

Estudios de caso para una iconografía de protesta¹

Julia Ramírez Blanco

Universidad Complutense de Madrid

julia.ramirez.blanco@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza algunos ejemplos en los que el arte utiliza formas estéticas y modos de proceder que provienen del activismo y la contracultura. Utilizando como casos de estudio al artista Jeremy Deller, al colectivo N55, al grupo arquitectónico Stalker y al artista Nils Norman, se abordan las diferentes maneras de incorporar aquello que hemos llamado «iconografía de protesta». Pese a que la cuestión de la influencia de los movimientos sociales sobre la creación artística ha sido muchas veces enunciada, apenas ha habido una exploración sistemática de este fenómeno. Su estudio puede arrojar luz acerca de las relaciones contemporáneas entre el arte y la política, empleando los movimientos extraparlamentarios como punto de partida.

Palabras clave: Arte contemporáneo, Iconografía de protesta, Movimientos sociales, Jeremy Deller, N55, Stalker, Nils Norman.

Case Studies for a Protest Iconography

Abstract: This article analyses some examples where art uses aesthetic forms and ways of proceeding that derive from activism and the counterculture. Taking as case studies the artist Jeremy Deller, the collective N55, the architectural group Stalker, and the artist Nils Norman, it addresses different ways of incorporating that which we have called the «iconography of protest». Even though the question of the influence of social movements on artistic creation has been articulated on many occasions, there has been little systematic exploration of this phenomenon. This study can shed light on the contemporary relationships between art and politics, employing extra-parliamentary movements as its starting point.

Keywords: Contemporary Art, Protest Iconography, Social Movements, Jeremy Deller, N55, Stalker, Nils Norman.

En su artículo «Póquer mentiroso», el crítico de arte Brian Holmes compara las relaciones entre la política y las instituciones artísticas con un tramposo juego de cartas. Holmes afirma que cuando se habla de política en el mundo del arte siempre hay alguien que está mintiendo: «[...] el artista tiene que hacer un *bluf*, mentir proclamando una falsa implicación política para poder vivir como un rey dentro del espacio neutro de la galería [*white cube*]. Si no, tiene que esconder su implicación política real para conseguir dinero, recursos y publicidad para desviarlos y que puedan ser usados por un movimiento social»².

El texto termina con una serie de reflexiones en las que compara la creatividad del arte que se situaría en los museos y la del activismo: «Ahora, las mayores innovaciones simbólicas están teniendo lugar en procesos autoorganizados, que se desarrollan fuera del marco artístico. Y es a partir de la referencia a estos ámbitos externos [del activismo que], toman su significado las obras más concentradas, compuestas y autorreflexivas del museo»³.

Aquí Holmes no solo parece sugerir una implícita superioridad de la creatividad activista, sino también que la influencia de los movimientos sociales en la esfera del arte es un fenómeno de carácter unidireccional. Lo cierto es que las relaciones entre el arte y la protesta van a ser mutuas. Y si el activismo tiende a utilizar herramientas que tradicionalmente habían estado circunscritas al ámbito artístico, también algunos artistas se ven influidos por prácticas políticas concretas que no siempre hacen explícitas. Boris Groys habla de cómo, en un sentido amplio,

RAMÍREZ BLANCO, Julia: «Estudios de caso para una iconografía de protesta», *Boletín de Arte*, n.º 36, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2015, pp. 31-49, ISSN: 0211-8483.

[...] el arte de hoy es social y político a un nivel puramente formal, porque reflexiona acerca del espacio de asamblea y la formación de comunidad, independientemente de si el artista concreto tiene o no un mensaje político en mente⁴.

De forma muy clara, durante de los años 90 y 2000 diversos creadores van a beber de las fuentes visuales y conceptuales que proporcionan los movimientos sociales. Se trata de una influencia que va más allá de la adopción de un lenguaje y de ciertas iconografías.

La forma más sencilla de establecer esta conexión podría situarse en la *temática activista*, o en cómo los artistas se refieren a momentos de movilización concretos. La historia del arte muestra una extensa tradición de representación de la acción política en la que destaca la producción pictórica ligada a la Revolución francesa. En muchos casos, la temática activista tiene que ver con la implicación personal de los creadores: algunos ejemplos contemporáneos relacionados con las nuevas oleadas de movilización son el alemán Oliver Ressler con films como *Disobedienti* (con Darío Azzellini, 2001), sobre el colectivo de los Tute Bianche⁵, o el español Marcelo Expósito (involucrado en el proceso de Las Agencias⁶ y de Yomango⁷), con películas como *La imaginación radical (carnavales de resistencia)* (2004), acerca del Carnaval Contra el Capital de Reclaim the Streets⁸, o *Tactical Frivolity + Rythms of Resistance (Frivolidad táctica + Ritmos de Resistencia)* (con Núria Vila, 2007), en torno al «bloque rosa» de la contracumbre de Praga⁹. En *Waiting for Teargas (Esperando al gas lacrimógeno)* (1999-2002), el escritor y crítico Allan Sekula muestra a personas inmersas en un ambiente de guerra a través de una serie de hermosas fotografías tomadas durante la contracumbre de Seattle. Sekula, por su parte, será uno de los artistas invitados a participar en el proyecto de Las Agencias en el MACBA.

La temática activista suele implicar un cierto grado de incorporación de *estéticas de protesta*, recogiendo los lenguajes visuales y simbólicos de los movimientos sociales. La maqueta de Thomas Hirschhorn *Wirtschaftslandschaft Davos (Paisaje económico de Davos)* (2001), que se expone en el Kunsthalle de Zúrich cuando el artista gana el premio *Young Swiss Art (Joven arte suizo)*, muestra el valle suizo fortificado ante las protestas contra el Foro Económico Mundial, en un momento en el que todavía se encuentra en apogeo el movimiento de movimientos.

De una manera que a veces puede resultar formalista, multitud de creadores realizan variaciones en torno al formato de la pancarta, que generalmente reinterpretan en un sentido poético, ambiguo o perturbador. En muchas ocasiones, las formas estéticas de la protesta se ven despojadas de su sentido político original, y adquieren otros significados.

Esto sucede también respecto a la incorporación de *modos de proceder*, que se vuelve especialmente importante a la luz de las artes expandidas. Escenificar una protesta cuyo sentido es artístico puede ser la manera más evidente de mostrar una influencia que va más allá de la utilización de imágenes o de temas, y que pasa a incorporar también los modos performativos del activismo. Un ejemplo hermoso y totalmente despolitizado es la manifestación de niños organizada por Pierre Huyghe en 1991, cuyo vídeo se muestra en el contexto de la exposición *No Man's Time (Tiempo de ningún hombre)* comisariada por Eric Troncy. La acción grabada por Parreno muestra a un grupo infantil con pancartas exigiendo el fin de la realidad (*No More Reality*), en un gesto lírico que parece reclamar la primacía de la imaginación [1].

La situación de temáticas, estéticas o prácticas que provienen de los movimientos sociales dentro de las instituciones del arte siempre va a alterar su sentido político, enmarcándolos en un terreno de agencia muy distinto. El significado de estos cambios varía enormemente según las obras y los artistas, por lo que, de nuevo, conviene recurrir a los casos concretos.

Escenificar disturbios: Jeremy Deller

A recreation of something that was essentially chaos¹⁰.

Desde principios de los años 90 el artista británico Jeremy Deller desarrolla una obra que muestra un profundo interés por la cultura popular y la creatividad que las personas ejercen en relación con ella¹¹. Probablemente su interés por lo político ha de situarse desde este prisma, en el que las campañas políticas, la acción colectiva y sus imágenes forman parte del complejo universo de la cultura popular vernácula.

En repetidas ocasiones Deller se ha referido a una temprana influencia de la huelga de los mineros de mediados de los ochenta y la escena *rave* británica¹². Su película de



1. Philippe Parreno, *No More Reality (No más realidad)*, 1991

escenas londinenses titulada *Jerusalem (Jerusalén)* (1993) muestra imágenes de festivales gratuitos y del movimiento anticarreteras. Una de las secuencias está filmada durante una campaña del movimiento anticarreteras:

La imagen de activistas trepando al otro lado de un muro fue tomada en las protestas contra la carretera M11, a principios de los años 90. Fui a aquella protesta y la grabé. Estaba demasiado asustado como para saltar la valla, así que simplemente filmé a la gente trepando y siendo detenida¹³.

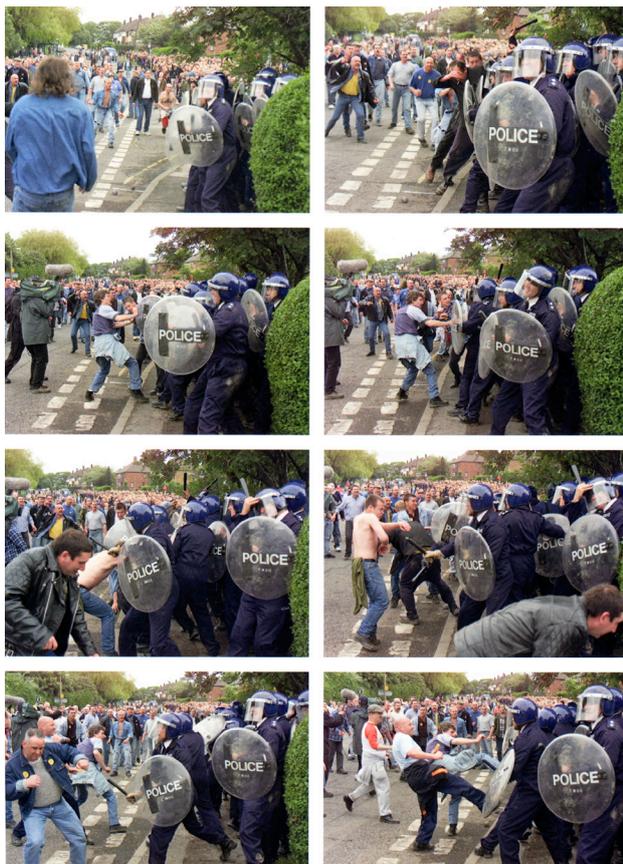
En 1997 Deller realiza *The History of the World (La historia del mundo)*, un gráfico lúdico sobre la historia inglesa de los años 80 y 90 que explora «las relaciones entre la política y la cultura popular»¹⁴. En este esquema, la música popular de las bandas de metal y percusión de los ochenta se conecta con la música popular de las raves de los 90 a partir de un mismo entorno popular de ocio y de contestación ligado a la clase trabajadora.

De este mapa conceptual va a surgir un curioso experimento musical: en la obra *Acid Brass* (1997) bandas populares de metal y percusión van a interpretar partituras de música electrónica, generando ambientes de fiesta extática y humorística. Para Deller este trabajo tiene especial importancia, pues le hace darse cuenta de que no es necesario

producir objetos en un sentido tradicional: «podía hacer este tipo de eventos, hacer que pasasen cosas, trabajar con gente y disfrutarlo [...]. Había sido liberado un grupo de metales y percusión»¹⁵.

El teórico cultural Stuart Hall señala que a partir de este momento «la gente –a menudo en grandes números– está en el centro de muchos de sus proyectos»¹⁶. En ese sentido, quizás su trabajo más importante es *The Battle of Orgreave (La batalla de Orgreave)* (2001). En esta obra, Jeremy Deller va a explorar un acontecimiento vinculado a la tradición británica de protesta y conflicto político. «La batalla de Orgreave» es una expresión comúnmente utilizada para referirse a los hechos del 18 de junio de 1984, cuando el sindicato nacional de mineros organizó un piquete masivo para paralizar la planta de Orgreave. Empleando técnicas nuevas de represión, la policía llevó a los huelguistas a un prado cercano, donde fueron rodeados por todos los flancos y se produjo un sangriento enfrentamiento que resultó clave para la derrota del sindicalismo británico.

En 1995 Deller había hecho un póster anunciando una falsa reescenificación del conflicto de 1984. La representación sería llevada a cabo por la sociedad de recreaciones históricas Sealed Knot (Nudo Cerrado)¹⁷. En este cartel, el evento toma el título de *La Guerra Civil Inglesa (segunda parte)* (*The English Civil War (Part II)*), y se anuncia con un



2. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2001

lenguaje propio de los torneos de caballerías: «la sangrienta batalla de Orgreave» implicaría el choque entre «las Tropas del Rey a Caballo» y «los Rebeldes de Espalda Desnuda venidos desde el Norte»¹⁸. En aquel momento, el póster es solo una broma, que forma parte de los múltiples anuncios ficticios que el artista realiza en esa época. Sin embargo, cinco años más tarde, una agencia independiente llamada Artangel¹⁹ va a ofrecerse a pagar la realización del proyecto.

El 17 de junio de 2001 Jeremy Deller va a organizar la reescenificación en la zona británica de Orgreave (South Yorkshire). La repetición teatralizada de *La batalla de Orgreave* se sitúa casi en el mismo enclave donde diecisiete años antes había tenido lugar la confrontación. El elenco de «actores» está compuesto por personas procedentes de unas cuarenta sociedades de reescenificaciones históricas, que forman parte de un fenómeno común en Inglaterra. Junto

a ellos «actúan» unos doscientos mineros que habían participado del conflicto original [2]. El grupo va a ser coreografiado por Howard Giles, quien es experto en este tipo de teatralidad. Cada uno de los reescenificadores recibe una paga diaria y, pese a disponer de un cierto margen de improvisación, todos han de seguir unas instrucciones delimitadas de manera precisa²⁰.

La implicación de los mineros «originales» recuerda a las estrategias veristas utilizadas por cineastas como Sergei Eisenstein. Sin embargo el hecho de que la amplia mayoría de los «actores» sean miembros de sociedades históricas añade un punto de distanciamiento e incluso de ironía *kitsch*²¹. Para Claire Bishop, la convergencia de ambos grupos elude una lectura clara en términos de clase, y «fuerza una convergencia difícil entre aquellos para los que la repetición de los eventos era traumática y aquellos para los que suponía una evocación estilizada y sentimental»²².

Deller afirma no haber querido curar ningún trauma, sino más bien volver a abrir las heridas²³: «[s]iempre lo he descrito como desenterrar un cadáver y darle un post mortem adecuado, o como la reescenificación de un crimen de mil personas»²⁴.

La acción se lleva a cabo en un espacio ambiguo entre lo real y la representación cuyo equilibrio precario será velado por el propio Deller a lo largo del proceso:

[...] durante la preparación final de *La batalla de Orgreave* (2001) hubo un intento de golpe por parte de los miembros de las sociedades de reescenificación, que estaban preocupados de que el evento degenerase —o ascendiese, dependiendo de cómo se mire— convirtiéndose en una confrontación real. En un ensayo de vestuario algunos se habían sentido amenazados por el entusiasmo de los antiguos mineros al interpretarse a sí mismos, así que tuvimos que aplacarles mezclando a aquellos que hacían de mineros con los que hacían de policías. En cierto sentido tenían razón: la emoción desplegada por los antiguos mineros durante aquel día nunca tendría lugar en una reescenificación normal. Si un reescenificador o un antiguo minero se hubiese dejado llevar, podría haberse abierto el infierno²⁵.

En 2001, a diferencia de lo que sucedió con el espectáculo televisado en el que se convirtió la batalla en 1985, esta vez los espectadores no contemplan la escena por la

3. Espectadores asistiendo a la escenificación de *The Battle of Orgreave*, Orgreave, 2001



televisión, tal y como el propio Deller recuerda haberla visto²⁶, sino que, en una extraña simetría, prácticamente el mismo número de personas que aquellas que están actuando contempla la reescenificación in situ, desde la pequeña perspectiva que les otorga una colina [3].

El ambiente allí es festivo: hay una banda de música, puestos de comida y plantas y un intervalo musical entre los dos «actos» de la batalla, durante el cual se pueden escuchar grandes éxitos de los años ochenta. Esta aparente paradoja entre la tragedia recreada y el ambiente lúdico resalta el carácter artificioso de la escena, y parece sugerir el sentido espectacular de todo acto político. Por otra parte, este contraste enlaza con algunas constantes de la obra de Deller, como son la reunión del conflicto y el disenso en el marco de lo popular, o el uso de la paradoja, generando una suerte de «surrealismo social»²⁷. El comisario Ralph Rugoff señala cómo en su trabajo el artista, «en vez de conjurar visiones de una sociedad armónica, [...] sistemáticamente hace que confluyan valores que chocan entre sí de manera perturbadora y disruptiva»²⁸. La importancia de la música también puede relacionarse con la conexión entre música popular y política que Deller había trazado en su *History of the World* de 1997.

En general, podría afirmarse que las dimensiones folclóricas del evento contribuyen a situar la represión policial de los mineros por parte de la policía de Margaret Thatcher como un elemento más de la «inglesidad», como lo son los

pasteles, los *hits* musicales de los ochenta o las sociedades históricas. Después de la violenta derrota del movimiento obrero, en Inglaterra se instala definitivamente el régimen neoliberal que será uno de los legados del gobierno de Thatcher. Dentro de un proceso más amplio, Orgreave puede verse como un momento simbólico para la identidad nacional, el cambio sistémico hacia un nuevo orden. El escritor David Gilbert señala asimismo que la derrota del movimiento obrero en Inglaterra es también la derrota de su lenguaje de protesta²⁹. En los años 90 los lenguajes de la disidencia van a estar más próximos a otra cultura juvenil, con sus propias músicas y estéticas.

La batalla de Orgreave va a tener otros tres proyectos asociados, relacionados entre sí en lo que supone una amplia exploración del conflicto desde distintos puntos de vista³⁰. La reescenificación funciona como hilo conductor de una película documental homónima dirigida por Michael Figgis en ese mismo año³¹, que recoge el trabajo de Deller y recopila testimonios de los implicados, denunciando la manipulación televisiva que tuvo lugar en su momento. El film va a llegar a un amplio público a través de su emisión televisiva en Channel 4.

En 2002, con el título *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1984-85 Miners' Strike (La Guerra Civil inglesa, segunda parte: relatos personales de la huelga minera de 1984-85)*, Jeremy Deller publica un libro de historia oral que recoge testimonios de aquellos mineros cuya

lucha fue violentamente desactivada por el gobierno de Margaret Thatcher.

Por último, una instalación de 2004 muestra un archivo de cultura material bajo el título *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to all) (El Archivo de La batalla de Orgreave (Herir a uno es herirnos a todos))*, y que será comprado por la Tate ese mismo año³². La historiadora del arte Claire Bishop recalca que, frente a la claridad ideológica que tienen la película, el libro y el archivo, la escenificación de la batalla propiamente dicha presenta un carácter mucho más ambiguo. En gran medida, ello tiene que ver con el potenciamiento de las tensiones entre presentación y representación, entre la realidad y el espectáculo banalizado.

Deller no parece querer generar una interpretación unívoca. El artista afirma que para él «ser llamado un *artista político* supone el beso de la muerte, ya que sugiere una postura fija o dogmática como la de un político [profesional]»³³.

La obra de Deller reflexiona acerca de asuntos políticos a través de la ambigüedad, sugiriendo múltiples lecturas posibles. Sin embargo, no todos los artistas tienen esta forma de aproximarse al conflicto político. En otros casos, la implicación con las formas de los movimientos parece querer adoptar un lenguaje claro, sencillo y explícitamente comprometido. Pero situarse en el ámbito del arte, y estar firmados por artistas, siempre otorga a los proyectos fuertes peculiaridades frente a aquellos «equivalentes» activistas que les sirven de referencia.

Economías alternativas: N55

En 1994 se forma el colectivo artístico N55. Su nombre está tomado de la latitud de Copenhague y de una dirección postal de esta misma urbe, donde comparten un piso los miembros fundadores del grupo³⁴: allí van a realizar actividades culturales que parten de su vida cotidiana. En un principio N55 va a llevar a cabo una labor sistemática de diseño de artefactos útiles basados en el principio del «hazlo tú mismo»: desde una silla hasta una cama, pasando por una depuradora de aire o una piscifactoría. Estos trabajos, fuertemente influenciados por modelos de los años 60, son compartidos a partir de manuales de instrucciones. Sus formas van a abarcar cada vez más funciones vitales, y desembocarán

en la construcción de todo un entorno habitable en la zona portuaria de Copenhague³⁵.

A partir de 2001 N55 comienza una serie de proyectos que buscan compartir lugares y recursos. En 2002, *ROOMS (Habitaciones)* ofrece «acceso a habitaciones [...] para dormir, cocinar, leer, encontrarse, fabricar objetos, etc.»³⁶. Algunas de estas salas van a tener un espacio temporal en centros artísticos. De nuevo, aquí pueden encontrarse afinidades con prácticas propias del movimiento okupa, o con la hospitalidad en red de sistemas como el *couch surfing*³⁷. Sin embargo, la obra no plantea la posibilidad de cubrir carencias graves como, simplemente, tener un lugar donde vivir. Quizás este enfoque tiene que ver con el contexto de los países de la Europa del Norte, en los que hay un mayor nivel de renta y el estado del bienestar todavía no aparece amenazado seriamente; las necesidades básicas parecen aún salvaguardadas.

FACTORY (Fábrica), en 2003, pretende generar un conjunto de espacios donde se proporcione acceso a medios de producción³⁸. Aunque en principio el número de fábricas abiertas sería ampliable ad infinitum, solamente se encuentra constancia de una *FACTORY* ligada a N55, que en Copenhague ofrece maquinaria para doblar y cortar plástico o metal, y que supuestamente resulta accesible tras contactar con el colectivo. Para el grupo, *FACTORY* quiere luchar contra la excesiva concentración de los procesos de fabricación, tratando de ofrecer medios para una producción independiente. Fuera del campo del arte, esta iniciativa es similar al ofrecimiento de espacios y materiales que brindan numerosos centros sociales autogestionados.

Existe una asociación de conceptos que implica que lo común crea comunidad. Para el grupo, proyectos como estos «pueden verse como formas de crear un colectivo grande y dinámico que permita a las personas vivir juntas»³⁹ y utilizar «a gran escala un comportamiento y una ética propios de los grupos pequeños»⁴⁰. N55 explicita sus ideas acerca de cómo la atomización social implica una mayor igualdad:

[...] si observas una colectividad pequeña como puede ser un pueblo, una familia o unos amigos, ves que comparten muchas cosas sin necesidad de dinero o de demasiadas reglas [...]. Todos nuestros esfuerzos apuntan en la dirección de tratar de vivir con las menores concentraciones de poder posibles⁴¹.

En las declaraciones de N55 se advierte una cierta incomodidad respecto al dinero, y una posición moral que siente espuria la propia venta del arte:

Para nosotros es importante mantener el acento sobre la situación social, y por tanto nos resulta problemático vender objetos. Sin embargo, vendemos a instituciones públicas que prometen mantenerlas accesibles al público y no usarlas con fines comerciales⁴².

Muchas de sus obras crean contextos en los que se escenifican formas de economía alternativa. Durante los años 90 es habitual encontrar «tiendas gratis» en los centros sociales okupados, donde cualquiera puede dejar ropas u objetos y llevarse lo que le parezca oportuno. A partir de 2002 N55 va a instalar su obra *SHOP (Tienda)* en varios museos. Este trabajo implica el intercambio de objetos de todo tipo, siguiendo un sistema de trueque no reglado⁴³ –aunque la similitud con las tiendas gratis de los centros sociales no es un asunto iconográfico, pues la apariencia del lugar es muy distinta, la idea que siguen es claramente afín–. Según N55, su obra trata de «volver a introducir una noción más amplia del intercambio»⁴⁴. Para el grupo, esta tienda sin dinero tendría múltiples implicaciones:

Lo que tratamos de sugerir con *SHOP* es la posibilidad de construir nuevas instituciones. Una parte de *SHOP* es una biblioteca o un taller, donde tratamos de que la gente comparta los medios de producción –incluso hay un pequeño hospital o un botiquín de emergencia que lo representa–. Uno de los niveles de *SHOP* es tratar de reintroducir instituciones que compartamos, en vez de dejar que alguien se quede con los beneficios⁴⁵.

Distintos proyectos artísticos también tienen que ver con los llamados «bancos de tiempo», donde las personas intercambian servicios a partir del tiempo de trabajo. Este sistema, frecuente en las organizaciones de base y la contracultura, va a aparecer en el trabajo de algunos artistas. A partir de 2010, Julieta Aranda y Anton Vidokle van a proponer un similar intercambio de servicios en su *Time Bank*, literalmente, «Banco de tiempo».

También N55 sigue esta dirección con su obra *WORK (Trabajo)*, en la que unos trabajos se intercambian por otros,

prescindiendo del salario. Su *FUND (Fondos)* sí utiliza el dinero, pero lo comparte: hasta un máximo de doce personas pueden asociarse para ofrecer financiación a alguna actividad realizada por alguno de los implicados: este proyecto parece directamente relacionado con el problema de afrontar los costes de las actividades artísticas o creativas.

Algunas de las obras que aquí hemos discutido establecen una suerte de red cooperativa de ayuda mutua y asociación que parece imitar las redes de la contracultura politizada. Sin embargo, estas prácticas se sitúan en el contexto de recepción del arte. Por una parte, los trabajos añaden toda una serie de elementos estéticos asociados a las propuestas: diseño gráfico, diseño de estructuras, imágenes de documentación. Sin embargo, en general, lo que aquí puede verse es una suerte de estrategia «duchampiana» que plantea llevar a cabo ciertas prácticas preexistentes, trasladándolas al contexto del arte. Al realizar esta operación, el significado original se modifica de manera fundamental, introduciendo ciertos discursos o formas sociales en el ámbito de la «alta cultura». Jorge Ribalta, tomando el ejemplo del punk, habla del papel del contexto a la hora de forjar un valor cultural que sería móvil:

[en el punk] confluyen estrategias del arte de vanguardia (Artaud, Fluxus, el accionismo y los usos extremos del cuerpo ligados a la tradición más radical de la performance, de la cultura comercial (la industria discográfica y su *star system*) y, como se vio a principios de los ochenta, del activismo político por parte de una generación de jóvenes que padecieron los primeros recortes del Estado del Bienestar con la llegada de la hegemonía neoliberal de los gobiernos Reagan-Thatcher en el ámbito angloamericano. Esta condición de una práctica artística que según el contexto puede funcionar alternativamente como alta o baja cultura comporta una nueva comprensión no esencialista del arte y la cultura contemporáneos⁴⁶.

Lo cierto es que al situar las prácticas en un museo, automáticamente se añaden toda una serie de significados. Una lectura positiva tiene que ver con la propuesta: el arte ofrece la imagen de otras formas posibles de vida, visibilizando un «repertorio» que puede inspirar al espectador a llevar a cabo experimentos vivenciales. En el otro lado del espectro, el sentido más perturbador de la musealización tiene que ver

con la posibilidad de desactivación, y de que una cierta lectura estética pueda revestir los actos de la excepcionalidad y la sacralización asociados al arte.

Okupar un edificio: Stalker

En el ámbito contracultural estas prácticas de gratuidad e intercambio a menudo confluyen en el espacio de los centros sociales okupados, que a partir de los años 70 se han convertido en importantes espacios organizativos. Ya en 1987 Valcárcel Medina había realizado un curioso dibujo arquitectónico titulado *Okupa y resiste*, representando el plano de una casa okupada. Muchos creadores, en gran medida vinculados a la arquitectura, van a practicar la okupación de manera explícita, asociándola a sus discursos.

A partir de 1995 el arquitecto español Santiago Cirugeda comienza a elaborar sus *Recetas Urbanas*, en las que explora los vacíos legales y espaciales donde poder edificar. Entre la «alegalidad» y la ilegalidad, estos proyectos van a generar espacio público o encaramar pequeñas viviendas parasitarias. A través de los medios periodísticos y de internet⁴⁷, las intervenciones son explicadas con todo detalle, buscando la posibilidad de una apropiación ciudadana. Para el creador sevillano, el fin último de su trabajo estaría en generar herramientas que puedan cambiar radicalmente las políticas urbanas. Aparece implícita en su trabajo una noción frecuente en el arte de los 90 y 2000: la idea de que el arte otorga un estatuto legal ambiguo que permite poder hacer cosas que resultan imposibles fuera de este ámbito de (cierta) excepción⁴⁸.

En ese sentido, quizás uno de los ejemplos más interesantes y que menos han sido estudiados en nuestro contexto es el centro social kurdo Ararat, en cuya okupación interviene el «sujeto colectivo»⁴⁹ de arquitectos Stalker, quienes toman su nombre de la película homónima del director ruso Andrei Tarkovski⁵⁰.

Durante las protestas en Bolonia del movimiento estudiantil «La Pantera», se ha okupado la escuela de arquitectura en La Sapienza (Roma), donde estudian algunos de los futuros miembros de Stalker. El colectivo arquitectónico ha surgido en relación con estas movilizaciones⁵¹.

En estos momentos, diversos colectivos de arte activa están investigando la posibilidad de llevar a cabo una

«guerrilla de la comunicación» que libre la batalla de los símbolos y los imaginarios⁵². Stalker también va a enfatizar la importancia del uso de los medios de comunicación, mostrando además un fuerte interés por las derivas en la tradición situacionista. En el caso de Stalker, se añade la práctica de realizar pequeñas intervenciones en el paisaje en la línea del *Land Art* sutil de creadores como Richard Long⁵³.

Desde su formación, Stalker va a organizar un gran número de paseos colectivos por descampados y zonas de la periferia urbana. Denominan «territorios actuales» a estos lugares abandonados, liminales y en perpetua transformación. En sus paseos, van a encontrarse con personas que viven en los márgenes de la sociedad y que frecuentemente son migrantes. Estos encuentros se pueden relacionar con el posterior proyecto de *Ararat*.

En 1999, un grupo de exiliados kurdos ha llegado a Italia siguiendo al líder nacionalista kurdo Abdullah Öcalan⁵⁴. Cuando este es arrestado, con el fin de llamar la atención acerca de su situación, unos cien de sus seguidores crean Cartonia, una pequeña ciudad de cartón que cuenta con dos barberías, una sala de té, un pequeño restaurante y un almacén de provisiones. Quizás la arquitectura informal de este asentamiento de emergencia, autoconstruido con materiales reciclados, haya llamado la atención de los arquitectos de Stalker. Cuando Öcalan es deportado, las autoridades dismantelan Cartonia, dejando a los refugiados dispersos por la urbe. Stalker decide hacer frente a lo que consideran una «emergencia civil».

El gran edificio del antiguo Matadero de Roma lleva cerrado al público desde los años 70. Diversos grupos de personas operan allí de manera informal: uno de los colectivos más influyentes está compuesto por los integrantes del centro social okupado *Villaggio Globale* (Aldea Global), situado en una parte del conjunto.

El 21 de mayo de 1999 van a okuparse también las antiguas salas de veterinaria: en esta acción, junto con los okupas del Villaggio Globale, participan también integrantes de la asociación kurda Azad y miembros del grupo Stalker. El «sujeto colectivo de arquitectos» está okupando por primera vez⁵⁵.

Unos meses atrás, Stalker ha recibido una invitación de la *Biennale of Young artists of Europe and the Mediterranean* (Biental de jóvenes artistas de Europa y el Mediterráneo), y tiene intención de realizar un taller en el lugar recién

tomado. La ilegalidad del nuevo espacio va a generar un cierto distanciamiento con el Instituto Nacional de Arquitectura, que es quien financia estas actividades.

El taller que Stalker va a organizar entre el 4 y el 8 de junio se titula *From Cartonia to Kurdistan (De Cartonia a Kurdistan)* y tiene lugar en la zona situada frente al Matadero, una explanada conocida como el Campo Boario⁵⁶. En él, junto con un grupo de estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Roma, participan refugiados kurdos y miembros de Azad. Durante esos días, en la zona recién okupada del Matadero se elabora una especie de recreación de Cartonia, con una barbería, una sala de té, una sala de lectura y un dormitorio.

Junto con el grupo de refugiados kurdos, la asociación Azad y los activistas de Villaggio Globale, Stalker va a dedicarse, en la medida de lo posible, a renovar el espacio okupado. Homenajeando al monte donde Noé aterriza tras el diluvio, el lugar se renombra *Ararat*. Allí, los kurdos van a tener un lugar de reunión y de acogida⁵⁷: *Ararat* funciona a la vez como un taller artístico-arquitectónico vinculado a Stalker y una suerte de centro cultural, al estilo de los característicos centros sociales okupados de Italia, como es como el propio Villaggio Globale⁵⁸. La idea para Stalker es «experimentar una forma de espacio público basado en la hospitalidad»⁵⁹.

Delante de *Ararat* Stalker organiza toda una serie de juegos artísticos multitudinarios en colaboración con otros artistas y titula a este proyecto *Playground 1. I giochi del Campo Boario (Campo de juegos 1. Los juegos del Campo Boario)*.

La explanada de Campo Boario se convierte en un laboratorio de experimentación de obras que buscan propiciar procesos de emancipación y generar un nuevo tejido social entendiendo el juego como actividad liberadora⁶⁰. Los trabajos que allí son iniciados después serán expuestos dentro del sistema artístico. Algunos de ellos se desarrollan bajo patrocinio de instituciones concretas, como la Fundación Olivetti y la Villa Medici.

Algunos juegos buscan integrar a las distintas comunidades que operan en la zona y que están teniendo choques con la nueva presencia de los kurdos. Campo Boario, antes de la llegada de los seguidores de Öcalan, ya era un espacio multicultural muy rico, con sus propias dinámicas. Según la descripción de Stalker:

[c]ompartiendo la gran área del patio estaban: los cocheros y sus caballos sirviendo al negocio turístico [...]; la comunidad gitana Kalderash que habitualmente volvía a los terrenos des-parramados del antiguo matadero y vivía fundamentalmente en casas móviles aparcadas; un grupo de somalíes migrantes; un restaurante palestino popular y un gimnasio que resultaba accesible desde fuera [...]. Dentro del matadero, cada uno de estos grupos había estado cuidando de sí mismo [...]. El ambiente en la zona parecía el de una «ciudad abierta», separada del resto de la capital y en gran medida olvidada por el mundo exterior⁶¹.

El 14 de noviembre de 1999 tiene lugar el *Pranzo Boario (Comida Boario)*. Stalker distribuye en la explanada mesas circulares, que a su vez forman un círculo. Ese día se sirve comida turca, algas japonesas (cocinadas por el artista y arquitecto Asako Iwama) y platos zíngaros con la idea implícita de buscar la integración a partir del banquete [4].

Otros «juegos» se refieren al régimen de fronteras. El 24 de septiembre de 1999 ha sido declarado por el activismo antirracista el *Clandestino Day (Día Clandestino)*, jornada de acciones en la que «nadie es ilegal». Stalker va a distribuir una *Carta di Non Identità (Carnet de No Identidad)* entre las comunidades kurda, turca y senegalesa del Campo Boario, como un paradójico documento de ilegalidad.

En el *Global Game (Juego Global)* (10 y 11 de julio del 2000), dos mil pelotas blancas son puestas a disposición de la comunidad del Campo Boario para que escriban en ellas sus mensajes. La idea es recoger «mensajes y deseos de aquellos que viven a través de las fronteras». Los balones, que han de viajar a Venecia y a Liubliana, se lanzan desde las ventanas de *Ararat*, y después son introducidos en una estructura llamada *Transborderline (Línea transfronteriza)*. También denominada *Attraversaconfine (Atravesaconfines)*, esta obra de Stalker tiene como subtítulo *The Habitable Infrastructure to Support the Free Circulation of People (La infraestructura habitable para apoyar la libre circulación de personas)*. Como objeto, se trata de una espiral penetrable que forma una especie de pequeño túnel: situada en los límites entre naciones, esta estructura quiere simbolizar una frontera porosa, a un tiempo atravesable y habitable. El hierro de las alambreadas ha perdido sus espinas y ha cambiado su forma para generar un pequeño espacio de refugio⁶².



4. Stalker, *Pranzo Boario (Comida Boario)*, Roma, Campo Boario, 14 de noviembre de 1999

Stalker considera que actividades como estas sirven para «emancipar el espacio»⁶³. La zona del Campo Boario es vista por el colectivo como un espacio paradigmático de la ciudad multicultural. *Ararat*, que surge como reacción ante el desamparo de los recién llegados refugiados kurdos, a su vez va a generar un planteamiento de formas de convivencia no regladas, en el que la arquitectura quiere propiciar el diálogo y el encuentro social. A partir de junio del 2000, se inicia el proyecto *Laboratorio Boario*, que trata de crear un sistema autoorganizado de toma colectiva de decisiones a partir de la discusión entre los distintos grupos presentes en el antiguo Matadero. Durante los siguientes años, una multitud de actividades va a seguir teniendo lugar allí. Sin embargo, también van a aparecer agentes nuevos.

En los trabajos vinculados a *Ararat*, Stalker quiere «convertir un confín en un espacio público»⁶⁴. En la década del 2000, el antiguo Matadero va a ir poblándose de instituciones públicas, que incluyen una parte de la Escuela de Arquitectura y una sede del Museo de Arte Contemporáneo de Roma (MACRO). Francesco Careri reconoce que, al igual que otros «entes creativos», su presencia allí puede haber contribuido a la gentrificación del espacio⁶⁵. Sin embargo, se trata de un proceso muy complejo, en el que intervienen múltiples fuerzas. Prueba de ello es que

tanto el centro social Villaggio Globale como el centro de refugiados *Ararat*, oficializado desde 2007, continúan allí a día de hoy⁶⁶.

En una carta que Stalker dirige al alcalde de Roma, después del primer desalojo municipal que ataca a una serie de barracas de la comunidad gitana dejando a sus habitantes aún más desposeídos, el grupo transmite al ayuntamiento su propuesta para el lugar. Quizás esta sea la utopía latente en la serie de trabajos que a lo largo de varios años han acometido en el antiguo Matadero:

En el Campo Boario puede inventarse un tipo de espacio público que es, sin duda, innovador, inédito, quizás utópico, pero concreto, porque ya existe.

[Puede inventarse] un lugar ejemplar para Europa, un lugar excepcional para la ciudad: un patio abierto capaz de contener muchos mundos distintos que cohabiten y se interrelacionen entre sí. Una ciudad hecha de muchas ciudades superpuestas, todas distintas y todas portadoras de importantes valores [...]. Pero hace falta valor, solo un poco más de valor⁶⁷.

Esta utopía multicultural es el lugar libre, el espacio de encuentro igualitario entre grupos diferentes. La idea zapa-

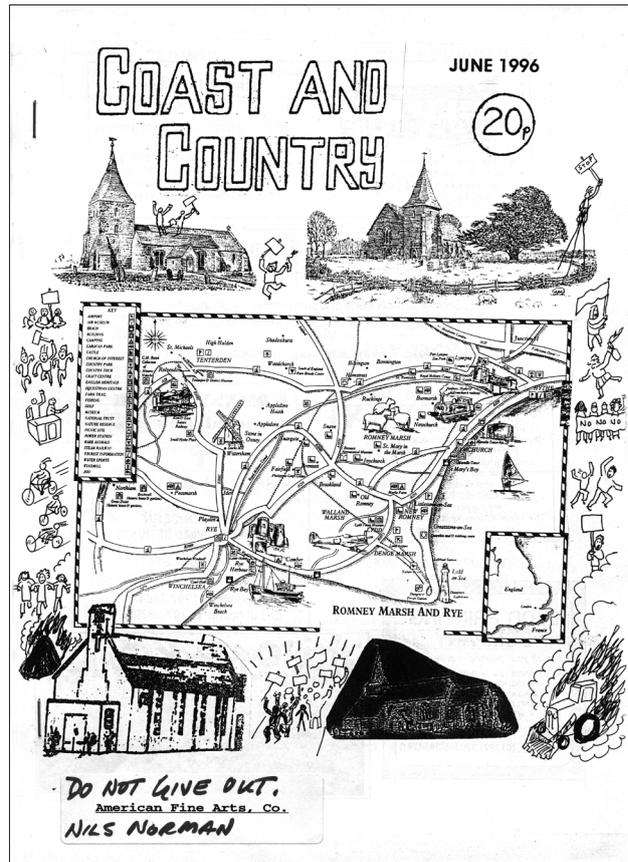
tista de la multiplicidad, de «un mundo donde quepan muchos mundos».

Arquitecturas de protesta: Nils Norman

Uno de los ejemplos especialmente interesantes de la utilización del lenguaje visual activista a lo largo de la carrera de un artista es el británico Nils Norman. Fundamentalmente durante la segunda mitad de los años 90 Norman va a realizar toda una serie de obras que recogen claramente las estéticas de protesta del ecologismo de acción directa británico. Si en general Norman utiliza el lenguaje del proyecto arquitectónico, en estos momentos muchos de sus trabajos van a tomar la forma de pequeñas maquetas acompañadas de sugerentes planos y dibujos. Paradójicamente, muchas de ellas retratan intervenciones urbanas situadas fuera de la arquitectura formal.

Un ejemplo temprano conjetura una protesta ficticia. *Romney Reborn (Romney renacido)* (1996) imagina las movilizaciones en contra de una supuesta sede de la Tate en la zona británica de Kent. Un cartel con un pequeño plano de la zona tiene los márgenes poblados de dibujos que representan pequeñas figuras de palo portando pancartas, haciendo sentadas, realizando bloqueos, bailando o montando en bicicleta, como en una suerte de catálogo de modos de proceder. La imagen recoge la estética de fanzines y panfletos de la contracultura británica ligada al ecologismo radical y a la cultura *New Age* [5].

Dos maquetas muestran algunas de las acciones a las que alude el póster. Las formas de protesta que utilizan los activistas fabulados provienen del movimiento anticarreteras británico: dos personas están sentadas encima de un tejado, sobre el que despliegan una pancarta con el texto «*Fuck your museum*» («Que le jodan a vuestro museo») [6]. En otra de las maquetas, una pequeña figura se encoge dentro de un túnel subterráneo mientras en la superficie, desde el interior de unas ruinas, arranca una construcción de andamiaje que es un claro eco de la «torre de Dolly» construida en 1994 en la calle londinense de Claremont Road, durante la campaña activista contra la carretera M11. Esta torre proporcionaba un lugar donde trepar, ralentizando el desalojo policial y retrasando por tanto la demolición de la calle⁶⁸. En la obra de Norman resulta extraña la relativa soledad de los pequeños



5. Nils Norman, *Romney Reborn (Romney renacido)*, 1996. Imagen © Nils Norman, cortesía del autor

muñecos que pueblan el entorno, y que ejercen la acción directa con aparente placidez, en una situación aparentemente alejada de todo conflicto. Parece que, al igual que sus edificaciones, también sus formas de actuar pudiesen ser vistas como prototipos de ocupación del espacio, susceptibles de ser fijados a través del lenguaje arquitectónico de la maqueta y el plano.

En esa misma línea opera *Proposal 9 The Eco/Civil Disobedience Bookmobile (Propuesta 9, la biblioteca móvil de eco/desobediencia civil)*, en la que se sueña la conversión de los carros de comida típicos de Nueva York en bibliotecas nómadas e *info centers* (centros de información)⁶⁹, que trasladarían libros, panfletos y fanzines, incorporando también una pequeña estación meteorológica, paneles solares y un monitor de vídeo que mostraría ejemplos recientes de acción directa ecologista. El choque poten-



6. Nils Norman, *Romney Reborn*, 1996. En la pancarta que los activistas despliegan en el tejado de la maqueta se lee «*Fuck your museum*» («Que le jodan a vuestro museo»). Imagen © Nils Norman, cortesía del autor

cialmente humorístico que provoca la extraña normalización de las prácticas de protesta, convertidas en prototipos de arquitectura y diseño, va a repetirse en otros trabajos, que incluso conjeturan su institucionalización a través de monumentos paradójicos.

Una constante de diversos trabajos va a ser la propuesta de transformación del espacio público a través de construcciones que toman la forma de las arquitecturas de protesta, y repiten sus diseños pensados para dificultar los desalojos. Frente a la creciente privatización del espacio común en general y de los parques en particular, Norman va a sugerir la posibilidad de un monumento concebido para la recuperación ciudadana de la urbe. El arte público se sueña como dispositivo para tratar de reconquistar el espacio colectivo.

Estas ideas se explicitan en el título de dos trabajos: *Tompkins Square Park Monument to Civil Disobedience* (1997) (*Monumento a la Desobediencia Civil de Tompkins Park*) y *The Edible Forest Garden Park and Monument to Civil Disobedience Adventure Playground* (2001) (*El Bosque Comestible Jardín Parque de Aventuras y Zona de Juegos Monumento a la Desobediencia Civil*). El primero de estos trabajos incluye una suerte de recreación del sistema de in-gravidez táctica construido en Claremont Road.

Tompkins Square es un parque de Nueva York, en la zona de gran tradición activista del East Village⁷⁰. Desde el siglo XIX, su historia ha estado marcada por diversas oleadas de disturbio y revuelta que han conducido a su cierre y a sucesivas remodelaciones del espacio por parte de las autoridades, que han tratado de impedir la reorganización disidente en torno al lugar.

Nils Norman, en el *Tompkins Square Park Monument to Civil Disobedience*, de nuevo diseña un cartel que nos habla de las distintas partes de una maqueta: los túneles, la torre, las casas en los árboles, las plataformas, las «aceras celestes»⁷¹ (se refiere a las cuerdas que unen los árboles formando una suerte de cables de funambulista) y el «vestíbulo aéreo» (que alude a la estructura de redes) [7]. Estos elementos se definen como lugares agradables donde estar, a la vez que construcciones útiles para dificultar un posible desalojo.

La maqueta muestra un entramado ligero articulado en torno al eje de una gran torre pintada de colores brillantes, que de nuevo nos remite a la torre de Dolly en Claremont Road [8]. Norman parte de la idea de la imposibilidad del *Monumento a la Desobediencia Civil*: para él este tipo de trabajos funcionan de manera crítica: a través de lo imaginario, busca indagar en los límites de la ciudad realmente existente.

En una obra de 1997 titulada *Underground Agrarians* (Agricultores clandestinos), una parte de la maqueta muestra una suerte de manifestación que claramente remite a la imagen icónica de la primera gran fiesta del colectivo activista Reclaim the Streets, repitiendo uno de sus lemas (*Kill the Car* o «Mata al coche») [9, 10]. Asimismo, en ella se representa la presencia colectiva y reivindicativa de las marchas en bicicleta de *Critical Mass*.

Las estructuras del movimiento anticarreteras van a reaparecer en un proyecto extraño, *Proposal 10. Generali Foundation* (*Propuesta 10. Fundación Generali*) (1998), de nuevo formado por maquetas y planos. Norman describe así esta obra:

Proposal 10 asegura el porvenir de la remodelación radical de la Generali Foundation en Viena a través de varias intervenciones arquitectónicas, burocráticas, medioambientales y psicológicas, equilibrando las necesidades del grupo asegurador Generali y desarrollando procesos para lograr la «autonomía» de su Fundación⁷².

La noción de autonomía puede interpretarse en un sentido diverso: en el de la autosuficiencia vital y el de la autonomía política. Estos dos sentidos, parecerían anular el sentido de la autonomía artística, que de inmediato es cancelada en este proyecto: «el desarrollo propuesto a la Fundación Generali recomienda que detenga inmediatamente el patrocinio de las artes visuales y subaste la colección»⁷³.

Los cambios imaginados para el enclave artístico implicarían convertirlo en una especie de lugar autárquico a partir de tres espacios. El primero estaría compuesto por una microgranja de permacultura, una piscifactoría y un sistema de compostaje y recolección de agua y energía solar. El segundo espacio estaría dedicado a la psicología experimental, inspirándose en la clínica de La Borde⁷⁴, y sería un lugar de utilización obligatoria para todos los empleados. La tercera zona comportaría un sistema de comercio local, un registro central, un taller de reciclaje de muebles de oficina, un archivo de arquitecturas de desobediencia civil y un centro de entrenamiento de activismo medioambiental.

Este último espacio incluye plataformas y un pequeño sistema ingrávito, a poca distancia del suelo: las diminutas figuras de la maqueta parecen estar jugando a la desobediencia. Norman imagina la contradicción de que una fun-



7. Nils Norman, *Tompkins Square Park Monument to Civil Disobedience* (*Monumento a la Desobediencia Civil de Tompkins Park*), 1997. Imagen © Nils Norman, cortesía del autor



8. Desalojo de la calle okupada de Claremont Road, Londres, noviembre de 1994. Imagen © Maureen Measure, cortesía de la autora



9. Nils Norman, *Underground Agrarians (Agricultores clandestinos)*, 1997. Imagen © Nils Norman, cortesía del autor

dación pagada por una gran compañía como es Generali Insurance⁷⁵ estuviese dedicada enteramente a experimentar formas de autonomía vital y política. Su *Propuesta* no parece estar exenta de ironía.

Por su parte, la Torre de Dolly va a reaparecer en otros proyectos de «arte público» imaginario, como el *Hudson River Park Proposal (Propuesta para el Parque de Hudson River)* (1999) o *The Cruel Dialectic, Decay and Opportunity (La dialéctica cruel, descomposición y oportunidad)* (1999).

En su libro de 2001 *The Contemporary Picturesque (Lo pintoresco contemporáneo)* Norman habla de la relación dialéctica entre el urbanismo de control y las arquitecturas de revuelta. En el pequeño volumen aparecen diversas imágenes del ecologismo de acción directa inglés, entre las cuales destacan varias fotografías de la calle okupada de Claremont Road y de los poblados arbóreos de la campaña de Newbury.

Al ser preguntado acerca de la influencia de las construcciones de la desobediencia civil en su trabajo, Norman responde lo siguiente:

Mi interés se encuentra más en lo vernáculo de los parques de aventuras, y cómo pueden verse como un paradigma

para una ciudad diseñada desde abajo, o más inspirada en el anarquismo. Me interesan las ideas de Colin Ward acerca de estos temas, además de las de Cedric Price. Estas ideas, por supuesto, se vinculan a algunas de las estructuras autoconstruidas en Claremont Road⁷⁶.

Saber que el momento en el que se realiza esta entrevista es 2014 resulta importante para contextualizar la respuesta de Norman. Fundamentalmente a partir de 2001 el rol de las arquitecturas de protesta en la obra de Norman pasan a ocuparlo los llamados *adventure playgrounds* (parques de aventuras), espacios abiertos que cuentan con materiales y herramientas para que los niños jueguen y construyan sus propias estructuras bajo la guía de supervisores adultos⁷⁷. En ellos se puede encender fuego, cultivar huertos, excavar la tierra o erigir pequeñas arquitecturas informales. Este tipo de parques infantiles surgidos entre los años 30 y 40 en Europa del Norte van a popularizarse en los años 70 y 80 debido a la interacción con el entorno y el aprendizaje experiencial que promueven. En octubre de 1968 el artista Palle Nielsen va a presentar *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle (El modelo. Un modelo para una sociedad cualita-*



10. Primera gran fiesta de *Reclaim the Streets*, 14 de mayo de 1995. Imagen © Nick Cobbing, cortesía del autor

tiva), un parque de aventuras ligado al Moderna Museet de Estocolmo, donde los niños podían jugar con herramientas, pinturas o caretas⁷⁸.

Reino Unido es uno de los países con mayor número de *adventure playgrounds*⁷⁹. Nils Norman va a comenzar un archivo de los parques de aventuras a partir de 2002, y va a publicar un libro el año siguiente⁸⁰. Las estilizaciones de estas estructuras van a convertirse en un elemento recurrente que articula múltiples instalaciones del artista.

Con los años, al mismo tiempo que en la obra de Norman se vuelven menos centrales las arquitecturas de protesta, va haciéndose más explícito un persistente interés por la utopía, que dice entender como una «herramienta crítica» y no como un fin en sí mismo.

A modo de conclusión

El estudio de distintas obras permite comprobar la importancia de los movimientos sociales contraculturales como fuente para el arte. Esta influencia tiene que ver con nexos biográficos (contacto de los artistas con el entorno activista,

o incluso implicación en él), o con un interés más «contemplativo» de los artistas por la acción política y sus formas plásticas. En cualquier caso, se encuentra en ambos un cierto *Zeitgeist* que habla de preocupaciones y de sueños comunes a una época.

En cada uno de los casos estudiados el sentido de la incorporación de las prácticas activistas es diferente. En ocasiones se trata de una apropiación meramente formal y potencialmente banalizante. Otras veces, por partir de otro punto de vista, el arte aporta interesantes lecturas de los movimientos sociales a los que se está refiriendo. Así, la cierta contradicción que implica incorporar elementos del activismo en el arte puede resultar algo vacío o fructífero.

La batalla de Orgreave de Jeremy Deller parece tener un planteamiento extrañamente neutro. Una interpretación posible tiene que ver con la afirmación del choque entre los mineros huelguistas y la policía de Thatcher como un acontecimiento forjador de la identidad inglesa. La derrota del movimiento obrero en los años ochenta –y dentro de ella, la violenta desactivación del sindicato de mineros– fue clave para consolidar el sistema neoliberal thatcherista, que rompe con las ideas del estado del bienestar. *La batalla de Orgreave*

ve parece proponer una fecha concreta, un acontecimiento mitificado, como punto de inflexión, determinante para lo que la nación británica es hoy.

Colectivos como N55 van a exponer prácticas de economía alternativa como arte. Tiendas gratis, bancos de tiempo o sistemas cooperativos van a aparecer en los espacios de arte durante los primeros 2000. El fenómeno de escenificar en el contexto expositivo modos de proceder ya presentes en las redes contraculturales puede leerse de distintas maneras. Por una parte, podría haber una intención ejemplarizante, que tendría que ver con proponer otras formas de vida. Por otra, situar en el museo formas de intercambio no monetario puede plantear sus propios problemas.

En la okupación de *Ararat* por parte del colectivo *Stalker* confluyen de forma tensa preocupaciones del arte público, en cierto sentido basadas en la noción socialdemócrata del Estado como entidad proveedora, y reivindicaciones y formas de proceder que provienen de los movimientos sociales autónomos. El encuentro entre lenguajes e ideologías configura un trabajo que es en muchos sentidos conflictivo.

En las obras tempranas del artista Nils Norman la representación de prácticas activistas y de las arquitecturas

informales de la protesta forma parte de una reflexión acerca de modos más orgánicos de entender el espacio público. En maquetas, mapas y dibujos, Norman imagina un arte público que sirva para tratar de recuperar los lugares de lo colectivo dentro de la ciudad neoliberal. Su trabajo funciona como un análisis de las dimensiones arquitectónicas del ecologismo de acción directa. Norman tiende a emplear sus formas de manera paradójica, imaginando situaciones en las que estas se ligan a contextos estatales o corporativos.

Nils Norman va a recrear la Torre de Claremont Road entre 1997 y 1999, tiempo después de que haya terminado la campaña. Jeremy Deller lleva a cabo la escenificación de un conflicto que ha tenido lugar diecisiete años antes. Frente a la capacidad de reacción de la creatividad activista ante los sucesos, las formas del arte tienen más bien un «tiempo largo»⁸¹. Así, los asuntos planteados por los movimientos sociales van a continuar en el terreno de discusión artística más allá de su pertinencia política literal. Por otra parte, a los referentes activistas van a sumarse las alusiones al propio sistema artístico y sus tradiciones, y aparece a menudo un uso voluntario de la ambigüedad ideológica o de la contradicción que complejizan un posible mensaje político.

Notas

- 1 Este texto se basa en el capítulo «Huellas y ecos: los movimientos sociales como referente para el arte» de mi tesis doctoral *Utopías artísticas del mundo contemporáneo, 1989-2012. Arte, movimientos sociales y utopía en Europa Occidental* (Universidad Complutense de Madrid, 2015, todavía inédita).
- 2 HOLMES, Brian, «Liar's Poker», en HOLMES, Brian, *Unleashing the Collective Phantom*, Nueva York, Autonomedia, 2008, p. 85 [primera publicación como «Liar's Poker: Representation of Politics/Politics of Representation» en *SpringerIn*, enero del 2003. Disponible en: http://www.springerIn.at/dyn/heft_text.php?textid=1276&lang=en (Fecha de consulta: 01-02-2015)].
- 3 *Ibid.*, p. 93.
- 4 Traducción propia. GROYS, Boris, *Art Power*, Cambridge Mass., MIT Press, 2008, p. 182.
- 5 Los Tute Bianche son un colectivo activista cuyo origen se sitúa en los centros sociales okupados de la zona de Milán. Conocidos también como «white overalls» o «monos blancos», dentro del movimiento alterglobalizador van a hacerse célebres por su imagen de un cuerpo colectivo en el que todos llevan trajes de trabajo de color blanco. Avanzan en bloque y se defienden de la policía con cascos, prótesis y escudos autofabricados, en una forma de proceder que va a ser conocida como «desobediencia italiana».
- 6 *Las Agencias* es un proyecto del MACBA en el que un grupo de activistas trabaja, financiado por la institución, preparando materiales para las movilizaciones contra el Banco Mundial en 2001, que finalmente no tiene lugar. Véase el texto sin firmar «Las Agencias». Disponible en: <http://leodecerca.net/textos/acerca-de-lasagencias/> (Fecha de consulta: 12-06-2013).
- 7 Iniciado en 2002, Yomango fue un proyecto que se planteó como una «marca» que «vendía» un modo de vida particular: el robo cotidiano como forma de resistencia al capitalismo. Yomango realizó diversas acciones de robos lúdicos y performativos, y organizó diversos banquetes. Véanse las webs de la facción de Barcelona <http://yomango.net/> y del grupo de Yomango en Madrid: <http://www.sindominio.net/fiambreira/007/yomng/index.htm> (consultadas: 06/10/2012).
- 8 Reclaim the Streets es un colectivo activista que popularizará formas de tomar la calle a partir de grandes *raves* ilegales que bloquean el funcionamiento normal de la ciudad, generando situaciones de gratuidad, fiesta y subversión. A partir de las primeras celebraciones en Londres, la práctica de las *raves* activistas se extiende, y va a pasar a formar parte del vocabulario disidente del movimiento alterglobalizador. Véase RAMÍREZ BLANCO, Julia, *Utopías artísticas de revuelta*, Madrid, Cátedra, 2014.
- 9 El llamado «bloqueo rosa» está formado por un grupo compuesto fundamentalmente por mujeres que, en el año 2000, durante las movilizaciones de Praga contra el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, se enfrenta a la policía empleando lo que denominan «frivolidad táctica»: bailando a ritmo de samba, vestidas de rosa, con disfraces absurdos y ultra femeninos combaten la violencia policial con el humor y la autoparodia.
- 10 DELLER, Jeremy, *The English Civil War Part II, Personal Accounts of the 1984-85 Miners' Strike*, Londres, Artangel Publishing, 2001, p. 7.
- 11 En este sentido resulta paradigmático su *Folk Archive* (Archivo Popular), en el que, junto con el artista Alan Kane, recoge ejemplos de arte popular británico.
- 12 RUGOFF, Ralph, «Middle Class Hero», en DELLER, Jeremy, *Joy in People*, Londres, Hayward Publishing, 2012, p. 20.
- 13 Traducción propia. DELLER, Jeremy, citado en *ibid.*, p. 32.
- 14 DELLER, Jeremy en HIGGS, Michael y DELLER, Jeremy, «In Conversation», en DELLER, Jeremy, *Joy in People*, p. 189.
- 15 Traducción propia. DELLER, Jeremy en DELLER, Jeremy, *Joy in...*, p. 66.
- 16 HALL, Stuart, «Jeremy Deller's Political Imaginary», DELLER, *Joy in...*, p. 83.
- 17 Véase la página web de esta sociedad, que no es ficticia, y que desarrolla reescenificaciones en Inglaterra: <http://www.thesealedknot.org.uk> (Fecha de consulta: 23-08-2014).
- 18 RUGOFF, Ralph en DELLER, *Joy in...*, p. 16.
- 19 Véase <http://www.artangel.org.uk> (Fecha de consulta: 24-08-2014).
- 20 La paga diaria es de ochenta libras, y en las instrucciones el trabajo se especifica así: «Requeriremos una actitud profesional y la voluntad de atenerse a un guión acordado. Es necesario atenerse a un código de vestimenta y tener el aspecto que requiere el papel... También se pedirá la firma de un contrato estándar que servirá como prueba de identidad para acceder al lugar y para el pago» (traducción propia). *Orgreave, Re-enactment*, 16-17 de junio de 2001: «Notes for Participants», en *The English Civil War Part II...*, p. 154.
- 21 Respecto a las condiciones técnicas de la obra, Bishop señala cómo «al nivel de producción, [...] los reescenificadores de batallas eran esenciales para lograr el éxito dramático y técnico de la reperformance» (traducción propia). BISHOP, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres-Nueva York, Verso, 2012, p. 33.
- 22 *Ibid.*, p. 33. Bishop cita a Deller cuando este relata cómo «muchos de los miembros de las sociedades de reescenificación estaban aterrizados de los mineros. Obviamente, durante los años 80 se habían creído lo que habían leído en la prensa y tenían la idea de que los hombres con los que iban a trabajar en la reescenificación serían directamente *hooligans* o revolucionarios» (traducción propia). DELLER, Jeremy, citado en SLYCE, «Jeremy Deller: Fables of the Reconstruction», p. 76, citado en BISHOP, *Artificial Hells...*, p. 33.
- 23 Jeremy Deller afirma: «No estaba interesado en curar las heridas de la huelga, tal y como algunos han especulado o escrito; más bien quería reabrir las heridas si acaso, y los mineros que participaron en la reescenificación lo sabían, ya que siempre formaba parte de nuestras discusiones». En DELLER, Jeremy y HIGGS, Michael, «In Conversation», en DELLER, *Joy in...*, p. 190.
- 24 DELLER, en *ibid.*, p. 98.
- 25 DELLER, en DELLER, Jeremy y HIGGS, Michael, «In Conversation», en DELLER, *Joy in...*, p. 189.
- 26 Deller asegura que recuerda con claridad haber visto las noticias en la BBC cuando era un adolescente. RUGOFF, Ralph, «Middle Class Hero», en DELLER, *Joy in...*, p. 16.
- 27 *Ibid.*, p. 18.
- 28 *Ibidem*.
- 29 «Hay más coincidencias entre el lenguaje de [la huelga general] de 1926 y la movilización de 1984 que entre 1984 y hoy. Se trata de una medida de la derrota sufrida por el proletariado organizado de los años 80 el hecho de que el propio lenguaje usado para expresar sus luchas ahora parezca extraño y anacrónico incluso en una sociedad igualmente marcada por las desigualdades en riqueza y poder» (traducción propia). GILBERT, David, «Review of Jeremy Deller, *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1684-85 Miners' Strike*», *Oral History*, vol. 33, n.º 1, primavera 2005, p. 105, citado por BISHOP, *Artificial Hells...*, nota 77, p. 294.
- 30 Claire Bishop señala cómo una de las particularidades de esta obra va a estar en su carácter múltiple, que implica distintos enfoques y formas de recepción. *Ibid.*, p. 32.
- 31 FIGGIS, Michael, *The Battle of Orgreave*, Artangel-Channel 4, Inglaterra, 2001. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3ncrWxnLjg> (Fecha de consulta: 24-08-2014).

- 32 Véase <http://www.tate.org.uk/art/artworks/deller-the-battle-of-orgrave-archive-an-injury-to-one-is-an-injury-to-all-t12185> (Fecha de consulta: 17-10-2014).
- 33 DELLER, Jeremy en DELLER, Jeremy y HIGGS, Michael, «In Conversation», en DELLER, *Joy in...*, p. 189.
- 34 Quienes inician N55 son las artistas Rikke Luther y Cecilia Wendt, junto con la pareja formada por Ion Sørvin e Ingvil Aarbakke. Los cuatro trabajan juntos hasta 2003, cuando Luther y Wendt abandonan el grupo. Cuando Ingvil Aarbakke muere de cáncer en 2005, Ion Sørvin conserva el acrónimo, con el que continúa firmando su producción. En los años que siguen, colabora con diversas personas, aunque solamente se han convertido en miembros oficiales del grupo el diseñador y músico Olvind Alexander Slaatto (quien actualmente parece haberlo abandonado) y, a partir de 2008, el artista y arquitecto Sam Kronick. A partir de 2004, Luther y Wendt fundan el proyecto artístico *Learning Site*, cuya práctica utópica está tan íntimamente relacionada con la de N55 que en ocasiones cuesta distinguirlos. Véase <http://learningsite.info> (Fecha de consulta: 14-09-2011).
- 35 N55 (eds.), *N55 BOOK*, Copenhagen, Pork Salad Press-N55, 2003.
- 36 *Ibid.*, p. 224.
- 37 El *couch surfing* es una red de hospitalidad que ofrece un lugar para dormir a los viajeros. Véase <https://www.couchsurfing.org/> (Fecha de consulta: 17-10-2014).
- 38 *Ibid.*, p. 218.
- 39 N55 en «BRET BLOOM AND N55 EXCHANGING»..., p. 287. Traducción propia.
- 40 Traducción propia. N55, *ibid.*, p. 287.
- 41 N55, en *ibid.*, p. 287.
- 42 GORDON NESBITT, Rebecca y N55, «Rebecca Gordon Nesbitt and N55 Exchanging»..., p. 284.
- 43 N55, en *ibid.*, p. 199.
- 44 N55, en GORDON NESBITT, Rebecca y N55, «Rebecca Gordon Nesbitt and N55 Exchanging»..., p. 276.
- 45 N55, en *ibid.*, p. 277.
- 46 RIBALTA, Jorge, «Experimentos para una nueva institucionalidad» en BORJA VILLEL, Manuel J., M. CABAÑAS, Kaira y RIBALTA, Jorge, *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*, Barcelona, MACBA, 2009, p. 241.
- 47 Véase web <http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/es/> (Fecha de consulta: 08-09-2014).
- 48 Ello es cierto solamente en parte. Acerca de la evolución de la idea de la autonomía del arte, véase CLARAMONTE ARRUFÁZ, Jordi, *La república de los fines*, Murcia, CENDEAC, 2010.
- 49 Stalker en realidad se define de una manera más compleja: «Stalker no es un grupo, es un sistema abierto e interrelacionado, que crece y emerge a través de sus acciones y a través de todos los individuos que operan con (para y entre) Stalker. Es un sujeto colectivo que se implica en acciones e investiga para catalizar movimientos creativos en el tiempo y en el espacio, para producir espacios, entornos y situaciones autoorganizadas». CARERI, Francesco y ROMITO, Lorenzo, «Architecture and Participation. Stalker e i Grandi Giochi del Campo Boario», *Building Material*, 13, Dublín, Architectural Association of Ireland, p. 42.
- 50 TARKOVSKI, Andrei, *Stalker* (URSS, 1979).
- 51 En 1990 el movimiento social «La Pantera», cuyo nombre se refiere a un felino escapado del zoológico, realiza una serie de ocupaciones masivas de universidades, hangares y escuelas, con protestas en las que tiene gran importancia el entramado italiano de centros sociales okupados. Estas movilizaciones logran oponerse con éxito a la privatización de la educación superior. Véase RECCHIA, Francesca, «Radical Territories of Affection: The Art of Being Stalker», en DE CAUTER, Lieven; DE ROO, Ruben y VANHAESEBROUDK, Karel (eds.), *Art and Activism in the Age of Globalization*, Róterdam, Nai Publishers, 2011, pp. 160-170.
- 52 Véase A.f.r.i.k.a. gruppe, BLISSETT, Luther y BRÜNZELS, Sonja, *Manual de guerrilla de la comunicación*, Barcelona, Virus, 2000. Véase también un film inspirado en el libro realizado por una artista que va a relacionarse con grupos como Las Agencias y Yomango: Nuria Vila, *Guerrilla de la comunicación: uno de cada diez dentistas recomienda chicles con azúcar*, Barcelona, 2002. Disponible en: https://archive.org/details/Guerrilla_de_la_comunicacion (consulta: 25/08/2014).
- 53 Véase CARERI, Francesco, *Walkscapes*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. Este libro, derivado de la tesis doctoral de uno de los miembros más conocidos del grupo, traza una historia del «caminar como práctica artística». Su lectura resulta especialmente reveladora en cuanto a los referentes de Stalker, entre los que se encuentran Richard Long y Robert Smithson.
- 54 Ócalan ha fundado el Partido Comunista Kurdo en 1978 con el fin de crear un Kurdistan marxista e independiente.
- 55 «Rompiamos la cerradura», nos dice el arquitecto Francesco Careri. (Francesco Careri, entrevista personal con la autora, 23-10-2014).
- 56 La financiación del taller proviene del Instituto Nacional de Arquitectura (IN/Arch).
- 57 Parece ser que unos pocos refugiados también utilizan el espacio para dormir. Francesco Careri, entrevista personal con la autora, 23-10-2014.
- 58 La acción de tomar un espacio para personas migrantes no es algo ajeno a la historia del movimiento okupa. Véase PRUJIT, Hans, «The Logic of Urban Squatting», *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 37, n.º 1, enero de 2013, p. 25.
- 59 En G. CORTÉS, José Miguel; FABRICIUS, Jacob; MASSERA, Jean-Charles y PERAN, Martí, *Arquitecturas para el acontecimiento*, Valencia, Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2002, p. 194.
- 60 Ejemplos contemporáneos de iniciativas similares en la ciudad de Madrid podrían ser el *Campo de la Cebada* o *Esto no es una plaza*.
- 61 Stalker, en LANG, Peter T., «Stalker. On Location», en FRANK, Karen A. y STEVENS, Quentin (eds.), *Loose Space: Possibility and Diversity in Urban Life*, Londres, Routledge, 2006, p. 202.
- 62 Stalker, *5TudiArarat*, Roma, Ed. Dedalo, 2000, p. 35.
- 63 CARERI, Francesco y ROMITO, Lorenzo, «Architecture and Participation...», p. 42.
- 64 Stalker, *5TudiArarat*, p. 20.
- 65 Francesco Careri, entrevista personal con la autora, 23-10-2014.
- 66 El ayuntamiento asigna el edificio a la Asociación *Ararat* en 2007, como lugar de información para refugiados, además de centro social y cultural.
- 67 Stalker, carta al alcalde de Roma, Roma, 6 de enero del 2005. Cortesía de Francesco Careri.
- 68 Véase RAMÍREZ BLANCO, *Utopías...*, p. 350.
- 69 Los *info centers* son espacios de información activista característicos de los centros okupados de los años 90.
- 70 Desde su fundación en un local del East Village de Nueva York en 2011, el Museum of Reclaimed Urban Space (Museo del Espacio Urbano Reclamado) (MoRUS) organiza distintas visitas guiadas en las que se explica la historia local del activismo de base. Véase <http://www.morusnyc.org/category/tours/> (Fecha de consulta: 24-08-2014).
- 71 Traducción propia. En inglés, *airwalk* literalmente sería «camino de aire»; aquí lo hemos interpretado como un juego con *sidewalk* [«acera»].
- 72 En <http://www.dismalgarden.com/projects/proposal-10> (Fecha de consulta: 24-08-2014).
- 73 *Ibidem*.

- 74 La clínica psiquiátrica de Cour-Cheverny, más conocida como clínica de La Borde es una institución experimental francesa fundada en 1953 por el doctor Jean Oury. A partir de mediados de los años cincuenta, será enormemente influyente la presencia de Félix Guattari, quien va a trabajar allí durante el resto de su vida. Buscando devolver la agencia y la responsabilidad a aquellos que allí están ingresados, la clínica está regida por los propios pacientes. El lugar se autogestiona a partir de comisiones que incluyen a enfermos y enfermeros. La Borde es también conocida por sus obras de teatro.
- 75 El grupo Generali se describe a sí mismo en su web como «uno de los principales agentes en el mercado global de aseguradores y productos financieros». En <http://www.generali.com/Generali-Group/About-us/> (Fecha de consulta: 20-10-2014).
- 76 Nils Norman, entrevista por e-mail con la autora, 27-07-2014.
- 77 KRANWELL, Keith A., «Adventure Playgrounds», en CARLISLE, Rodney P. (ed.), *Encyclopedia of Play in Today's Society*, vol. 1, Los Ángeles, Sage Publications, pp. 11-12.
- 78 Véase LARSEN, Lars Bang, «True Rulers of Their Own Realm. Political Subjectivation in Palle Nielsen's *The Model – A Model for a Qualitative Society*», *Afterall*, 16, Londres, Central Saint Martin's College of Art and Design, otoño-invierno del 2007. La documentación de esta obra es parte de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, y la experiencia es recuperada como uno de los ejes de la exposición *Playgrounds* del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, entre el 3 de abril y el 22 de septiembre del 2014. Véase BORJA-VILLEL, Manuel; VELÁZQUEZ, Teresa; DÍAZ BRINGAS, Tamara; LARSEN, Lars Bang; NOCHLIN, Linda; OF HURTWOOD, Lady Allen; PÉREZ DE ARCE, Rodrigo; COLOMINA, Beatriz; VAN EYCK, Aldo; FILLIOU, Robert Filliou; AURELI, Pier Vittorio; EXPÓSITO, Marcelo y ST. JOHN, Graham, *Playgrounds. Reinventar la plaza*, Madrid, MNCARS-Siruela, 2014.
- 79 En este país, el arquitecto Simon Nicholson ha propuesto la teoría de las partes sueltas (*loose parts*), módulos sin función fija que pueden ser utilizados de diversas maneras por los niños. NICHOLSON, Simon, «The Theory of Loose Parts: How not to Cheat Children», *Landscape Architecture*, 62, 1971, pp. 30-34. Disponible en: <http://ojs.lboro.ac.uk/ojs/index.php/SDEC/article/view/1204/1171> (Fecha de consulta: 24-08-2014).
- 80 NORMAN, Nils, *An architecture of play: a survey of London's adventure playgrounds*, Londres, Four Corners Books, 2003.
- 81 La terminología proviene de Fernand Braudel. Véase BRAUDEL, Fernand, «La larga historia», *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza Editorial, 1968.