el que comienza algo. La figura del emprendedor es una figura muy flexible, siempre dispuesta a buscar y empezar de nuevo. Es importante que el emprendedor sea persistente, pero sobre todo creativo ya que su creatividad le dará la astucia para encontrar una nueva forma de negocio.

Esa autogestión de la que ha de ser capaz el emprendedor ya no forma parte por tanto de una cultura *underground* que rechaza las estructuras capitalistas. El “hazlo tú

⁵² HIDALGO PROAÑO, L. F. (2014) La Cultura del Emprendimiento y su Formación. Alternativas, Volumen 15; p. 46-50

mismo” del punk implicaba una apropiación de las técnicas de creación, enunciación, reproducción, distribución... Conocer estas técnicas hacía posible la autoorganización y, en última instancia, una autonomía y una independencia del sistema. Se trataba de contar con otros para perseguir algo común, se trataba de demostrarse capaz de, de experimentar. El origen político, como decía Mouffe, parece haberse borrado.

Hoy no es una voluntad de autonomía e independencia lo que nos lleva a acoger este tipo de prácticas. Por el contrario, el sistema nos invita a asumir todos los papeles de la cadena, dirigiéndonos a ese prototipo de hombre emprendedor, independiente y libre de conseguir lo que se proponga siempre que sea lo bastante creativo. Él es el dueño, gestiona su empresa y su tiempo. Lejos de ser una suerte, esa libertad de autogestión se ha vuelto casi una obligación. El control del tiempo ya no es algo que haga el que está al mando.

Control of time was traditionally the dominant managerial tool, and it was rightly challenged. Self-management has subsequently become generalized in a postindustrial environment. It is the way even mundane jobs are advertised now. The idea has become that it is essentially better to manage your own time within a framework that involves limitless amounts of work, with no concrete barrier between working and non-working.⁵³

El máximo exponente de cómo la autogestión y la colaboración son hoy importantes rasgos de la producción económica es el gran desarrollo de la economía colaborativa. Esta estrategia empresarial es explicada de manera exhaustiva por Ian Brossat en su libro *AIRBNB La ciudad uberizada* donde explica cómo este modelo ha afectado a la ciudad de París causando un proceso de gentrificación en la ciudad. El autor concluye:

El término «economía colaborativa» oculta, en realidad, prácticas alejadas completamente de los valores de compartir, de lo común o de la solidaridad: el intercambio es de naturaleza económica y los métodos empleados, a menudo, están al límite de la legalidad y de la moralidad. La economía colaborativa se transforma, entonces, en una verdadera economía de la depredación, que aprovecha los fallos de las normativas y de una cierta atonía de los poderes públicos para atacar los equilibrios y los modelos sociales de los territorios en los que se

⁵³ GILLICK, L. (2009) Maybe it would be better if we worked in groups of three? Part 2 of 2: The Experimental Factory, E-flux, Vol. 3 Recuperado de: <https://www.e-flux.com/journal/03/68522/maybe-it-would-be-better-if-we-worked-in-groups-of-three-part-2-of-2-the-experimental-factory/>

implanta, adornada con una cuidadosa comunicación que pone de relieve la innovación, la ruptura y la tecnología.⁵⁴

La capacidad de creación de redes de Internet hace posible esta nueva economía colaborativa. La promesa de horizontalidad y creación colectiva que trajo consigo Internet se pone en entredicho en la sociedad de la información rentabilizada por el capitalismo cognitivo.

b) Cultura de la participación y capitalismo cognitivo.

La estructura de un ecosistema como la ciber esfera está regida por una multitud de acciones simultáneas que dibujan una pauta colectiva aparentemente descentralizada. Por lo tanto, la conversación pública que en ella se produce tiene la forma de una conversación imprevisible, caótica y simultánea.⁵⁵

Como más tarde explica Ingrid Guardiola, la apariencia descentralizada no es más que eso, una apariencia. Realmente, la red está gestionada y capitalizada por grandes empresas conocidas como Big Tech o FAANG (Facebook, Amazon, Apple, Netflix y Google). Estos enormes archivos digitales basan su crecimiento en la monetización de bienes inmateriales como son nuestros datos o cualquier tipo de información o conocimiento. Estas plataformas digitales han sabido explotar un cambio de paradigma en el que la producción material ha dejado de ser lo que produce una mayor rentabilidad. Entonces, como explica Nick Srnicek, “con una prolongada caída de la rentabilidad de la manufactura, el capitalismo se volcó hacia los datos como modo de mantener el crecimiento económico y la vitalidad, de cara al inerte sector de producción”⁵⁶ En la red somos usuarios o consumidores a la vez que productores.

⁵⁴ BROSSAT, I., 2019, AIRBNB *La ciudad uberizada* (p. 146), Pamplona, Editorial Katakarak Liburuak

⁵⁵ GUARDIOLA, Ingrid. 2019. *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz*. (p. 107) Barcelona. Eds Arcadia

⁵⁶ SRNICEK, Nick (2018) *Capitalismo de plataformas* (p. 13) Buenos Aires, Argentina: Caja Negra

In this Golden Age of Dotcommania the emphasis shifted away from the internet as a public domain towards the image of an electronic shopping mall. Users were no longer seen as global citizens of cyberspace and were instead addressed as customers.⁵⁷

Esa pérdida de ciudadanía global soñada, esa manera de monetizar esa intangibilidad con la que se construye (construimos, todos) internet, explotando los procesos de aprendizaje, la información y el ocio ha sido llamada capitalismo cognitivo.⁵⁸ Este capitalismo, como se explica en el libro *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva* es posible gracias a la colaboración en red que constituye la ciberesfera. Quizás sobra decir que esa instrumentalización de la colaboración lleva implícita una instrumentalización y una captación como “materia” capitalizable de las relaciones sociales en su conjunto.⁵⁹

El ejemplo más directo de la “cultura participativa” y de la industrialización y capitalización de las relaciones humanas son las redes sociales, las cuales dominan nuestra relación con internet.

The emergence of apps and web-based user-to-user services, driven by an explosion of informal dialogues, continuous uploads, and user-generated content, have greatly empowered the rise of ‘participatory culture’. At the same time, monopoly power, commercialization, and commodification are on the rise as well, with just a handful of social media platforms dominating the social web.⁶⁰

Dejando a un lado la función que cumple en los mercados este monopolio por parte de algunas cuantas empresas, nos interesa comentar como esta nueva manera de relacionarnos a través de las redes sociales cambia e incluso define cómo nos

⁵⁷ VV.AA. 2004. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. (p.13) Madrid Ed. Traficantes de sueños

⁵⁸ Ibidem

⁵⁹ “El capitalismo cognitivo es hermano gemelo de un «capitalismo relacional» y de un «capitalismo de los afectos» que pone sobre la nueva cadena productiva el indeterminado conjunto de mediaciones sociales, que lleva inaugurando y ampliando ciclos de negocio directo desde hace al menos treinta años: desde el cuidado de ancianos a la atención telefónica, desde la vieja industria cultural a la nueva industria del diseño.” VV.AA. 2004. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. (p.11) Madrid Ed. Traficantes de sueños

⁶⁰ LOVINK, Geert; “A World Beyond Facebook: Introduction To The Unlike Us Reader” En: LOVINK, G. y RASCH, M. (Eds.) *Rethorics of sharing Unlike Us Reader. Social Media Monopolies and Their Alternatives*. Amsterdam, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2013, p. 9-15

relacionamos actualmente. Se apunta a que crea un tipo de relación muy plana basada siempre en el acuerdo y nunca en el conflicto. Algo que, por otro lado, gracias a los filtros burbuja está en la base de nuestra experiencia en Internet en general. Por otro lado, se espectacularizan las relaciones, mostradas bajo un *happines effect*.⁶¹

The critique of the Situationists is running empty here. In this Society of the Query, Facebook is anything but spectacular. In the closed-off social media sphere the critical apparatus of representation theory only has a limited range.⁶²

Como expresa Geert Lovink en *Unlike Us Reader. Social Media Monopolies And Their Alternatives* podemos decir que la popularidad de las redes sociales no es una resurrección de lo social tras su muerte. No nos hacemos un perfil en Facebook para encontrarnos con el “Otro” sino para encontrarnos con nosotros mismos. Se tiende a formar micro comunidades que son propensas a construir opiniones e identidades cerradas, “sistemas defensivos que pueden recrear sentimientos comunitarios de una tribu desaparecida”⁶³

El autor, haciendo referencia a Jean Baudrillard y su texto *The Masses: The Implosion of the Social in the Media*, hace una interesante reflexión sobre como las redes sociales vienen a significar un control aún mayor del espacio público pues la aparición en dichos espacios está hiper regulada.

We need to further radicalize what Jean Baudrillard wrote about the ‘death of the social’. The implosion of the social in the media, as he described it, happened 20-30 years before the birth of Facebook. This move away from the messy and potentially dangerous street life of the crowds into the regulated flow of cars cleared urban public space and made way for post Fordistic interactivity inside the confined spheres of apartments, cafes, and offices. The

⁶¹ Expresión que viene del título del libro *The Happiness Effect: How Social Media is Driving a Generation to Appear Perfect at Any Cost*. En este libro su autora, Donna Freitas, explica cómo existe una gran presión por parecer perfecto en los perfiles de las redes sociales en las que todos parecemos siempre felices y con éxito. Parece que este aspecto de las redes genera ansiedad social al dejarnos imbuir por el deseo de perfección inalcanzable que vemos en otros perfiles.

⁶² LOVINK, Geert; “A World Beyond Facebook: Introduction To The Unlike Us Reader” En: LOVINK, G. y RASCH, M. (Eds.) *Rethorics of sharing Unlike Us Reader. Social Media Monopolies and Their Alternatives*. Amsterdam, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2013, p. 9-15

⁶³ Ibidem

renaissance of the fashionable concept 'social' in Web 2.0 was not part of a retromania to revive the 20th century Social Question. There is no class struggle here.⁶⁴

La cultura de la participación, el desarrollo de las NTIC y la aparición del capitalismo cognitivo vienen de la mano y envuelven toda nuestra vida. ¿Cómo afecta al mundo de la cultura?

c) *Instrumentalización y giro ético.*

También en el ámbito artístico se habla constantemente de la posibilidad de participar o colaborar en un proyecto, de participar en un concurso, de presentarse voluntario. Siempre es algo positivo. En el caso del arte, a la idealización que aún hoy hay alrededor del trabajo creativo (como algo puro, que no debe de buscar el beneficio económico) se une la cultura de la participación para que nos resulte más difícil ver los puntos oscuros de las prácticas colaborativas. Lo que ocurre es que las creaciones artísticas son compartidas a través de plataformas online y el pago es a menudo inmaterial, en forma de visualizaciones o *likes*. Podemos hablar de nuevo de capitalismo cognitivo: al final son esas plataformas las que realmente se lucran de las creaciones de muchos artistas que comparten su trabajo de manera gratuita.

Al igual que veíamos que ocurre con el falso autónomo de la economía colaborativa, el trabajo en la cultura va unido a condiciones precarias.

Pero dejando de lado el compartir constante que nutre la *cyberesfera*, podemos decir que también fuera de ella abunda el voluntarismo no remunerado. Artistas y curadores proponen proyectos, participando constantemente de la "cultura del casting"⁶⁵ Se trabaja constantemente en el desarrollo de esos proyectos que habrán de ser seleccionados a posteriori olvidando que ese proceso de creación no ocurre aisladamente del mundo material. Este "olvido" pone al trabajador intelectual, al

⁶⁴ Ibidem

⁶⁵ LÜTTICKEN, Sven (Julio/Agosto 2014) Sobre la revolución cultural. Del punk al nuevo provotariado. *New Left Review*, 87 119-136

artista en una situación de desamparo. A pesar de ello, vemos participar como una oportunidad para “hacer lo que nos gusta” y que tal vez se fijen en nosotros. Al final y al cabo, ¿no es ser artista algo vocacional?

A la instrumentalización del voluntarismo y el “entusiasmo” que mantienen en pie buena parte del mundo de la cultura se refiere Remedios Zafra.⁶⁶

En un marco profundamente neoliberal, el trabajo cultural sigue esquivando la contratación estable y se presenta bajo eufemísticas propuestas de formación, experiencia o prácticas acogidas bajo bellos epígrafes foráneos que irán cambiando y envejeciendo a la velocidad con que se pudre una manzana bajo un sol acelerado.⁶⁷

El voluntarismo y el “entusiasmo” también atrae al espectador a presentarse como agente “activo” en algunas piezas de arte colaborativo. Esto ha sido motivo de crítica pues se entiende como una utilización del (ya no) espectador. Bajo la apariencia de una co-creación lo que realmente observamos es alguien que claramente lidera y un público que en vez de dedicarse a la contemplación pasiva es explotado activa y voluntariamente. Sven Lütticken pone un ejemplo de este tipo de prácticas.

En 2010-2011, Michael Clark presentó unos ensayos de baile y representaciones en la Turbine Hall de la Tate Modern. Como parte de este proyecto, «no bailarines» del público eran invitados a participar en los talleres e interpretar una pieza escrita especialmente para ellos; este proyecto convertía el *ethos* punk de «cualquiera puede hacerlo» en un acontecimiento de masas participativo contemporáneo en el corazón de la industria cultural, con mano de obra gratuita proporcionada por gente feliz de tener esa oportunidad única. Presentarse voluntario para la explotación es algo endémico en la economía culturalizada contemporánea.

La instrumentalización de las prácticas colaborativas tiene sin duda que ver con lo que Jacques Rancière denomina el “giro ético”⁶⁸. El giro ético impide un desarrollo fluido

⁶⁶ ZAFRA, Remedios 2017 *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* Madrid Editorial Anagrama

⁶⁷ ZAFRA, Remedios 2017 *El sujeto precario. Trabajadores culturales en la era digital*. Artículo publicado en la web del CCCB. Consultable en <http://lab.cccb.org/es/el-sujeto-precario-trabajadores-culturales-en-la-era-digital/>

⁶⁸ Este concepto es explicado por Jacques Rancière en su libro *El malestar en la estética*; Buenos Aires; Editorial Capital Intelectual

del arte pues obliga a actuar de acuerdo a unos juicios que parecen morales pero que no valoran lo que la obra “es” si no lo que “debe” ser. Esto implica una serie de leyes de obligado cumplimiento que son muy limitantes.

La valoración siempre en positivo de la colaboración implica una confusión entre lo que se dice que es y lo que realmente es. Se confunde la validez de los principios en los que se basa la participación con las consecuencias reales de la puesta en práctica de aquellos principios. Nos quedamos en esa base teórica de cuanto es bueno participar, pero no analizamos realmente qué pasa detrás de la puesta en práctica. La participación se ha vuelto una especie de mandato. Parece que si no dejamos que otras personas tomen parte estamos siendo inmorales, de esta manera la participación se vuelve casi en una obligación. “La colaboración consensual se valora sobre la maestría artística y el individualismo, sin importar lo que el proyecto disponga hacer o lo que realmente logre”⁶⁹ “Los logros visuales, conceptuales y de experiencia de los respectivos proyectos son hechos de lado en favor de un juicio sobre las relaciones de los artistas con sus colaboradores”⁷⁰

El problema, comenta Bishop citando a Rancière, no son los juicios éticos, sino que la ética se convierta en una norma.

Esta línea de pensamiento ha llevado a un clima de gran carga ética en el cual el arte participativo y socialmente comprometido ha quedado largamente exento de la crítica de arte: el énfasis es desplazado continuamente de la especificidad disruptiva de cierta práctica hacia una serie generalizada de preceptos éticos. En consecuencia, un tropo común dentro de este discurso es evaluar cada proyecto como un “modelo”, haciendo eco de la llamada de Benjamin en “El autor como productor” de que una obra de arte es mejor mientras más participantes ponga en contacto con el proceso de producción. A través de este lenguaje del sistema ideal, el aparato modelo y la “herramienta” (para usar la terminología de Superflex), el arte entra al ámbito de lo útil, gestos paliativos y, finalmente, modestos, más que la creación de actos singulares que dejen detrás de sí una vigilia conflictuada.⁷¹

⁶⁹ BISHOP, Claire 2016 *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría* (p.39) Ciudad de México Ediciones t-e-eoría

⁷⁰ Ibidem p.42

⁷¹ Ibidem p.44-45

El giro ético que ocurre en el arte, ocurre también en la política y está en la base de nuestra incapacidad de criticar la misma democracia. Es también la causa por la que no vemos que la economía colaborativa no es tan positiva. Nos dejamos engañar por la etiqueta, como si enunciar que una cosa es algo fuese sinónimo de que lo es.

El arte socialmente comprometido tiende a comprometerse, no con la gente si no con la participación. Esta tendencia es potenciada desde los estamentos políticos que instan a que el arte haga algo bueno por la sociedad. Participar es hacer algo bueno pues fomenta la inclusión social.

The government asks what can the arts do for society? The answer: increasing employability, minimising crime, fostering aspiration—anything but the production of culture for its own sake. The production and reception of the arts has thus been reshaped within a political logic, where audience figures, marketing and statistics are essential to securing public funding. The government's key term here is 'social inclusion': the arts compensate for social exclusion through socially inclusive strategies.⁷²

Los juicios de valor que podemos leer en la cita aparecen en muchos de los escritos de artistas y curadores en torno a arte colaborativo, escribe Claire Bishop, pero no son juicios válidos para valorar la calidad o utilidad de la obra pues no se fijan en condiciones estructurales de la vida diaria de las personas, en la causa última de la exclusión social.

Esto no es algo propio del arte participativo, tanto desde el Estado como desde el sector privado se pide al arte que sirva para algo, que contenga una finalidad clara, que produzca algo.

El arte socialmente comprometido ha tenido en los últimos tiempos un especial apoyo dentro de los presupuestos destinados a las artes. La idea de que el arte ayuda al desarrollo de la sociedad es un lugar común, pero ¿qué entendemos por desarrollo? Una vez más, los juicios difícilmente se escapan de parámetros cuantitativos (que participen cuantos más, mejor) y de las políticas que ven en la inclusión la solución.

⁷² BISHOP, C. (2006) The Social Turn: Collaboration And Its Discontents. Artforum International, 2006

d) *Participar en política: democracia y consenso*

Es importante ahondar en las palabras participación y colaboración pues resuenan constantemente en los proyectos de arte colaborativos. Y con ellas también resuenan todas sus implicaciones sociales y políticas.

Un momento en el que se nos insta a la participación es en las elecciones. Mediante un proceso de votación se elige a un candidato a la presidencia, los distintos candidatos ganadores representarán los intereses de los grupos mayoritarios. La democracia nos da el poder de elegir qué queremos, nos incluye por tanto en la toma de decisión que hará que unas políticas u otras se aprueben.

Sin embargo, algunas voces críticas se han alzado contra este tipo de participación y han pedido una democracia real⁷³, una democracia directa en la que el papel del electorado sea más activo y no se reduzca al día de la votación. En 2011 en España, estos movimientos pusieron en duda que nuestros intereses estén representados en el parlamento. Algunos grupos, demandas o sentimientos políticos quedaban, por tanto, excluidos del bipartidismo de aquella época.

Participación e inclusión son términos clave muy unidos al contexto político. Incluir implica también agregar. Nos agregamos a algo ya creado, creamos pactos de conformidad buscando el consenso y agregamos o integramos a otros en superestructuras. Las democracias oscilan constantemente entre esos términos. Términos que han recibido no pocas críticas por parte de la izquierda. Chantal Mouffe sostiene que las relaciones humanas están construidas sobre la diferencia y se pregunta cómo establecer la “distinción «nosotros/ellos» de modo que sea compatible con la democracia pluralista”. El camino pasaría por dejar de percibir al otro como enemigo y pasar a percibirlo como adversario. Oponiéndose a la búsqueda de un consenso racional, la autora propone la confrontación que ella denomina “agonista” como la condición previa para que exista una democracia. En esta nueva democracia

⁷³ Democracia Real Ya es un ejemplo de la importancia que ha tenido este tema en España en las últimas décadas. Democracia Real Ya es una plataforma horizontal asociativa que surge dentro del movimiento 15-M y pide la reforma del sistema electoral en España, con una representación más proporcional al número de votos, así como el uso de referendums populares con resultado vinculante.

celebraríamos la diferencia puesto que es gracias a esta existe que “nosotros”, “nosotras” o “yo” existimos. Por tanto: “Lo que comúnmente denominamos «identidad cultural» es simultáneamente el escenario y el objeto de la lucha política. La existencia social de un grupo precisa de este conflicto.”

Del intento de la democracia por neutralizar el conflicto buscando el consenso también surge la obsesión por la inclusión. En vez de comprender la confrontación con el otro, buscamos extinguirla por medio de la inclusión, que viene a ser un intento de que el “ellos” se convierta en o participe de un “nosotros”.

Sin embargo, según Ruth Levitas, no llega a haber ese intento de incorporación. La autora advierte que la inclusión busca esconder la inequidad social, volviéndola algo ornamental más que estructural. Según la autora, las políticas inclusivas fomentan de manera velada que la situación de inequidad siga estando pues la operación que se produce es tan solo un cambio en el nombre: de ser el excluido a estar incluido.

La solución implícita en el discurso de la exclusión social es simplemente el objetivo de la transición a través de los límites del excluido al incluido, para permitirle a la gente el acceso al santo grial del consumismo autosuficiente y ser independientes de cualquier necesidad del Estado benefactor. Más aún, la exclusión social raramente se percibe como un corolario de políticas neoliberales, sino más bien como un número de desarrollos periféricos (e individuales), tales como consumo de drogas, crimen, desintegración familiar y embarazo adolescente.⁷⁴

(...) Por lo tanto la agenda de inclusión social consiste menos en reparar el vínculo social que en una misión para permitir a todos los miembros de la sociedad ser consumidores autoadministrados, completamente funcionales, que no dependan del Estado benefactor y quienes puedan lidiar con un mundo desregulado y privatizado. Como tal, la idea neoliberal de comunidad no busca construir relaciones sociales, sino mermarlas⁷⁵

Por otra parte, la inclusión de los excluidos y el consenso necesario que esta inclusión implica será lo que haga aparecer una masa con una falsa homogeneidad de intereses y pasiones.

⁷⁴ BISHOP, Claire 2016 *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría* (p.29) Ciudad de México Ediciones t-e-eoría

⁷⁵ Ibidem p.30-31

Hasta ahora, hemos tratado de explicar cómo la participación está presente en nuestra vida laboral, social, política... Está claro que lo participativo es de hecho bastante popular.

III. Conclusiones a la primera parte

En este apartado, hemos dado cuenta de elementos que se estructuran alrededor de la participación que, como se muestra evidente, tiene sendas conexiones con la política y con la economía actual. El arte es capaz de experimentar y crear resistencias, pero también se ve involucrado en la conservación de estructuras de producción, estructuras políticas, estructuras relacionales que no siempre se ponen en duda como seguramente sería deseable. Hemos visto cómo esa “mala” manera de colaboración sustenta el mundo cultural en su base y se escenifica también en las mismas obras de arte relacional.

Es importante hacer frente a esa uberización de la vida, a esa capitalización de las relaciones creadas en la ciberesfera, a ese “giro ético” que empaña lo que ocurre detrás de la participación. Para ello podemos tratar de seguir el rastro de la “otra” colaboración. Hemos podido ver en los últimos años maneras de hacer que claman por el derecho a acceder al conocimiento que es de todxs, por el derecho a habitar la ciudad juntxs, por la urgencia de crear espacios políticos abiertos a distintos cuerpos y opiniones que se puedan enfrentar.

Algo que puede traer luz a la uberización es el cooperativismo de plataforma, “una expresión que se ha acuñado para designar la experimentación con la propiedad y gestión compartidas en la economía en línea, en oposición a las macroempresas con ánimo de lucro que están explotando la cooperación virtual entre «iguales»”⁷⁶.

La globalización de las NTIC y el dominio de las Big Tech, nuestra búsqueda constante de aprobación y acuerdo y, por tanto, de consenso, ayuda a una estandarización y

⁷⁶ SMORTO, G. [07 febrero de 2017] “Les regles del joc del cooperativisme de plataforma”; [lab.cccb.org](http://lab.cccb.org/ca/les-regles-del-joc-del-cooperativisme-de-plataforma/); Recuperado de <http://lab.cccb.org/ca/les-regles-del-joc-del-cooperativisme-de-plataforma/>. El CCCB Lab como el Medialab del Museo del Prado son laboratorios que reflexionan sobre la cultura digital. En el caso del CCCB han dedicado un amplio espacio a la cultura del pro-común. Se trataría de crear un nuevo ecosistema empresarial que requerirá, eso sí, de cambios estructurales, de una nueva legislación que proteja a los ciudadanos para que estas herramientas lleguen a suponer grandes cambios en nuestra economía y por ende en nuestra vida.

masificación de los deseos. No solo participamos en el mundo virtual, la participación es también en el mundo “real” uno de sus principios organizativos. Por otra parte, sin duda sería un gran error acusar a la tecnología de dañina en sí misma, son los usos que hacemos de ella lo que debemos de reconsiderar.

En este sentido, ejemplos como Linux, como sistema operativo abierto en oposición a sistemas como Microsoft, el software libre, las licencias copyleft y creative commons (en oposición al copyright), el Open acces (que no requiere de suscripción o pago para ver los contenidos) o el código abierto son todas maneras de pensar no desde la acumulación propietaria si no desde el uso compartido de bienes comunes. En el arte, también encontramos ejemplos que tratan de superar las relaciones sociales de producción capitalista. La piratería⁷⁷, el plagio, el sampling⁷⁸ o la apropiación son ejemplos de formas de contestación utilizadas a menudo desde el arte.

Es cierto que cuando hablamos de colaboración nos encontramos en medio de un amplio campo discursivo. Parece claro que los propósitos más radicales que una vez tuvo la colaboración han sido absorbidos en gran parte por el neoliberalismo. La extensión de esa absorción dificulta tener una mirada clara hacia otros modos de hablar sobre colaboración. Pero tal y como explica Liam Gillick, el marco discursivo funciona siempre en paralelo.

The political potential of the discursive framework comes from its being simultaneously out of reach and too close - it is art functioning as a structural parallel to contemporary working dilemmas in the dominant culture. In a discursive frame there is always an element that parallels the machinations of globalized capital - that is both its strength and its weakness. It starts from the position of understanding the process of redundancy-via-flexibility, and it co-opts that process for different ends, in order to redirect its apparent loss.

⁷⁷ Sven Lütticken habla de la cultura hacker y se pregunta: “¿Es el hacker el nuevo revolucionario cultural por excelencia, precisamente en virtud de estar situado en la vanguardia tecnológica de la revolución estructural capitalista?” LÜTTICKEN, S. (Julio/Agosto 2014) Sobre la revolución cultural. Del punk al nuevo provotariado. *New Left Review*, 87 119-136

⁷⁸ KYROU, A. “Elogio del plagio. El sampling como juego o acto artístico”. En: VV.AA. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Ed. Traficantes de sueños, 2004, p. 75-86

Por tanto, una vez que hemos entendido esos usos del discurso en la cultura dominante y tomando las palabras de Gillick, dirijamos la mirada hacia otras maneras de entender la colaboración para reorientar esa pérdida aparente. Desplacémonos hacia otros significados.

Estos apuntes sobre la participación nos hacen, cuanto menos matizar, que la colaboración sea siempre algo deseable o positivo. Partimos ahora de la crítica a los pares contrapuestos que presentan lo colaborativo como bueno y lo individual como malo. Teniendo en cuenta los anteriores ejemplos, debemos de revisar ideas como que la creación en solitario implica autoritarismo y la creación colectiva comunidad o democracia. Estas dicotomías malo/bueno, positivo/negativo, implican un reduccionismo peligroso si queremos ser críticos con la participación en el arte.

SEGUNDA PARTE.

I. Introducción

La cultura de la participación que hemos referido en la primera parte se asemeja a un comunismo del capital que muestra como colectivas, colaborativas, para el bien común, unas prácticas que no lo son en absoluto.

El problema que a veces ocurre en el arte participativo (y en toda la producción cultural en general) es que no pone en cuestión la cultura de la participación, sino que la avala y la reproduce. Al servicio de unos valores discutibles se propician prácticas que resultan en una precarización del trabajador cultural o en una representación de las relaciones sin conflicto alguno. Así, se reproducen los procesos participativos democráticos en ausencia de perspectiva crítica. La participación se vuelve un objetivo en sí mismo y no la estrategia política para conseguir algo. Se convierte en un valor ético mientras se niega el matiz violento que supone presuponer que hay una totalidad cuando hay un consenso.

En esta segunda parte veremos cómo se conecta esa llamada a la pluralidad con la tesis de la imposibilidad de la comunidad. No puede haber consenso, no puede haber una realidad homogénea y común a un grupo grande personas. Y de esta idea nos dirigiremos a la búsqueda de un proceso abierto definido en la subjetivación.

Trataremos ahora algunas teorías sobre la imposibilidad de la comunidad y sobre el peligro de perseguir esa comunión a toda costa. Como posible salida y para reflexionar acerca de otras maneras de vivir juntos se recogerán algunas ideas que hablan de la individuación radical, del anonimato, el encubrimiento, el sabotaje, la apropiación...

Se tratarán actos carnalescos, fiestas que protagonizan estéticamente la protesta y que busquen sobre todo subjetividades delirantes⁷⁹, comunidades espontáneas. El carnaval contra el capital en Canadá o las diferentes protestas lúdicas de ocupación alrededor del 15M en España son ejemplos de ello.

Estas subjetividades delirantes nos conectan con los discursos contemporáneos en torno a las micropolíticas. ¿Qué relación hay entre esas micropolíticas y la creación utópica? La utopía tiene ese lado de perfección etérea e inalcanzable no posible pero propositiva. Es un sentido interesante de la utopía que nos proporciona un espacio fértil para esa invención de subjetividades, para la reinención de lo común. ¿Es posible acudir al *samizdat*, a las teorías utopistas, herejes de las que habla Stewart Home hoy? ¿Es posible que haya desaparecido esa esencia soñadora del arte más revolucionario?

Quizás en un tiempo de lo post- en el que ya no creemos en grandes transformaciones que cambien el planeta entero, cuando nos hemos dado cuenta de que no son de hecho deseables, quizás nos refugiamos en entender y tratar de cambiar lo más próximo a nosotros, nuestro contexto inmediato en una nueva aplicación de “lo personal es político”.

Las micropolíticas, la radical individuación, están en la base de las nuevas utopías post-utópicas que no persiguen un cambio total pues es una utopía contrahegemónica, del mundo de lo post-, y necesariamente por ello rechazan el universalismo (entendiendo que los juicios universales caen en un esencialismo, en un falso consenso que aglutina indistintamente multitudes de grupos con deseos y necesidades distintas.) Por esto mismo, ha cambiado el tempo de las utopías pues no proponen cambios permanentes y mundos nuevos si no que conforman zonas de autonomía temporal (como diría Hakim Bey, al cual volveremos más tarde). Sadie Plant parece ir en esa dirección en su libro *El gesto más radical. La internacional situacionista en una época posmoderna*. La autora trata de reconciliar precisamente la ambición revolucionaria, utópica, que tuvo la Internacional Situacionista, con la época posmoderna. Según la teoría posmoderna de Jean Baudrillard, hoy no es posible la crítica, el sistema llega hasta todos los rincones y cualquier gesto revolucionario es absorbido inmediatamente por el sistema. Sadie Plant critica esta negación total y trata de buscar nuevos caminos para un arte rebelde. Reconoce lo atractiva y persuasiva que resulta la obra de Baudrillard pero concluye que sus ideas están

Desprovistas tanto de dirección como de origen, sus observaciones más astutas no son más que descripciones hechas desde algún ámbito indeterminado demasiado cambiante y difuso para constituir una perspectiva crítica.⁸⁰

La teoría de Baudrillard no sería vista con buenos ojos desde el situacionismo pues, según Plant, se trataría de una “descripción perfeccionada y espectacular del espectáculo”⁸¹ la cual confirma que “la historia se ha acabado, la acción política es fútil, y la experiencia subjetiva está siempre ya mercantilizada y recuperada”⁸² Pues, aunque el situacionismo era un movimiento consciente de la apropiación de la crítica que se produce constantemente, no por eso renunciaba a su labor crítica.

Pero, ¿cómo criticar un sistema que modela nuestros deseos? ¿Contra qué fuerza oponerse siendo las fuentes de poder tan difíciles de sondear? Como Foucault señaló, las redes de poder se “presentan en cada momento concebible: en el trabajo, en la cama, en las aulas y en la cárcel, los individuos ejercen y responden continuamente al ejercicio de poder”⁸³

Por otro lado, no se ha de pensar el poder como únicamente una fuerza represiva sino también productiva. El poder no es algo que esté por encima del sujeto, sino que todos ejercemos poder en formas cambiantes. En otras palabras, no podemos escapar de las redes de poder pues las constituimos todos. Es por esta razón, que la crítica se vuelve más compleja, pues las relaciones de poder aparecen más allá de la legislación o el estado, “no es posible identificar una dualidad entre los que ejercen el poder y los que se resisten a él”⁸⁴

Tanto Foucault como Lyotard entienden la historia como una “serie de luchas discontinuas en una plétora de ámbitos de la vida social”⁸⁵ La artista Andrea Fraser

⁸⁰ PLANT, Sadie (2008) *El gesto más radical. La internacional situacionista en una época postmoderna.* (p. 260) Madrid, Errata Naturae

⁸¹ Ibidem p. 261

⁸² Ibidem

⁸³ Ibidem p. 186

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem p. 187

practica una crítica a la institución que es consciente de ese poder intrínseco a todas las relaciones. Fraser no pretende situarse fuera del sistema del arte, considera que no hay un afuera pues ya sólo la creencia en la existencia del arte es estar dentro de las lógicas que forman la estructura de nuestra sociedad, sin embargo, se pregunta si actuando dentro de esa institución arte es posible producir cambios. Si las relaciones de poder y las relaciones mercantiles están en todos lados, el antagonismo debería de poder estar en cualquier lugar también. Se trata más de minimizar o interrumpir el impacto. Como pensaba Foucault que “abogaba por unas formas de contradiscurso en las que formas localizadas y específicas de conocimiento se sitúen en oposición a las teorías totalizadoras que pretendían reclamarlas.”⁸⁶

El papel de lo micro, lo localizado, lo específico, lo individualizado es clave en la búsqueda de un mundo común basado en la tolerancia y la pluralidad. Es un terreno complejo y, sin embargo, al que es necesario aproximarse. En el catálogo de una de las más importantes exposiciones en torno a arte participativo (*Collective Creativity*) se hace referencia a esa tensión donde encontramos el gran atractivo de algunos de estos proyectos.

Through collective and group ways of operating and their relating to each other and towards the world at large, a complex terrain is being shaped in which projects of concrete social transformations are fused with ideas of radical individuation. These overlappings and intersections are exactly what makes the unique spaces of collectivism so attractive- it seems that only within them we can imagine the realization of our potentialities.⁸⁷

En *Joint Ventures: The State Of Collaboration* Tom Holert, advierte de que, de hecho, históricamente las practicas colaborativas y colectivistas han hecho posibles modos alternativos de subjetividad pues hacen posible otras maneras de estar estar con el otro subvirtiendo los regímenes de representación. El autor señala la auto-organización, los espacios alternativos, las galerías cooperativas como maneras de experimentar con otras relaciones de poder. Y recuperando unas palabras de Irit

⁸⁶ Ibidem P. 190

⁸⁷ What, How & for Whom / WHW (Ivet Curlin, Ana Devic, Natasa Ilic and Sabina Sabolovic) “New Outlines of the Possible” En: *Collective Creativity*. Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2005, p.14-15

Rogoff señala que las prácticas colaborativas pueden no solo romper con la autoridad del artista, sino que también hablan de la necesidad de artistas que basen su actividad en la formación de identidad en vez de la tradicional y enrarecida esfera de la afirmación de la identidad.⁸⁸

En esa última frase se encuentra una clave. No se trata de buscar otra identidad alternativa a la hegemónica que se vuelva estable y claramente definida, sino que es un llamamiento al estando, a la perpetua formación, al gerundio, a las estructuras rizomáticas que generan unas “líneas de fuga” que se mueven rápido, que son flexibles. Características de un mundo que criticamos pero que precisamente para la crítica hemos de adoptarlas.

La flexibilidad y la individualidad dejan de ser el enemigo dentro de estas teorizaciones que entienden que no se trata de ponerse en contra de, si no jugar con esos factores y herramientas que están a nuestra disposición. En la estructura enramada del rizoma no se ignoran las relaciones de poder, no se trata de evadirlas.

Si el “flujo de capital simbólico dominante”⁸⁹ anula lo específico, tal vez se tratará de buscar una cultura que fomente la aparición de una individuación real, de una esencia de radical pluralidad. ¿Debemos tratar de fomentar un proceso de diferenciación permanente para subvertir los modelos dados? Modelos relacionales, modelos de convivencia, de comunidad.... A este punto de la necesidad de una individuación “real”, de un pluralismo, es al cual trataremos de llegar en este segundo apartado.

En la cultura de los comunes encontramos esas fugas, esas tensiones que son el lugar donde las prácticas colaborativas hoy son más sugerentes. Fred Moten y Stefano Harney incluso hablan de “Undercommons”⁹⁰ concepto que también parte del rechazo

⁸⁸ HOLERT, T. (2011) Joint Ventures: The State of Collaboration. *Artforum International*, Vol. 49, (No. 6) Recuperado de: <https://www.artforum.com/print/201102/joint-ventures-the-state-of-collaboration-27403>

⁸⁹ GUARDIOLA, Ingrid. (2019) *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz*. (p. 138) Barcelona; Arcadia.

⁹⁰ *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study* de

a la dualidad antagónica individualidad/ comunidad y que encuentra lo común como un campo siempre en lucha.

Undercommons then might be less a concept of the common and rather one of the dividual, of a world perpetuated by non-sensuous similarities whose abstractions are real as any mode of relation in experience. The dividual line conjoins what is similar co-forming in the most diverse single things, but also affirms their separation at the same time. Co-formity is form-multiplicity. It implies the dividual orientation to the specific resonance, but not consonance of the form. Co-formity is, at the same time, multi formity, orgic form of organisation, fugitive planning, con-dividuality. Leaping, erratic, alinear, and yet nevertheless in the potentiality of concatenation, orgic modes of division permeate the unifying mechanisms of organic participation, and condividuality disturbs the "truly participating." Nothing is related to the whole, multiplicity moves with the singularities. Nothing is partition, limiting and detaching the parts.⁹¹

Esta manera de entender la identidad siempre en formación es conjurada por algunos autores como la manera de librarnos de los males asociados a la conformación de una identidad comunitaria estable.

The problems of the terms affiliated with *communitas* emerge before and beyond their very resonance with totalitarian communities, also before and beyond the problematic dichotomy of individual and community: on the one hand they cling to identitarian forms of composition, on the other they remain bound to the mode of reduction, subtraction, diminution. And even where both aspects are dialectically conjoined, they remain on this side of communion.⁹²

La experiencia del totalitarismo brutal del s. XX ha llevado a distintas pensadoras y pensadores a tratar de abrir espacios para nuevas modalidades de lucha política.

La cuestión será, entonces, cómo recuperar la idea de lo común y lo individual sin caer en la reducción que suponen las políticas identitarias.

En la discusión sostenida en el primer punto del trabajo se hablaba de la dificultad de encontrar un consenso, dificultad que llega a ser imposibilidad. Parece como si en esa búsqueda de consenso, hubiera una búsqueda de reconciliación absoluta, una

⁹¹ BRUNNER, C. y RAUNIG, G. [03 junio de 2015] From Community to the Undercommons Preindividual-Transindividual – Dividual – Condividual; onlineopen.org; Recuperado de: <https://onlineopen.org/from-community-to-the-undercommons>

⁹² Ibidem.

búsqueda de comunión. Las teorías críticas con la cultura de la participación van unidas a una negación de la comunidad que es interesante traer aquí pues nos acabarán llevando a esa necesidad de lo específico.

1.1 *Imposibilidad de la comunidad.*

Si nos remontamos a la etimología de *communitas* observamos una relación directa con la tradición cristiana; el término se relaciona con el acto de entrar en comunión con Dios, formar parte de él, unirse. Implica una simultánea inclusión y exclusión. Estar dentro de una comunidad te protege, pero para ello has de aceptar, comulgar con ciertas bases que conforman el funcionamiento de la comunidad.

Si nos remontamos a la República de Roma, *comunidad* hace referencia a una deuda tanto moral como económica; en base al pago de esa deuda el individuo será aceptado o no en la comunidad, una “lógica del tributo”.⁹³

Jean-Luc Nancy, habla de una comunidad “inoperativa”, “confrontada” en sus textos. El autor se refiere también a esas construcciones culturales que vienen de las diferentes comunidades de creyentes, comunidades espirituales que remiten a una especie de enigma substancial que conforma una interioridad común. También Nancy advierte del peligro de poner tanto énfasis en la construcción de una “comunidad” pues lo asocia con una tendencia fascista.

En lugar de “comunidad”, prefiere usar términos que le parecen más acertados para una definición más fluida, quizás más natural, no atadas a identidades fijas. Expresiones que siempre van asociadas a un “estar” o un siendo y no a un “ser”. Esa relación que establece Nancy entre una esencialidad y el peligro de fascismo, de autoritarismo, es una idea clave en los estudios posmodernos.

⁹³ Ibidem.

Benedict Anderson en su conocido estudio *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, explica un tipo concreto de conformación de comunidad, a través de la identidad nacional. Benedict Anderson hace una genealogía de la creación de los Estado- nación modernos y cómo estos se basan en la imagen de una comunidad homogénea que aglutina bajo una serie de características estándar una serie de cuerpos diversos, lenguas, territorios diversos.

El autor explica que el nacionalismo haya sus raíces culturales en las comunidades religiosas y en reinos dinásticos que antes de la Ilustración tenían el efecto de aglutinar bajo sus epígrafes grandes extensiones de tierra y a grandes masas de gente. Según el autor, hoy es la nación la que cumple esa función, ahora de forma secular.

Con el reflujo de la creencia religiosa no desapareció el sufrimiento que formaba parte de ella. La desintegración del paraíso: nada hace a la fatalidad más arbitraria. El absurdo de la salvación: nada hace más necesario otro estilo de continuidad. Lo que se requería entonces era una transformación secular de la fatalidad en continuidad, de la contingencia en significado. Como veremos más adelante, pocas cosas eran (son) más propicias para este fin que una idea de nación. Si se concede generalmente que los estados nacionales son “nuevos” e “históricos”, las naciones a las que dan una expresión política presumen siempre de un pasado inmemorial, y miran un futuro ilimitado, lo que es aún más importante.⁹⁴

Como continúa el autor, esta transformación no implica la sustitución de un sentimiento religioso por un sentimiento nacional. En lugar de eso, lo que quiere explicar es que el nacionalismo no se trata de una ideología sino de un gran sistema cultural que damos por natural pero que realmente es un marco de referencia como lo fueron en su día las comunidades religiosas o los reinos dinásticos.⁹⁵

Anderson apunta a la recolección de datos poblacionales (el censo), a la delimitación geográfica (representada en el mapa) y a la implantación de museos como las tres

⁹⁴ ANDERSON, B. (1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y La difusión del nacionalismo* (p.29), Mexico D. F., Fondo de Cultura Económica.

⁹⁵ Ibidem p.30

estrategias⁹⁶ principales de los estados colonizadores para controlar sus territorios: aquello que pueden contar, que está bajo su jurisdicción, que está limitado, que es capaz de diseminar una cultura concreta. Estas tres “instituciones” juntas, “moldearon profundamente el modo en que el Estado colonial imaginó sus dominios: la naturaleza de los seres humanos que gobernaba, la geografía de sus dominios y la legitimidad de su linaje”⁹⁷

Como vemos, la nación es capaz de imaginar lo que Guattari llamará más tarde sistemas de identificación, subjetividades. El nacionalismo, parece, tiene un gran poder de modelización, de crear comunidad a su alrededor. Este poder para crear comunidad alrededor que tiene la idea de nación se basa en su capacidad para ser imaginada por todos sus compatriotas como construida sobre la base de la horizontalidad, de la fraternidad y la ayuda mutua. La nación siempre se imagina construida sobre la horizontalidad.⁹⁸

Uno de los puntos más destacables del estudio de Anderson es que la “nación” como comunidad es imaginada de la misma manera que otras. Según el autor, no existen comunidades “verdaderas”. “De hecho todas las comunidades mayores que las aldeas primordiales de contacto directo (y quizá incluso estas) son imaginadas. Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas.”⁹⁹

Jean Luc Nancy concuerda con esta idea. Según él, no conocemos en la historia de la humanidad un momento en el que tuviera lugar una comunidad y si existió no lo podemos conocer (en el sentido de aprehender) pues no tenemos la capacidad de proyectar otros vínculos sociales, otras sociabilidades. La palabra comunidad,

ocupó el lugar de algo para lo cual no tenemos nombre ni concepto, de algo que procedía a la vez de una comunicación mucho más amplia que el vínculo social (con los dioses, el cosmos, los

⁹⁶ Señala, no obstante, que se trata de un argumento extraído del estudio del contexto específico del sudeste asiático cuyos territorios habían sido “colonizados por casi todas las potencias imperiales ‘blancas’”

⁹⁷ Ibidem p. 229

⁹⁸ Ibidem p.23

⁹⁹ Ibidem p.24

animales, los muertos, con los desconocidos), y de una segmentación mucho más marcada, mucho más desmultiplicada de esta misma relación, conllevando a menudo efectos más duros.¹⁰⁰

No conocemos comunidad en el pasado y tampoco existe ahora. Sí existe una sociedad que Nancy califica de “asociación disociante” pero no existe en sustitución de una comunidad pasada. Esta idea no es un peso que lastre el pensamiento de Nancy. Al contrario, se presenta como un empuje a una concepción de comunidad más natural. Nada está perdido nos dice el filósofo.

(...) Los que andan perdidos sólo somos nosotros mismos, nosotros sobre quienes el «vínculo social» (las relaciones, la comunicación), nuestro invento, recae pesadamente como la red de una trampa económica, técnica, política, cultural. Enredados en sus mallas, nos forjamos el fantasma de la comunidad perdida.¹⁰¹

Y añade,

Lo que está «perdido» de la comunidad —la inmanencia y la intimidad de una comunión— está perdido sólo en este sentido: a saber, que tal «pérdida» es constitutiva de la «comunidad» misma. No es una pérdida: la inmanencia es al contrario eso mismo que, si tuviera lugar, suprimiría al punto la comunidad, o aun la comunicación, como tal. La muerte no sólo es su ejemplo; es su verdad.¹⁰²

Si el problema es precisamente que insistimos en la creación de una comunidad que intuimos existió y que tratamos de encontrar una y otra vez mediante la búsqueda de un conjunto armonioso, mediante la creación de lazos sociales, quizá una vía pase por asumir esa imposibilidad de comunidad, esa inoperancia de algo común de la que habla Nancy. Si, “ya no hay comunidad o comunicación”, dice el filósofo, “sólo queda la continua identidad de los átomos” p. 23 Es ese continuo movimiento atómico lo que no debemos restringir. Y aquí cobra toda su importancia y sentido el comentario de Rogoff antes recogido: la emergencia de un autor que sujete sus prácticas artísticas en

¹⁰⁰ Nancy, J. L. (2000). *La comunidad inoperante* (p.23), Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS

¹⁰¹ Ibidem

¹⁰² Ibidem

unas políticas sociales de formación de la identidad en vez de en esa enrarecida esfera de la afirmación identitaria.

Las teorías de Nancy giran en la misma órbita que las de Felix Guattari y Suely Rolnik. En su caso, parten del psicoanálisis y la imposibilidad de un ego esencial.

Freud fue el primero en mostrar hasta qué punto es precaria esa noción de totalidad de un ego. La subjetividad no es susceptible de totalización o de centralización en el individuo. Una cosa es la individuación del cuerpo. Otra la multiplicidad de los agenciamientos de subjetivación: la subjetividad está esencialmente fabricada y modelada en el registro de lo social. P.46 micropolíticas.¹⁰³

Como Nancy, también hablan de unidades mínimas. En su caso, en vez de átomos hablan de una "transformación molecular" que se ha de producir en base a cuestionar esas nociones de individuo continuo y estable.

Se trataría de buscar un proceso en constante funcionamiento, que no debemos pretender parar pues no hay estabilidad posible, no debe haber una identidad que totalice, que nombre, el proceso debe permanecer siempre abierto. Estos procesos son frágiles, nos dice el autor, pues pueden "ser recuperados, tanto por una institucionalización, como por un devenir-pequeño grupo. Puede ocurrir que un proceso de singularización pueda tener una perspectiva activa a nivel del agenciamiento y, simultáneamente, a ese mismo nivel, encerrarse en un gueto." ¹⁰⁴

Esta teorización acerca de la imposibilidad de la estabilidad de la comunidad o del propio sujeto y de la necesidad de un proceso atómico, molecular, no significa, sin embargo, dejar de lado la pregunta sobre cómo vivir juntos. Es una manera de oponer resistencia a las políticas identitarias, a la homogeneización. La producción de subjetividad es el camino a la pluralidad.¹⁰⁵

La potencialidad política de estas ideas recae en la posibilidad de buscar un bien común sin entender común como homogéneo, como universal, como esencial a todos por igual.

¹⁰³ GUATTARI, F. y ROLNIK, S. (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo* (p.46), Madrid, Traficantes de Sueños.

¹⁰⁴ Ibidem p. 69

¹⁰⁵ Ibidem.

Estas teorizaciones nacen en parte al calor de las revoluciones sociales del siglo pasado de cuyas narraciones posteriores podemos extraer conclusiones erradas.

Kristin Ross explica cómo en los relatos posteriores de aquellos sucesos no se muestra la verdadera complejidad de deseos y subjetividades unidas en un éxtasis común. No se trataba de una revuelta de un reducido grupo social (los estudiantes parisinos) con ganas de desatar todos sus deseos. Todo tipo de personas con toda clase de rango social se unió a las protestas.

Quando se ignora la unión de contestación intelectual con la lucha obrera, lo que queda del 68 es poco más que la prefiguración de una contracultura “emancipatoria”, una metafísica del deseo y la liberación, el ensayo de un mundo compuesto por “máquinas deseantes” e “individuos autónomos” irremediamente atados a su experiencia subjetiva.¹⁰⁶

Según la autora, en la reconstrucción de los hechos en las décadas posteriores, se asoció aquella búsqueda de igualdad con igualitarismo, como si igualdad quisiera decir uniformidad. Más tarde, cuando este deseo de “igualdad” no se cumplió, se tendió a la construcción de una figura del disidente, y en el espectro más negativo, el de la víctima, el que está fuera, al que hay que ayudar. El obrero y el militante dejaron paso a “la plebe”, una imagen de impotencia y sufrimiento, de la víctima, “hoy en el centro del discurso de los derechos humanos”.¹⁰⁷

Estos estereotipos, estas figuras (el disidente, la plebe) podrían ser ejemplos que producen esos “sistemas de identificación modelizantes” de los que advierte Guattari.

Se trata, no obstante, de los juegos de poder inevitables, como antes adelantábamos a partir de las teorizaciones de Foucault. De nuevo, Sadie Plant describe este proceso.

(...) en cada forma de organización social los procesos mediante los cuales los deseos se codifican y colonizan son subvertidos continuamente por sus propios movimientos internos de desterritorialización. Se crean y se mezclan códigos en un juego interminable de estabilidad y desestabilización producido por los deseos que atraviesan todas las relaciones sociales, y Deleuze y Guattari presentan un mundo de juego continuo entre el orden y su subversión, un

¹⁰⁶ ROSS, K. (2019). *Mayo del 68 y sus vidas posteriores: ensayo contra la despolitización de la memoria* (p.40) (Vol. 23). Antonio Machado Libros.

¹⁰⁷ Ibidem p.41

mundo en el que toda forma de organización llega inevitablemente a estar sujeta a la interrupción de sus propios componentes.¹⁰⁸

Sin embargo, continúa la autora, en la sociedad capitalista ese proceso se acelera.

A medida que los mapas de los nuevos territorios se trazan y los deseos son colonizados por las redes gigantescas de la producción y el consumo, la proliferación de mercancías descodifica las formas anteriores de regulación a la vez que permite que florezca el igualitarismo radical que representa la libre circulación de estas.¹⁰⁹

Lo que debemos de tratar de hacer es identificar los modelos que producen deseos para, en última instancia, ser capaces de subvertirlos, crear otros. En este sentido, Guattari apunta a la práctica de una “micropolítica procesual”, la cual debe

ser encontrada a cada paso, a partir de los agenciamientos que la constituyen, en la invención de modos de referencia, de modos de praxis. Invención que permita elucidar un campo de subjetivación y, al mismo tiempo, intervenir efectivamente en ese campo, tanto en su interior como en sus relaciones con el exterior.¹¹⁰

Y, ¿a través de que prácticas concretas intervenimos en ese campo de subjetivación? Guattari fija ese proceso en un devenir constante, en una “diferenciación permanente que yo llamaría «revolución molecular»”¹¹¹

Esto es, que capte los elementos de la situación, que construya sus propios tipos de referencias prácticas y teóricas, sin permanecer en una posición de constante dependencia con respecto del poder global, a nivel económico, a nivel de los campos de saber, a nivel técnico, a nivel de las segregaciones, de los tipos de prestigio que son difundidos. A partir del momento en el que los grupos adquieren esa libertad de vivir sus propios procesos, pasan a tener capacidad para leer su propia situación y aquello que pasa en torno a ellos.¹¹²

Esta revolución a pequeña escala tendrá el objetivo último de conquistar la autonomía de los modelos “fabricados”, será entonces “automodelador”.

¹⁰⁸ PLANT, Sadie (2008) *El gesto más radical. La internacional situacionista en una época postmoderna* (p. 194) Madrid, Errata Naturae

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ GUATTARI, F. y ROLNIK, S. (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo* (p.44), Madrid, Traficantes de Sueños.

¹¹¹ Ibidem p. 60

¹¹² Ibidem p. 61

1.2 *Búsqueda de pluralismo e individuación*

En los debates sobre democracia radical las ideas de lo micro o la imposibilidad de la comunidad, son claves. Rosalyn Deutsche en su texto *Agorafobia* plantea las discusiones principales a la hora de abordar un arte en el espacio público plural. “El modo en que definimos espacio público” comienza,

está íntimamente ligado a nuestras ideas relativas al significado de lo humano, la naturaleza de la sociedad y el tipo de comunidad política que queremos. Si bien existen claras divisiones en torno a estas ideas, casi todo el mundo está de acuerdo en un punto: apoyar las cosas que son públicas promueve la supervivencia y expansión de la cultura democrática.¹¹³

Tanto el arte colaborativo, comprometido socialmente como el arte público se llevan a cabo en el espacio público, implican a personas y promueven la cultura democrática. Ambos lidian directamente con el concepto de comunidad, de democratización, de arte “útil”... Deutsche escribe que su texto se trata de un esfuerzo crítico por “redefinir lo público de manera que el concepto pudiera ser contrapuesto al crecimiento de una nueva industria del arte público como brazo estético al servicio de las políticas urbanas represivas.”¹¹⁴ La autora afirma que las políticas urbanas hacen desaparecer, limitan, ese espacio simbólico, político, de encuentro con el otro que es la esfera pública. Y, siguiendo la tesis de Chantal Mouffe, según la cual la política debería de propiciar la producción de espacio público, expresa que el arte ha de tratar de constituir públicos, no dirigirse a públicos preexistentes. De este modo, volvemos a lo procesual, a una formación de- en vez de afirmación.

Rosalyn Deutsche, citando a Claude Lefort, nos da una definición de lo que la idea de democracia implica: el poder reside en el pueblo, ya no en “Dios, la Justicia Suprema o la Razón”. El “problema” es que, en la desaparición de ese origen referencial de poder,

también él queda privado de su identidad sustancial en el momento democrático. Al igual que el Estado, el orden social no tiene fundamento. La unidad de la sociedad ya no se puede

¹¹³ DEUTSCHE, Rosalyn (2008) *Agorafobia*, Barcelona, Quaderns portàtils

¹¹⁴ *Ibidem* p. 26

representar como una totalidad orgánica, sino que es, en cambio, «puramente social»; por tanto, un misterio.¹¹⁵

Esta idea ya la hemos mencionado anteriormente. El artículo de Deutsche es complejo y su multitud de referencias requerirían todas de atención. La autora también parte la imposibilidad de la comunidad que hemos tratado de explicar anteriormente. Es interesante al punto al que llega tratando de ver posibles maneras de tratar con ese “orden social disociativo” del que habla Nancy cuando se pregunta acerca de las sociedades contemporáneas. La parte final del artículo es titulada *Historias de encubrimiento*, quisiera determine en esa idea.

Deutsche habla de “el papel provechoso que puede jugar el desbaratar antes que consolidar, la construcción de la identidad, un desbaratamiento en el que los grupos puedan encontrar su propia incertidumbre.”¹¹⁶

Deutsche recupera la idea de un “público fantasma” del libro de Bruce Robbins *La esfera pública fantasma*. Al igual que pasa con la comunidad de Jean Luc Nancy cuya desaparición no es realmente una pérdida si no la propia posibilidad de comunidad, pasa con la esfera pública. Bruce Robbins, así como Thomas Keenan hablan de esa especie de impropiedad.

Bruce Robbins incide en la idea de que la esfera pública ni se perdió ni puede recobrase “tal esfera pública es un fantasma, una ilusión”¹¹⁷. Retomando esa idea, Rosalyn Deutsche afirma que “puede que en una esfera pública que es precisamente un fantasma aniden posibilidades más radicales para la democracia. “

El relato de Robbins deja abiertas tras de sí importantes cuestiones. Si llevamos el símbolo del fantasma un paso más allá podríamos preguntarnos si la idea del público perdido no se habrá construido con el fin de negar que una esfera pública democrática quizá deba ser, en algún sentido, un fantasma. ¿Es la cualidad fantasmática de lo público un obstáculo o un acicate para la democracia? ¿Queremos conjurar el público fantasma o volver a pensar el público como fantasma? ¿Qué actitud —y qué definiciones de fantasma de acuerdo con ella— deberíamos adoptar si aceptamos la propuesta que hace Robbins de reconsiderar la esfera pública?¹¹⁸

¹¹⁵ Ibidem p. 7

¹¹⁶ Ibidem p. 55

¹¹⁷ Ibidem p. 54

¹¹⁸ Ibidem

Thomas Keenan por su parte, hace un paralelismo con el lenguaje, que no es algo que podamos “utilizar” de manera imparcial ya que nos define, estructura nuestra forma de elaborar el pensamiento y comunicarlo. El lenguaje es un camino de ida y vuelta: el lenguaje nos conforma y nuestro mundo está construido por el lenguaje.

Al estar compuesto de significantes que adquieren significado solo en relación con otros significantes —sin un término final y por tanto siempre necesitado de añadidos y abierto a perturbaciones— el lenguaje es un medio singularmente público e inestable.¹¹⁹

Es una ventana que permite que la luz entre y que nos permite a nosotros mirar hacia fuera. De la misma manera, la esfera pública no es un lugar neutro por el que pasemos, que utilicemos, es un lugar que ha de ser habitado, construido por el conjunto de singularidades que pasan, que no se quedan quietas.

La esfera pública de Keenan sobrepasa el nivel del individuo singular y es más que una mera colección de individuos. En este sentido, la idea de una esfera pública que es como el lenguaje no difiere de cualquier otra concepción de lo público. Pero, a diferencia de las nociones clásicas de esfera pública, la esfera pública según el modelo del lenguaje no se opone estrictamente a lo individual. Más bien problematiza la posibilidad de que exista una separación clara entre los ámbitos público y privado. Porque, del mismo modo que la luz atraviesa la ventana, el lenguaje nos alcanza desde lejos; no podemos mantener frente al lenguaje una distancia de seguridad, pero tampoco él puede violar los objetos en el interior contenidos.¹²⁰

El encuentro con el espacio público es un espacio de ruptura con uno mismo, al igual que el encuentro con el lenguaje es conflictivo, el encuentro con el espacio público nunca será armónico pues no se trata de un espacio que se pueda definir como único, sino que se trata de un espacio repleto de antagonismos. Ese elemento fantasmal, incognoscible, indeterminado, se trataría entonces de la cualidad fundamental del espacio público. Parafraseando a Lefort, Deutsche explica que el espacio público, “abierto y contingente”, “surge al desaparecer el pensamiento de la presencia, la presencia de una fundamentación absoluta que unifica la sociedad y la hace coincidir armoniosamente consigo misma.”¹²¹ Además, consignar el espacio público como social

¹¹⁹ Ibidem p. 56

¹²⁰ Ibidem

¹²¹ Ibidem p. 57

en contraposición al espacio privado como íntimo, hace a este último inmune al cuestionamiento político.

Vemos que la solución de muchos pensadores pasa por un dinamismo radical tanto del sujeto como de la comunidad, la sociedad, el espacio público. Es sostener la necesidad de ese dinamismo la principal carta para defender unas políticas democráticas y un espacio público. Rosalyn Deutsche finaliza su ensayo sugiriendo que es el arte que muestre ese dinamismo como la verdadera esencia el que conseguirá crear espacio público.

Quando el arte interviene en las formas de representación mediante las cuales los sujetos se construyen a sí mismos como universales y desprovistos de diferencia, ¿no deberíamos darle la bienvenida —junto con el arte implicado en los nuevos movimientos sociales— como una contribución a la profundización y extensión del espacio público? En especial si queremos evitar que el espacio público se convierta en una posesión privada, lo que con frecuencia se intenta hoy en nombre de la democracia.¹²²

Hacer hincapié en la autonomía del cuerpo es la forma de hablar de la necesidad de construir subjetividades que vayan a la contra de su privatización. Si el espacio público es un encuentro de cuerpos y el cuerpo es un elemento físico esencialmente dinámico, ¿qué mejor forma de defender el espacio plural de la esfera pública que defendiendo la autonomía de cada cuerpo? La desaparición de la esfera pública va unida a la desaparición del cuerpo. Gana autonomía, pero pierde entidad fija. Esta idea es fundamental en la filosofía del siglo XX, en movimientos sociales como el del 68, en los gestos más radicales del arte. La imagen y la representación del cuerpo en las artes escénicas del siglo XX o la danza contemporánea como disciplina autónoma son especialmente ilustrativos de la relevancia de esta vuelta al cuerpo.

La historia diferente revelada por el cuerpo autónomo es una historia de discontinuidad porque es siempre la historia del presente: un cuerpo siempre está ligado al presente, al momento, a su propia presencia evasiva. En otras palabras: el cuerpo autónomo constantemente se articula a sí mismo como presente, creando su propio espacio e historia. Al no estar ligado a nada, siempre habitando al borde de la fijación de su propia imagen, expuesto a desaparecer en

¹²² Ibidem p. 61

cualquier momento, el cuerpo presente interfiere con los modos de representación establecidos.¹²³

El cuerpo es también una ventana, es afectado por los demás cuerpos, por el espacio que habita de la misma manera que el cuerpo afecta a esos espacios y a esos otros cuerpos. La piel es una membrana que envuelve, pero es porosa. Gilbert Simondon, filósofo conocido por desarrollar el principio de individuación, es una figura de suma importancia en lo que respecta al cuerpo autónomo. La suya es una metafísica del devenir. Es el umbral, la membrana, un espacio intermedio en el que es posible “expresar la discontinuidad en términos energéticos y la continuidad en términos estructurales”.¹²⁴ Simondon, apoyándose en la física cuántica, establece un giro que vuelve dinámicos los límites de un individuo a otro. Hay un proceso, un devenir que nunca para, que hace que emerjan nuevas estructuras continuamente.

La internacional situacionista es también clave en defender ese derecho al cuerpo al devenir constante. Raoul Vaneigem junto con Guy Debord principal teórico del movimiento situacionista defiende también una subjetivación radical que veía como manera de contraponerse al mundo del espectáculo.¹²⁵

El sujeto radical de Vaneigem niega el glamour seductor del espectáculo con exigencias de participación activa; responde a las mediaciones de la vida espectacular con formas de comunicación inmediata y control directo; pone en entredicho la afirmación del espectáculo de que circunscribe la realidad con acciones y gestos que permiten formas de realización de uno mismo en un contexto más amplio y elegido. Una subjetividad creativa, imaginativa y sensual que se toma las promesas del espectáculo al pie de la letra, deseando el fin de toda separación y rehusando perpetuar los sacrificios, aplazamientos y capas infinitas que marcan su relación con el mundo. (...) En resumen, el sujeto radical exige el derecho a construir las situaciones en las que vive.¹²⁶

¹²³ KUNST, Bojana; “Los cuerpos autónomos de la danza”; En: HANG, B. y MUÑOZ, A. (comps.); El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas; Buenos Aires; Caja Negra Editora; 2019; p. 51-66

¹²⁴ TULA MOLINA, F. (2014) Simondon, Gilbert (2009), La individuación: a la luz de las nociones de forma y de información, *Revista Redes*, Vol. 20 (Nº 38); Bernal; PP. 199-208

¹²⁵ PLANT, Sadie (2008) El gesto más radical. La internacional situacionista en una época postmoderna (p. 68) Madrid, Errata Naturae

¹²⁶ Ibidem.

Los proyectos revolucionarios presuponen una falta, una ausencia o una restricción. En esa ausencia, el poder se concibe como una fuerza negativa que inhibe que podamos volver a aquello que fue.¹²⁷ Sin embargo, muchos autores, algunos de ellos aquí comentados, niegan esa ausencia: añoramos algo que nunca hubo. Pero esto no es una mala noticia: es en esa ausencia donde podemos encontrar una libertad mayor pues parece que es en las políticas identitarias, en los nacionalismos donde encontramos las mayores represiones. Por otra parte, siguiendo el pensamiento de Foucault, estas relaciones no provienen de un solo punto si no que forman una red inabarcable.

Parece que la posibilidad crítica en una época posmoderna pasa por entender ese dinamismo esencial. Pasa por asumir que la estabilidad en una comunidad no es deseable. Llegados a este punto y entendiendo que el compromiso del arte socialmente comprometido debe ser un compromiso con el desarrollo de subjetividades y la creación de un espacio público plural, la pregunta es, ¿podemos hablar de un arte comprometido socialmente?

Las formas localizadas, las cuestiones específicas, las luchas particulares, “moleculares”, el individuo, sus deseos. El lúdico esquivo de las identidades, ese tributo al nomadismo... son características que han caracterizado a las corrientes artísticas más críticas del arte del siglo XX.¹²⁸ “El nómada tiene un poder perturbador y despierta el espectro de los individuos, los grupos sociales y las formas de acción cuya fuerza deriva de su propio carácter esquivo”¹²⁹

Favorecido por el internet, la capacidad de comunicación rapidísima y la ubicuidad hacen del anonimato una potencia subversiva enorme. La masa anónima es capaz de conectarse y sabotear, plagiar, piratear los espacios públicos para desestabilizarlos, para que sean más plurales, más públicos. “A medida que las formas de la comunicación y la diseminación del conocimiento, la cultura y la información se

¹²⁷ Ibidem p. 189

¹²⁸ Ibidem p. 197

¹²⁹ Ibidem p. 198

vuelven más complejas e importantes para el mantenimiento del orden capitalista establecido, al menos en principio, aumentan las posibilidades de su apropiación”¹³⁰

No podemos hablar de que sea posible una revolución en este mundo en presente continuo. Las críticas han de jugar con esa rapidez, con la amenaza de la absorción inminente y no ya con la posibilidad de transformación total pues eso renunciar al cambio perpetuo, la pluralidad más radical. ¿Cómo podemos entender hoy la revolución entonces? ¿Cómo se adapta la utopía (entendiéndola esta como el proyecto más radical de transformación posible) a este contexto?

¹³⁰ Ibidem p. 207

II. Un acercamiento a la utopía y otras prácticas subversivas.

2.1. La “retopia” de Dirk Hoyer.

Está clara la dificultad para hablar de utopía en un momento histórico en el que lo micro, lo anónimo, lo temporal son los caminos más críticos. Son bien conocidas los resultados totalitarios que la persecución de ciertas utopías (tan unidas a las ideas de comunidad que antes comentábamos) ha causado, lo cual crea, sin lugar a dudas, desconfianza hacia el mismo concepto.

En este punto de intersección en el que las utopías anteriores no funcionaron y, al mismo tiempo, necesitamos de nuevos espacios de representación simbólica es cuando nos preguntamos por la posibilidad de nuevas utopías. En el arte del siglo XX, como ya hemos comentado, planteamientos utópicos en el arte ocurren a la par que aquellos de la política. La caída del muro de Berlín marca la caída también de esas utopías socialistas, su fracaso. El arte, sin embargo, sigue utilizando el pensamiento utópico como modelo reflexivo y como modelo de cambio.¹³¹

En el deseo de crear “otra cosa” es importante, sugiere Dirk Hoyer en su texto *The Retopian Approach to Art*, ir más allá del puro escape, de esa ensoñación e idealización simple con la que a menudo asociamos el pensamiento utópico. Además, que la utopía no tenga una función pragmática acarrea un uso a la ligera de la palabra, vacía del contenido de transformación que siempre ha ido unido al vocablo.

Liam Gillick already pointed out the problem of the undefined use of utopia in 2003 when he co-conceived one of the early manifestations of a return to utopia, the *Utopia Station*, at the Venice Biennale. Gillick underlines that the problem is “linked to the wide-ranging use of the term utopia – the literally no place – in our current language. It is a common enough word so we don’t think twice about using it.” For Gillick “the situation is effectively post-utopian in terms of the absence of functional alternative

¹³¹ RAMÍREZ BLANCO, J.; (2016) Introducción; *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*; Vol. 4; (Nº 1); pp. 18-34

visions” and utopia has effectively become a “flawed dysfunctional accusational tool”.¹³²

Si no va más allá de ese no- lugar como dice Gillick, se puede quedar en una esperanza diluida en imágenes borrosas que no se alejan una querencia personal de cambio. Es lo que Hoyer llama una privatización de la esperanza.

In order to make any statements about society, any utopia with claim for a critical or even catalyst function has to have a reference to collective imagination and a however defined notion of agency. Even if utopia, like art, is action on the unknown, the driving ideal must transcend the narrow frame of the self. In order for art to have a utopian potential, the scope of hope has to be larger than the privatized and individualized perspective of self-improvement.

En ese ir más allá de la ensoñación escapista, limitada e individual concepción de una utopía personal, la utopía dejará de ser tan solo una negación del presente en una burbuja, un escape residual del contexto cualquiera y podrá ser una proposición de cambio directa.

Pero, de nuevo, ¿cómo hablar de esa utopía transformadora en un contexto post utópico? ¿Cómo puede la utopía pensar el total sin ser autoritaria? Dirk Hoyer acuña el concepto “retopia” para pensar en nuevas vidas para el pensamiento utópico. Una retopia sería capaz de no replicar pasados autoritarismos y al mismo tiempo, tener una función catalizadora.

Retopia has the claim to be put into practice through social experimentation. A retopian approach to contemporary art (and politics) has the potential to reintroduce reality transcending political concepts that do not replicate the authoritarian cul de sacs of past utopias while at the same time reaffirm the catalyst function of utopian thinking.¹³³

¹³² HOYER, D; (2016) The Retopian Approach to Art; *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*; Vol. 4; (Nº 1); pp. 123-149

¹³³ Ibidem

Pero, para que esta retopia ocurra se necesita identificar problemas claros. Si no, el riesgo, como antes comentábamos, es que se quede en buenas intenciones.

The absence of a clear definition of the catalyst function of utopia (in art) poses the risk that utopia becomes a label for diffuse critical reflections or well-intended idealism without consequences. Without the identification of concrete political agency and a utopian mental image" (that should not be confounded with a dogmatic view, but rather seen as dynamic ideal) utopian discourse risks being reduced to discourse about utopia.¹³⁴

Tal vez la utopía o retopia sea el espacio de resignificación de la comunidad, de las subjetividades y de los deseos de los que hemos venido hablando. El amplio mundo experimental que la utopía trae consigo es un campo de prueba para crear nuevas relaciones, nuevas sociedades.

Diría que la relación con una concepción utópica está en los planteamientos de cualquier teoría profundamente crítica. El pensamiento transformador primero observa, después critica aquello que interpreta que no funciona en el sentido de que no es justo, por último se esfuerza en presentar alternativas.

Es interesante la utopía precisamente por centrar sus esfuerzos no ya en las preguntas si no en las soluciones. La pregunta principal que subyace a muchos proyectos participativos es la pregunta por cómo construir un común bueno para todos. ¿Qué sociedad queremos? La utopía quizás nos permite estar en ese lugar tanto de ensoñación, ese espacio de creación simbólica, como al mismo tiempo, de acción directa, de respuesta. Vemos en la utopía un mundo futuro, ¿qué estrategias nos llevan a ese lugar?

Uno de los elementos principales que ha de planear un proyecto utópico es cómo vamos a vivir juntos, cómo va a ser esa sociedad futura. En este sentido los proyectos que llevan a cabo una experimentación comunitaria están conectados con propuestas utópicas.

El arte se preocupa de esa experimentación comunitaria. Desde las prácticas autogestionadas siempre se ha ensayado ese aspecto, se han creado microcosmos

¹³⁴ Ibidem

autónomos. Las estéticas parecen ser a veces un efecto colateral pero realmente cumplen una función principal en la subjetivación.

Si estos microcosmos experimentan con otras formas de subjetividad al emanciparse de los poderes hegemónicos, tal vez sea una pista de que esa es la única forma de experimentación utópica en la post-utopía. Esos microcosmos post-utópicos encuentran su correlato en las “zonas temporalmente autónomas” de las que habla Hakim Bey.

A continuación, nos proponemos enunciar algunas prácticas que se alejan de la cultura de la participación. Se alejan de la cultura de la participación tal y como ha sido descrita en la primera parte de este texto. Forman retopias, post-utopías, espacios temporalmente autónomos.

2.2 *Fiesta, desestabilización y ética hacker.*

Los presupuestos del arte colaborativo y el arte socialmente comprometido parecen del todo genuinos. Sin embargo, cuando ahondamos en esos objetivos como puede ser el de “fortalecer lazos comunitarios” nos vemos en la obligación de contrastar esos conceptos y valorar cada una de las veces qué función cumplen esos objetivos.

En la segunda parte del trabajo, hemos visto que es la afirmación de subjetividades que fujan, que se van transformando lo que es capaz de dar un mayor pluralismo en nuestras comunidades.

En nuestro afán de hacer más sólidos esos objetivos de crear espacio público, de crear lazos, de llamar a la participación, en fin, de utilizar herramientas democráticas para el arte, proponemos ahora una serie de ejemplos.

Se trata de prácticas de protesta, prácticas nómadas, de ocupación, que se mueven en una ética *hacker*, en zonas que ya se sabe serán sólo temporalmente autónomas. A menudo lúdicas, parten de la fiesta como momento disruptor.

Manuel Delgado explica las implicaciones de la “fiesta popular” (“los carnavales, las procesiones y otras celebraciones tradicionales”), es decir, no la fiesta privada ni celebrada en lugares exclusivamente destinados a la fiesta, sino la fiesta en el espacio público, en la calle, que adquiere un rol activo. Es justamente que ocurra en el espacio público lo que hace de la fiesta algo sumamente importante pues el espacio se activa, se produce una reconversión simbólica de lo que en lo cotidiano significan aquellos espacios.

La fiesta busca ante todo trastocar ese proscenio para la vida cotidiana que es la calle y la plaza, dislocarlo hasta obligarle a desvelar sus funciones ocultas, pero constantemente insinuadas, a la hora de definir en qué consisten las dinámicas sociales extremadamente complejas que tienen lugar bajo su falsa normalidad.¹³⁵

En este desplazamiento, en esta alteración del uso, ocurre el rito, mediante el cual se convierten “en reales situaciones o instancias imaginadas pero que no gozan de existencia sustancial, o acaso que sólo se insinúan en la vida ordinaria.”¹³⁶

Más interesante es aún para nuestro estudio que la fiesta es capaz de tanto de unificar la forma “comunidad” como de escenificar su tendencia a la ruptura. La fiesta es tanto una herramienta principal para fortalecer la ilusión de comunidad como un momento en el que se subvierte esa ilusión. Ambas funciones de la fiesta ocurren a la vez, estabiliza y desestabiliza. Se abren perspectivas, se redistribuyen los papeles.

Lejos de reproducir, y mucho menos celebrar, los esquemas explícitos de la cultura y la sociedad, la fiesta implica de algún modo su desquiciamiento, su dislocación, por la vía ya sea del delirio dionisiaco de la fiesta caótica o del sueño de comunidad que la fiesta de orden realiza casi paródicamente. La fiesta, en cualquiera de sus dos grandes funciones, pone entre paréntesis la ciudad, impone una zona de sombra.

Son en este sentido las fiestas tienen sin duda paralelismos con lo que Hakim Bey llama “Zonas Temporalmente Autónomas”,

¹³⁵ DELGADO, M.; Fiesta y espacio público, Universidad de Barcelona y Institut Català d'Antropologia; Obtenido de:

http://barcelona.indymedia.org/usermedia/application/5/Fiesta_y_espacio_p%C3%BAblico.pdf

¹³⁶ Ibidem

una forma de sublevación que no atenta directamente contra el Estado, una operación guerrillera que libera un área —de tierra, de tiempo, de imaginación— y entonces se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo, antes de que el Estado pueda aplastarla.¹³⁷

La teoría posmoderna, nos deja un amargo sabor a imposibilidad de crítica. La teoría de las zonas temporalmente autónomas nos da una salida. No es posible la revolución, tampoco deseable. Las acciones promovidas por Bey sugieren “varios grados de invisibilidad como alternativa a la confrontación revolucionaria tradicional.”¹³⁸

La TAZ tiene que ser capaz de defenderse: pero tanto el «ataque» como la «defensa» deben, siempre que puedan, eludir la violencia del Estado, que es una violencia sin sentido. El ataque se hace contra estructuras de control, esencialmente contra las ideas; y la defensa es la «invisibilidad» —un arte marcial— y la «invulnerabilidad» —un arte «oculto» entre las artes marciales. La «máquina de guerra nómada» conquista antes de ser detectada, y se desplaza antes de que el mapa pueda ser reajustado. Por lo que concierne al futuro; Sólo los autónomos podrán planearla autonomía, organizarla, crearla. Es un proceso que se autoinicia.¹³⁹

En este sentido quisiera comentar brevemente momentos en los que la fiesta se ha utilizado desde el arte como estrategia de subjetivación libre.

Uno de ellos es lo que Marcelo Expósito denomina carnavales de resistencia, un evento lúdico que protesta recuperando el espíritu del movimiento Reclaim the Streets. Se trata de una técnica emparentada con la fiesta, autónoma, que, por tanto, experimenta con nuevas formas de acción política. En junio de 1999 se organiza en el centro financiero de Londres el "Carnaval contra el Capital". Una gran masa de personas anónimas aparentemente caótica se concentra en la “city” ese día. Marcelo Expósito plantea que, desde entonces, esa forma de ocupación en “formato” carnaval será característica de las posteriores formas de protesta anticapitalista.¹⁴⁰

Es a través de esa fiesta libre que se burlan de ciertos estereotipos alrededor del protestante. No se trata de grandes manifestaciones pautadas, con permisos, sino que

¹³⁷ BEY, H.; (1990). *La zona temporalmente autónoma* (p.6); Brooklyn; Autonomedia

¹³⁸ Ibidem p. 38

¹³⁹ Ibidem p. 7

¹⁴⁰ EXPOSITO, Marcelo; (2004) *La imaginación radical (carnavales de resistencia)* Vídeo disponible en la plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Wo2XqGjD-XY>

son autogestionados, se burlan de la violencia, no participan de ella. De manera contraria, se trata más bien de evidenciar la violencia represiva que las fuerzas utilizan a través de actos simbólicos en los que los cuerpos se muestran desarmados y vulnerables. Ya no hay extrema violencia que denunciar y por tanto tampoco violencia que justificar como respuesta. Lo aparentemente frívolo del festejo, acompañado de música y bailes, creaba un estado de confusión en la policía. El manifestante en primera línea deja de ser el que quema mobiliario urbano para pasar a ser el que baila vestido de rosa semidesnudo o trata de abrazar a un policía. Se trata, por tanto, de crear nuevas subjetividades. Se celebra la calle como forma de oposición al uso rutinario que se le da o se está dando alrededor de una cumbre económica, por ejemplo. Hay una comicidad implícita en estas prácticas, un carácter marcadamente teatral.

Como dice Home en referencia al carnaval que se celebró en 2001 en Quebec (coincidiendo con la Cumbre de las Américas),

Carnival and rebellion have identical goals: to invert the social order with joyous abandon and to celebrate our indestructible lust for life. Carnival breaks down the barriers of capital, and releases the creativity of each individual. It throws beauty back into the streets, streets in which people begin to really live again. During Carnival, as in rebellion, we wear masks to free our inhibitions, we wear masks to transform ourselves, we wear masks to show that we are your daughter, your teacher, your bus driver, your boss. Being faceless protects and unites us while they try to divide and persecute. By being faceless we show that who we are is not as important as what we want, and we want everything for everyone.¹⁴¹

Alrededor del movimiento 15 M también se produjeron este tipo de burlas festivas de la masa anónima a la autoridad

Una de las formas de ejercer ese «poder de cualquiera» en el 15M ha sido la de, literalmente, evitar estar en el lugar en el que no solo la «lógica de la policía», sino la propia policía como tal, es decir, las fuerzas de orden público, esperaba que estuviera el movimiento.¹⁴²

¹⁴¹ Holmes, B. (2003). Touching the violence of the state. *We Are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, 346-351.

¹⁴² MORENO-CABALLUD, L.; (2017) *Culturas de cualquiera. Estudios sobre democratización cultural en la crisis del neoliberalismo español* (p. 316), Madrid, Acuarela Libros

O con motivo de la cumbre del Banco Central Europeo en Barcelona, en mayo de 2012. Es este caso, convocando reuniones que nunca ocurrirían.

Las autoridades decidieron poner en marcha un despliegue completamente insólito, enviando a 8.000 agentes de policía a las calles, e incluso suspendiendo temporalmente el tratado de Schengen para poder cerrar las fronteras del país. Sin embargo, la tan esperada protesta callejera que esas autoridades y algunos medios de masas daban ya prácticamente por hecha, nunca sucedió. Todo el dispositivo policial se manifestó claramente como inútil.¹⁴³

Estas prácticas tienen un enfoque agonista pues desafían el consenso existente, se apoderan de la calle momentáneamente. Estos son ejemplos de un enorme poder de convocatoria y de auto-organización, también capacidad sorpresiva. Sin embargo, no solo dentro de este tipo de activismo artístico es posible un arte crítico.

El enfoque del éxodo niega la posibilidad de una lucha contrahegemónica dentro de las instituciones que desarticule los elementos constitutivos de la hegemonía neoliberal. Percibe a todas las instituciones como representantes monolíticos de las fuerzas a ser destruidas, y todo intento de transformarlas es desestimado como una ilusión reformista. (...) En el ámbito de artístico y cultural, tal enfoque implica que las prácticas artísticas críticas solo pueden resultar eficaces cuando tienen lugar fuera de las instituciones culturales.¹⁴⁴

En *Culturas de cualquiera*, Luis Moreno-Caballud habla de la emergencia de una ecología cultural. Se trata de una estructura rizomática en la que hay centros y poderes variables. Medialab Prado dependiente del Ayuntamiento de Madrid puede ser un buen ejemplo. En este laboratorio realizan proyectos de forma colaborativa. “Se trata de un modelo inspirado por las prácticas colaborativas del software libre y de la tecnología experimental que se ha formalizado como un protocolo con unas pautas de organización muy precisas.”¹⁴⁵

Entre los objetivos de MediaLab se incluyen “ofrecer diferentes formas de participación que permitan la colaboración de personas con distintos perfiles (artístico,

¹⁴³ Ibidem

¹⁴⁴ MOUFFE, C., “Política agonista y prácticas artísticas”. En: MOUFFE, C., *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2014, p. 93-110

¹⁴⁵ MORENO-CABALLUD, L.; (2017) *Culturas de cualquiera. Estudios sobre democratización cultural en la crisis del neoliberalismo español* (p. 347), Madrid, Acuarela Libros

científico, técnico), niveles de especialización (expertos y principiantes) y grados de implicación”.

Dentro del marco de MediaLab Prado encontramos Civic Wise que se autodefine como una “red internacional distribuida y abierta cuyo propósito es la promoción, la investigación y el desarrollo de nuevos procedimientos que mejoren la amplitud y profundidad de la democracia aplicada al diseño territorial, urbano y arquitectónico.”¹⁴⁶

Por tanto, aún sin ahondar en proyectos concretos y resultados podemos decir que está en sus bases de acción esa mentalidad pluralista de la que habla Mouffe.

Otro proyecto, también dependiente del Ayuntamiento de Madrid, es Imagina Madrid. En la página del proyecto se puede leer: “Con una metodología procesual, colaborativa y multidisciplinar, los proyectos que se han llevado a cabo han surgido de un intenso *trabajo conjunto entre vecinos, vecinas y artistas iniciado en enero de 2018 en los encuentros de codiseño*. Los resultados, inaugurados entre septiembre de 2018 y abril de 2019, son una primera muestra de aquello que sucede cuando invitamos a los creadores no solo a imaginar, sino también a transformar el territorio que habitan.”¹⁴⁷

En nueve lugares distintos de la ciudad de Madrid, se convocan artistas y vecinos para proyectar algo nuevo sobre un espacio o valorar aquello que ya se hace allí.

Uno de los lugares fue el Parque de Padrolongo en el barrio de Usera, un parque asociado con la peligrosidad en el imaginario colectivo. En torno a este espacio se construye *Fiestas Raras*.

A través de un proceso colaborativo muy extenso en el tiempo y en la red que implicó con grupos de artistas, vecinos, curadores... se llegaron a organizar una serie de fiestas que trataban de resignificar el espacio a través de pasarelas, bailes, comidas

¹⁴⁶ Esta información se puede consultar en la página del proyecto Medialab. Extraído de: <https://www.medialab-prado.es/actividades/civicwise-madrid>

¹⁴⁷ Esta información se puede consultar en la página web del proyecto “ImaginaMadrid, 9 lugares para transformar.” Extraído de: <https://www.imagina-madrid.es/es/imagina-madrid>

populares... El proyecto tenía además un impulso didáctico como lo demuestra la *Fábrica de Cine Raro* que a través de diferentes encuentros grabó el parque, entrevistó vecinos... “A través de este dispositivo nos preguntamos si somos capaces de construir un universo de imágenes nuevo y diferente a partir de la observación y el registro del parque.”

La publicación que acompaña al proyecto, que no se concibe como catálogo sino como otro “dispositivo” más, define el proyecto como un espacio experimental, como proceso de investigación.

Fiestas Raras ha sido un ejercicio de diálogo constante, entre el propio equipo coordinador, con el equipo de Imagina Madrid, los miembros de la Comisión de Fiestas Raras y el vecindario con el que dialogamos a lo largo de más de un año. Los lenguajes y los intereses diferían y se fueron equilibrando en ese complejo diálogo que siempre se da en procesos tan abiertos como este.¹⁴⁸

Las fiestas no son momentos insustanciales, que podamos extraer como si nada de nuestras vidas. A través de la fiesta, de la búsqueda de diversión, vivimos momentos de libre expresión, de transformación de los espacios. Estas posibilidades no han pasado desapercibidas por los proyectos artísticos que han hecho de la fiesta y todo lo que ella implica su proyecto que no puede ser sino colaborativo pues la fiesta es un momento social por antonomasia que no es posible sin la presencia de cuerpos. En estos proyectos la alegría de juntarse y el gozo implican un acto de rebelión política, en contra del cuerpo sumido en la apatía.

Batucada de Marcelo Evelin, *Danzad, danzad, malditos* del colectivo Gloria & Robert o *Planetary Dance* de Anna Halprin, son tres ejemplos que Victoria Pérez Royo escoge para su texto *Corporalidades disidentes en la celebración. Fiesta y política en la escena contemporánea*. Aunque de modo muy distinto, las tres piezas, utilizando la coreografía y la danza, propician encuentros entre personas y con el entorno. También

¹⁴⁸ QUIROGA, F., “Fiestas Raras, procesos y aprendizajes” En: Quiroga, F. (Coord.) *La Fiesta, lo raro y el espacio público*; Madrid: Intermediae Matadero, 2019, pp. 49-63

ilustran un entendimiento y una búsqueda de la comunidad partiendo de que es algo inasible, que fluctúa, que es diverso, que sólo momentáneamente se puede lograr ese momento de unión. La danza y la coordinación de cuerpos a la que esta obliga genera vínculos o no. En el primer caso, por ejemplo, “Los talleres de *Batucada* son un lugar de fabricación de *communitas*, pero también de confrontación y discusión sin líneas de acción predefinidas frente a los conflictos, sin lemas que defender ni líderes” Por otra parte, continúa Pérez, “no se promueve en ningún caso que el individuo anule su singularidad y sus deseos, sino que desde ellos tome posición”

Para la segunda pieza que es tratada por Pérez, *Danzad, danzad, malditos*,¹⁴⁹ se organizó una maratón de baile que buscaba extenuar a los participantes, y por tanto, no se trataba de exaltar.

la capacidad empoderadora de la celebración, sino la posibilidad misma de nuestros cuerpos de acceder a tales estados en la situación actual. Hay cuestiones que lo dificultan, como la hostilidad de la sociedad occidental hacia la danza y a la economía festiva, o el sometimiento de los cuerpos a la sociedad del rendimiento.¹⁵⁰

Por último, el origen de *Planetary Dance*, también se encuentra en un conflicto no resuelto, un trauma con el recuerdo de un asesinato que ocurrió en el entorno de la comunidad con la que la artista trabajaba.

La implicación celebratoria del “festival” también es clave en los ejemplos que subraya Sadie Plant en su libro ya comentado. Para la autora, estas prácticas son sucesoras de ese espíritu radical heredero de la Internacional Situacionista para quienes el elemento ocioso, lúdico era primordial para la rebeldía.

Estas prácticas nómadas, autónomas, temporales, anónimas encuentran su lugar privilegiado en la web, espacio para la organización y la cooperación que puede

¹⁴⁹ El título hace referencia a la película *They shoot horses, don't they?* de Sidney Pollack (cuyo título se tradujo al castellano como *Danzad, danzad, malditos*). Estos maratones de bailes se organizaban realmente en EE.UU. durante la Gran Depresión.

¹⁵⁰ PÉREZ ROYO, Victoria; “Corporalidades disidentes en la celebración. Fiesta y política en la escena contemporánea”; En: HANG, B. y MUÑOZ, A. (comps.); *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*; Buenos Aires; Caja Negra Editora; 2019; p. 123- 144

escapar de los procesos de capitalización de la economía en red y espacio para la construcción de comunidades temporales. Comunidad que es “sobre todo, subjetividad *hacker*, una intersubjetividad capaz de cuestionar las instituciones, capaz de hacer código para la libertad desafiando al mundo de bloques.”¹⁵¹

El hacking, el pirateo, es una práctica que sabotea esos procesos. Tienen la voluntad de dar un giro, de abrir zonas autónomas que “encuentran sus correlatos en los centros sociales *okupados* a plena luz del día, en los *reclaim the streets* que convierten el mundo en una fiesta, o en cualquier espacio de relación social no mediada por la coerción.”¹⁵²

Los rasgos que nos marcan en la vida real no importan más en la red, se crea una masa anónima libre de expresarse. La red tiene la enorme potencia de convertirse en el espacio público en el sentido fantasmal que defendía Rosalyn Deutsche. La abertura de redes, su rapidez, la facilidad de su uso, da mayores oportunidades para la auto organización, así los artistas pueden no ser tan dependientes de ser elegidos.

Las conexiones, la capacidad de convocatoria, el anonimato que nos permite la red son elementos conductores de las acciones de la anónima Ariadna Pi.

La mecànica de les seves actuacions sembla cor-respondre a un mateix patró. Un missatge difós per correu electrònic a un nombre restringit i seleccionat de persones, que conté un comentari i unes raons, una data, una hora i un lloc. A cada ocasió aconseguix generar una petita multitud, al voltant de la centena o les dues-centes persones, que apareixen del no-res i s’hi reintegren un cop complert l’encàrrec. El remitent del missatge és l’Ariadna Pi, el nom d’una catalana que afirma viure o haver viscut a Barcelona i que es presenta sota diverses figures o avatars.¹⁵³

Bajo diferentes identidades que hacen que el llamamiento adquiera honestidad, fiabilidad, relato, Ariadna Pi acomete diferentes acciones. En una secuestra un autobús turístico en Plaza de Cataluña para conducirlo hasta un centro de internamiento de

¹⁵¹ PADILLA, M. (2010) “La Web 2.0 y el anonimato en primera persona”; *Barcelona Metròpolis. Revista de informació y pensamiento urbanos; Verano 2010* (Nº 79) Pp. 74-80

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ DELGADO, M. y HORT, G.; “Ariadna Pi i l’oblit”; En: *Revista Idensitat; Art, Experiències i Territoris en Procés*, 2008.

inmigrantes para manifestarse allí en apoyo a la “Segunda jornada europea por la libertad de circulación y permanencia”. Otra de las veces hace un llamamiento para asalta el Gran Teatre del Liceu en mitad de una función y para “reclamar su conversión en ateneu popular y zona verde, como protesta ante la especulación inmobiliaria y las dinámicas obscenas del capital”. También organiza un pícnic popular en el hotel Ritz (cuyo edificio sirvió de sede para un comedor popular durante la guerra civil) como forma de reclamar la memoria histórica y como manera de protestar contra la pobreza en la sociedad catalana. O una fiesta de pijamas en el interior del Ikea de Hospitalet del Llobregat. Esta última en apoyo a la Asamblea Popular per un Habitatge Digne que protesta por la dificultad de acceso a la vivienda.

En el terreno de la ocupación, del *hackeo* del espacio público como forma de reclamarlo, podemos encontrar multitud de ejemplos en el arte reciente. Vacilando las fronteras entre legalidad e ilegalidad, entre público y privado, nos encontramos desde la ocupación de solares (tras casos como El Solar Corona en Valencia, El Forat de la Vergonya en Barcelona o El Campo de Cebada en Madrid siempre subyace la reivindicación de asociar el suelo con valor monetario) hasta Yomango.

Yomango, es una manual de hurto que no busca el robo para cubrir una necesidad sino más bien como burla de la cultura de consumo. En su caso encontramos también un elemento de mofa de la legislación existente en cuanto a hurtos y robos. Una cuidada edición con una estética fanzinerica nos enseña a cometer este tipo de delitos. Yomango es una de los casos más paradigmáticos como proyecto que juega con los límites entres legalidad e ilegalidad y esa pretensión no ya de confrontación violenta, directa, con el poder sino como la crear la manera de ser molesto. Este manual de robo es producido por el colectivo SCCPP (Sabotaje Contra el Capital Pasándoselo Pipa) en cuya página web podemos leer:

Se trata de que construyamos herramientas (las revistas mundos Soñados, los civiles hinchables, las bolsas YOMANGO, el pitbull mecánico) que estén a disposición de quien las quiera usar para sabotajes cotidianos y gozosos, formando así redes centradas en la práctica y

la acción, redes que no queden paralizadas por eternas discusiones, malentendidos y desfases de ritmo.¹⁵⁴

También las arquitecturas parásitas son importantes en el mismo sentido mencionado. También utilizando ese “modo manual” que enseña a los otros a cometer pequeñas ilegalidades sorteando los códigos, en el sentido virtual, para que haya una trasposición y nosotros dejemos de ser los que miran, los que consumen y pasemos a ser productores. Estos arquitectos y artistas diseñan soluciones a problemas para después compartirlas. Hablamos por ejemplo de *parasite* (de 1998), proyecto de Michael Rakowitz que diseña una estructura para ser habitada. En esta misma línea, se encuentra la página web El Recetario o el trabajo del colectivo Makea tu vida, los manuales de n55 o Recetas Urbanas.

Proyectos emblemáticos como *Instant City* de Archigram o *New Babylon* de Constant o los proyectos de Palle Nielsen que aspiraban a “estimular la libertad personal y la colaboración entre los individuos”, proyectos de grandes ambiciones podríamos decir revolucionarias, son precursores de estos proyectos de arquitectura *hacker*, efímera no suponen ataques frontales si no “pequeñas” narrativas de subversión, que cuestionan las relaciones que generan los elementos de la ciudad.

¹⁵⁴ Información de descripción de la “organización” SCCPP.ORG (Sabotaje Contra el Capital Pasándosele Pipa) . Se puede consultar en su página web, accediendo al link: <https://sindominio.net/fiambarrera/sccpp/septiembre/organizacion.htm>

III. Reflexiones finales.

La investigación se enmarca en tres puntos de partida. En primer lugar, estudiamos que el proyecto transformador formulado por los movimientos más revolucionarios de la vanguardia y la neovanguardia del siglo XX ha sido neutralizado a través de su academización, de su inserción en el canon, de su estandarización y, como consecuencia de esto, de su obligado estatismo.

Como movimientos de la tradición utópica han sido desnaturalizados porque justamente aquello que caracteriza a la utopía (su búsqueda de una transformación global y su búsqueda de una integración armoniosa de todas las actividades humanas) desaparece cuando se les asimila a movimientos puramente artísticos o, de otra manera, cuando se les asimila con el activismo político. Esta es una cuestión muy relevante para el arte colaborativo pues su “preocupación social” hace de estas prácticas unas muy atentas a cuestiones políticas. Por otro lado, esa preocupación por lo social las convierte en un arte “útil”, que hace un servicio a la gente. El otro lado de esta percepción, es un “tener a menos” a la estética que es valorada como algo superfluo, algo que, puesto que no es útil carece en cierta manera de sentido en un arte que lo que realmente busca es un cambio social. Esta es la cuestión de otro de los puntos de partida: cómo entendemos la relación de lo político con lo estético. Aclarar, aunque sea sucintamente este “conflicto”, es necesario para hablar de arte colaborativo. Para ello me he apoyado en las reflexiones de Jacques Rancière al respecto. ¿Un arte crítico ha de pasar por lo político o no?, ¿cuál es el conflicto entre estos dos términos?

Reflexionando sobre la posibilidad actual de crítica, de transformación total, de utopía, nos encontramos con el “obstáculo” de la teoría posmoderna la cual nos invita a pensar de manera negativa: no hay crítica posible al sistema.

Desde esos puntos de partida es desde donde comienza verdaderamente la investigación. Está dividida en dos partes. La primera, habla de la cultura de la participación (pilar en el arte colaborativo) y se expone su alcance y las problemáticas que implica. Estudiar las críticas a la cultura de la participación, me ha obligado en gran

medida a dejar a un lado la principal hipótesis de la que surgía el trabajo. Esta es: el arte colaborativo que implica a personas en la participación es esencialmente mejor que el trabajo del artista en solitario ya que el primer tipo de prácticas se preocupa por la conformación de un nexo comunitario y repudia la figura del artista solitario en tanto que este último representa el modelo de hombre independiente “extraído” de las condiciones materiales que hacen posible su obra.

El fomento de la participación nace de la creencia en que el consenso es necesario. Llevará a una estabilidad que hará posible la política necesaria para que haya comunidad. La búsqueda de la comunidad es señalada por el posmodernismo como la búsqueda de una esencialidad, de un universalismo que puede acabar y acaba en dogmatismos y totalitarismos. Por razón de esta tesis posmoderna, la principal hipótesis de la que partía el trabajo queda gravemente dañada.

Como consecuencia de este punto de inflexión, se desarrollará el resto de la investigación.

En segundo lugar, y como uno de los “efectos adversos” de la participación se habla de la imposibilidad de la comunidad, por un lado, y que esa comunidad no es siquiera deseable, por otro. Es decir, su imposibilidad se nos aparece como potencia, no como debilidad.

Tras toda esta exposición del “problema”, llegamos a una solución basada en el pluralismo, el antagonismo, la radical individuación... procesos que buscan encontrar y fomentar lo específico huyendo de una individualidad estereotipada, huyendo de la práctica política basada en el consenso, buscando deseos propios no inyectados por la cultura de masas.

Es desde esta perspectiva que llegamos a la necesidad de un constante “en proceso” de la identidad de los grupos y de los individuos, necesaria para que haya espacio público y la forma más dinámica y vital de experimentación.

Una vez recorridas esas bases teóricas, se vuelve al inicio, a la primera cuestión. Partiendo de esos entresijos, ¿en qué forma se puede manifestar hoy una preocupación por lo social desde el arte?, ¿qué arte continúa hoy con esa tradición utópica que se remonta a dadá y al surrealismo de las primeras vanguardias?

Las preguntas quedan abiertas. En cierta manera, este trabajo de investigación es un prólogo para una investigación posterior que no parta tanto de lo general, sino que vaya esta vez a lo específico estudiando propuestas artísticas concretas que basen sus prácticas en esos conceptos de subjetivación, de imposibilidad de la comunidad. Sería interesante trabajar estos temas más desde el estudio de casos, en la especificidad de la obra de artistas o colectivos concretos. De esta manera, la reflexión estética adquiriría un peso mayor que no es lo que ha pasado en esta investigación.

Con la intención de dar profundidad al tema de estudio primero he tenido que familiarizarme con temas generales. Esto hace que el trabajo no tenga una apuesta por una hipótesis clara.

Sin embargo, he querido proponer varios temas que parecen relevantes puntos de investigación en ese camino al “estar- en -común” de forma plural y móvil. La fiesta, como evento social de carácter público en el que puede surgir una suspensión de las dinámicas cotidianas y en el que se crea un espacio para la experimentación con la auto- representación es una de las salidas propuestas.

En el mismo sentido también, las zonas de temporalidad autónoma teorizadas por Hakim Bey, relacionadas con la ética hacker y okupa, con el sabotaje, con la apropiación temporal, el *sampling*, son también una fuente de inspiración para poder pensar en un arte que se preocupa por la autonomía de las personas.

Proponiendo la “invisibilidad”, en la línea de esa comunidad fantasma a la que nos acercábamos desde Rosalyn Deutsche, como alternativa a la más tradicional confrontación de los movimientos revolucionarios.

Sería interesante también ahondar en esa “retopia” de Dirk Hoyer, una nueva utopía posmoderna que no se queda en la pura ensoñación, que es revolucionaria, que impulsa cambios, pero no cambios globales ni que contengan una promesa de armonía futura absoluta en la línea de lo autónomo temporalmente, del constante proceso que escapa a la solidificación.

Aún a pesar de que se trata sólo de acercamientos, diría que la parte final intenta explicar un arte socialmente comprometido post-participación, post-utópico que valdría la pena seguir investigando, partiendo de ese marco más concreto que supone

el arte comprometido posterior a la caída del muro de Berlín, cuando ese anhelo por la colectivización del arte que surge en torno a la revolución del 1968, pierde fuerza y deja de ser creíble. Es ese momento en el que el bloque capitalista “gana” la partida que la desaparición de alternativa se vuelve en cierta medida angustiante. Sin embargo, como Sadie Plant sugiere en el libro que hemos citado, la imposibilidad de crítica no ha de implicar una negación de su necesidad. Hacia ese siempre necesario arte crítico es hacia donde se dirige esta investigación.

Bibliografía

ANDERSON, Benedict (1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y La difusión del nacionalismo*, Mexico D. F., Fondo de Cultura Económica.

BEY, Harim (1990). *La zona temporalmente autónoma*; Brooklyn; Autonomedia

BISHOP, Claire (2006) *The Social Turn: Collaboration And Its Discontents*. *Artforum International*, 2006

BISHOP, Claire (2016) *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría* Ciudad de México Ediciones t-e-eoría

BOAL, Augusto (2012) *La estética del oprimido* Barcelona, Alba Editorial

BROSSAT, Ian, (2019), *AIRBNB La ciudad uberizada*, Pamplona, Editorial Katakarak Liburuak

BOURRIAUD, Nicolas (2006) *Estética relacional*; Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

BURGER, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona. Eds. Península

Cecilia, C. M., Finichiu, A., & Braschi, C. (2018). "Nómadas frente a parásitos: prácticas subversivas en la ciudad contemporánea" *Arte, individuo y sociedad*, 30 (Nº1), 9-27.

DE LA NUEZ, Iván (2018) *Teoría de la retaguardia. Cómo sobrevivir al arte contemporáneo (y a casi todo lo demás)* Bilbao; Eds Consonni

DEUTSCHE, Rosalyn (2008) *Agorafobia*, Barcelona, Quaderns portàtils

EXPÓSITO, Marcelo (2005) *La imaginación radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas*. *Revista Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español* 147-158

EXPOSITO, Marcelo (2004) *La imaginación radical (carnavales de resistencia)* Vídeo disponible en la plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Wo2XqGjD-XY>

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (2019) *Crítica visual del saber solitario* Bilbao; Eds Consonni

FISHER, Mark. (2009) *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Ed Cajanegra

GABLIK, Suzi; "Connective Aesthetics: Art After Individualism." En: LAZY, S.; *Mapping The Terrain. New Genre Public Art*; Seattle; Bay Press; 1995; p. 74- 87

GUARDIOLA, Ingrid. (2019) *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz*. Barcelona. Eds Arcadia

GUATTARI, Felix y ROLNIK, Suey (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de Sueños

HIDALGO PROAÑO, Luis Fernando (2014) La Cultura del Emprendimiento y su Formación. *Alternativas, Volumen 15*; p. 46-50

HOLERT, Tom (2011) Joint Ventures: The State Of Collaboration. *Artforum International, Vol. 49*, (No. 6) Recuperado de:
<https://www.artforum.com/print/201102/joint-ventures-the-state-of-collaboration-27403>

HOLMES, Brian, En: What, How & for Whom / WHW (Ivet Curlin, Ana Devic, Natasa Ilic and Sabina Sabolovic) (com.) *Collective Creativity*. Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2005, p.88-91

HOME, Stewart; 2004; *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el letrismo a la class war*; Bilbao; Editorial Virus

HOYER, Dirk; (2016) The Retopian Approach to Art; *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo; Vol. 4*; (Nº 1); pp. 123-149

HUI, Yuk y HALPIN, Harry; "Collective Individuation: The Future of the Social Web" LOVINK, G. y RASCH, M. (eds.) En: *Unlike Us Reader. Social Media Monopolies and Their Alternative*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2013, p. 103-116

KESTER, Grant (2004); *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*; Berkeley; Estados Unidos; University of California Press

KUNST, Bojana; "Los cuerpos autónomos de la danza"; En: HANG, B. y MUÑOZ, A. (comps.); *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*; Buenos Aires; Caja Negra Editora; 2019; p. 51-66

KYROU, Ariel "Elogio del plagio. El *sampling* como juego o acto artístico". En: VV.AA. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Ed. Traficantes de sueños, 2004, p. 75-86

LIND, Maria. "The Collaborative Turn". En: *Selected Maria Lind Writing*: Sternberg Press, 2010, p. 181-204

LOVINK, Geert; "A World Beyond Facebook: Introduction To The Unlike Us Reader" En: LOVINK, G. y RASCH, M. (Eds.) *Rethorics of sharing Unlike Us Reader. Social Media Monopolies and Their Alternatives*. Amsterdam, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2013, p. 9-15

LÜTTICKEN, Sven (Julio/Agosto 2014) Sobre la revolución cultural. Del punk al nuevo provotariado. *New Left Review*, 87 119-136

MARCUS, Greil 1993 *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX* Barcelona Eds ANAGRAMA

MORENO-CABALLUD, L.; (2017) *Culturas de cualquiera. Estudios sobre democratización cultural en la crisis del neoliberalismo español*, Madrid, Acuarela Libros

MOUFFE, Chantal, "Política agonista y prácticas artísticas". En: MOUFFE, C., *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2014, p. 93-110

MOUFFE, Chantal. (2013) *Agonística: pensar el mundo políticamente* (p.96) Buenos Aires, Argentina, Fondo de Cultura Económica

Nancy, Jean Luc (2000). *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS

PADILLA, Margarita (2010) La Web 2.0 y el anonimato en primera persona; *Barcelona Metrópolis. Revista de información y pensamiento urbanos Verano 2010* (Nº 79) Pp. 74-80

PÉREZ OROZCO, Amaia 2014 *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid. Ed. Traficantes de Sueños

PLANT, Sadie (2008) *El gesto más radical. La internacional situacionista en una época postmoderna*, Madrid, Errata Naturae

QUIROGA, Francisco, "Fiestas Raras, procesos y aprendizajes" En: Quiroga, F. (Coord.) *La Fiesta, lo raro y el espacio público*; Madrid: Intermediae Matadero, 2019, pp. 49-63

RAMÍREZ BLANCO, Julia; (2016) Introducción; *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*; Vol. 4; (Nº 1); pp. 18-34

SANTAMARÍA, Alberto (2019) *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*; Madrid; Editorial Siglo XXI

SRNICEK, Nick (2018) *Capitalismo de plataformas* (p. 13) Buenos Aires, Argentina: Caja Negra

TULA MOLINA, F. (2014) Simondon, Gilbert (2009), La individuación: a la luz de las nociones de forma y de información, *Revista Redes*, Vol. 20 (Nº 38); Bernal; PP. 199-208

VV.AA. (1999) Problemas preliminares a la construcción de una situación. *Internacional Situacionista - Textos completos en castellano de la revista internacional situacionista. Vol. 1: La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6 más "Informe sobre la construcción de situaciones"* p.15-17

VV.AA. "Problemas preliminares a la construcción de una situación". En INTERNACIONAL SITUACIONISTA - Textos completos en castellano de la revista internacional situacionista (1958-1969). Madrid: Literatura Gris, 1999 p.15-17

VV.AA. 2004. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid Ed. Traficantes de sueños

ZAFRA, Remedios 2017 *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* Madrid Editorial Anagrama

Webgrafia:

ARAGÜÉS ESTRAGUÉS, Juan Manuel; [18 diciembre de 2018] *A vueltas con la posmodernidad*; El salto diario Recuperado de <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/a-vueltas-con-la-posmodernidad>; Consultado el 08 de julio de 2020

BORGEN, Maibritt (2018) *Las formas interna y externa de la auto-organización* Revista online LA GRIETA Consultable en <http://lagrietaonline.com/las-formas-interna-externa-la-auto-organizacion/>

BRUNNER, C. y RAUNIG, G. [03 junio de 2015] *From Community to the Undercommons Preindividual-Transindividual – Dividual – Condividual*; onlineopen.org; Recuperado de: <https://onlineopen.org/from-community-to-the-undercommons>

GILLICK, Liam (2009) Maybe it would be better if we worked in groups of three? Part 2 of 2: The Experimental Factory, E-flux, Vol. 3 Recuperado de: <https://www.e-flux.com/journal/03/68522/maybe-it-would-be-better-if-we-worked-in-groups-of-three-part-2-of-2-the-experimental-factory/>

SMORTO, G. [07 febrero de 2017] *Les regles del joc del cooperativisme de plataforma*; [lab.cccb.org](http://lab.cccb.org/ca/les-regles-del-joc-del-cooperativisme-de-plataforma/); Recuperado de <http://lab.cccb.org/ca/les-regles-del-joc-del-cooperativisme-de-plataforma/>