10 2010

Algo distinto de la burocracia de la «calidad». Formación artística y protesta, 2009/1979

Tom Holert

Traducción de Raúl Sánchez Cedillo

Cerraduras con código numérico

Tras la pausa estival, a principios de octubre de 2010 podían advertirse algunos cambios en el edificio central de la Academia de Bellas Artes de Viena. No sólo se había renovado en los últimos meses el sistema de control distribuido (DCS), se había inaugurado una nueva sala de exposiciones y se había abierto de nuevo la antigua pinacoteca después de haber estado cerrada al público durante mucho tiempo: en un lugar significativo resplandecían ahora, como un elemento signalético tecnosocial del nuevo viejo régimen, unas cerraduras activadas por código numérico. Los aparatos de seguridad fueron instalados en las grandes puertas de madera acristalada que conforman el acceso al auditorio: el lugar de la ocupación, de las asambleas plenarias, de las reuniones de los grupos de trabajo, de las comidas populares *[Volxküche],* fiestas, conciertos y acciones artísticas desde octubre de 2009.

Manifiestamente, a partir de ahora el acceso al auditorio estará mucho más controlado. Desde el punto de vista de la dirección académica y de la compañía inmobiliaria estatal, propietaria de este palacio de arte clasicista desde los últimos años del Imperio de los Habsburgo, esta medida se entiende perfectamente. El malestar de la protesta y de la huelga se había vuelto particularmente visible en este espacio. De ahí que las vacaciones del semestre fueran la ocasión propicia para poner algo de orden en la situación.

No obstante, las cerraduras con código numérico (que tal vez habían sido instaladas con anterioridad, pero sólo ahora desplegaban todo su efecto semiótico) son también desde luego un símbolo sumamente endeble. Parece una muestra de impotencia pretender aplicar el proverbial cerrojazo a una historia que aquellos que son responsables de su implantación apenas pueden controlar. Desde hace algunos años, y con mayor intensidad desde octubre de 2009, esto es, desde las ocupaciones de universidades en Austria y en otros países, se ha discutido acerca de la des-democratización, mercantilización y *edu-factoryzación* de las universidades. En la Academia de Bellas artes de Viena y sus ambientes cercanos estos debates (y las acciones concomitantes que estos han inspirado) han traído consigo cambios palpables. El análisis de las jerarquías y condiciones de trabajo existentes en la educación superior y a veces incluso la intervención en las mismas aguzaron en las y los actores la capacidad de localizar formas clamorosas de rechazo social y económico dentro y fuera de la institución. Tales rechazos afloran, por ejemplo, en los resultados de una reciente encuesta entre solicitantes y ex alumnos/as de la Academia, que ponen de manifiesto hasta qué punto la carrera de «artes liberales» sigue siendo percibida como un privilegio, propio de miembros de familias «orientadas a la educación superior», autóctonos de la UE y estratos económicos acomodados. De esta suerte, esta distribución

social no igualitaria de las posibilidades puede estar relacionada con el hecho de que tradicionalmente el «arte» ha sido considerado como una práctica externa a la sociedad y que opera contra sus tradiciones y convenciones, ejercida por sujetos especiales que sólo participan de forma parasitaria de la productividad social de esa sociedad y por ende son en cierto modo unos inútiles privilegiados. Sin embargo, esto no es más que la otra cara del hecho de que el «arte» o la «producción cultural» se han tornado en el postfordismo en fuerzas productivas centrales, cuyo significado económico se pone por cierto tan poco de manifiesto en un mercado del arte (en pleno auge) como en categorías normativas como «creatividad», «estética» o «carácter crítico». Éstas están estrechamente asociadas al «arte» en la precisa medida en que participan también de modo determinante en la producción de subjetividad contemporánea, sobre la cual despliegan a su vez todo su efecto social.

Tras décadas de análisis sociológicos y de crítica de la ideología no es preciso insistir especialmente en que el «arte» no es ninguna zona autónoma y en cierto modo inocente. No obstante, entre los supuestos críticos centrales de la protesta dentro y en torno a la Academia de Bellas artes se encuentra, con bastante razón, aquel que afirma que los acontecimientos y la problemática de una academia de Bellas artes no pueden ser descritos y juzgados con independencia de los procesos económicos y sociales de la sociedad en su conjunto y en última instancia de su dimensión global. De ahí que la crítica de los intentos de implementación de elementos del Acuerdo de Bolonia y por ende de la conversión en colegios de las universidades [*Verschulung*], promoviendo el principio de la competencia en todos los planos, se sumara y se sume a la crítica su entrelazamiento –también de una facultad de Bellas artes como la Academia– con los mecanismos de regulación y las lógicas de

exclusión y exclusión globales de las migraciones y de las transacciones financieras y del conocimiento.

Sin previo aviso se presentaron cuestiones como el racismo, el sexismo, la homofobia o incluso los derechos animales en un espacio institucional, el espacio de la formación artística, cuyo cometido tradicional consiste «propiamente» en producir nuevos talentos para la empresa artística, en cultivar la ideología de la creatividad individual y asegurar el preciado recurso de la originalidad –todo lo cual, por regla general, bajo la condición de que se tenga a bien prescindir de las condiciones sociales, políticas y económicas bajo las cuales se realiza esa repetición de una ilusión predominantemente patriarcal, burguesa y nacionalista occidental.

El sistema de cupos de las plazas universitarias

No en vano, como resultado atribuible a la crisis financiera, los contornos de las remociones, las asimetrías y las precarizaciones se perfilan hoy en el contexto universitario de manera cada vez más nítida. «El dinero» ha pasado a ser desde 2008 mucho más escaso aún de cuanto de todos modos ya era anteriormente, de ahí que los periódicos austríacos anuncien en octubre de 2010 que «las universidades austríacas [...] un año después de las grandes protestas estudiantiles, se enfrentan de nuevo al colapso al comienzo del semestre» (*Die Presse*, 4, octubre de 2010). Dentro de la Academia de Bellas artes proliferan en estos días los rumores acerca de recortes presupuestarios que afectan sobre todo al personal administrativo y de servicios y que deberían traducirse de tal suerte en la reducción de puestos de trabajo, la no renovación de contratos y la precarización adicional de las relaciones laborales.

El gobierno austríaco ha amenazado con una reducción efectiva de un 10 por cien de las partidas universitarias mediante una congelación del presupuesto dedicado a los estudios superiores hasta 2013, lo que sólo puede traer consigo recortes radicales de las ya de por sí bastante magras cuotas de financiación en el ámbito probablemente más sensible y a su vez disponible de la enseñanza. Al mismo tiempo, los balances fiscales austríacos presentan al parecer un excedente de 30.000 millones de euros. Estén así o no las cosas, para muchos actores políticos resulta obvio de todos modos que se asiste aquí a una clamorosa contradicción que mueve al escándalo. De ahí que se movilicen de un tirón públicamente y con resonancia mediática hasta los rectores contra los lúgubres planes del ministerio.

Por eso recogen también, conforme a sus propios intereses, la energía de las denostadas protestas de 2009/2010, que partieron de los estudiantes, docentes e investigadores. No obstante, la agenda de la mayoría de los rectores universitarios es diáfana y contrasta notablemente con las reivindicaciones del movimiento de protesta en favor de una extensión consecuente de las posibilidades formativas en lugar de su reducción. En plena correspondencia con el ideal de una universidad capaz de competir en el mercado internacional, el establishment universitario quiere mejorar la dotación de las plazas universitarias al objeto de asegurar la «excelencia». A modo de innovación pionera se piensa aquí en la introducción en Austria del sistema de cupos. Con esta expresión no cabe entender sino una prueba de admisión (que por lo demás ya está en vigor en la mayoría de los departamentos de una Academia de arte) con su correspondiente financiación mediante tasas universitarias, que hasta ahora en Austria sólo se pagaban en menor cuantía, al menos para las y los ciudadanos de la UE. Para poder hacer pasar esa idea como socialmente justa, la política

universitaria neoliberal ha elaborado la sonora pero igualmente sospechosa fórmula de los«créditos de formación».

Al abrigo de una retórica de la mejora de la «dotación» se lanza el principio aparentemente neutral de la «calidad». Apoyándose en el espantajo, alimentado mediáticamente, de unas aulas repletas, «masificadas», en las que los estudiantes tienen que sentarse en el suelo y de las que por lo tanto no puede salir ninguna «calidad», y en la experiencia real del stress y de la sobrecarga de trabajo que a los ojos de todo el mundo tienen a su vez tanto estudiantes como docentes, tales recetas caen –supuestamente– por su propio peso. De esta suerte, la evidencia de la situación, discursiva y políticamente construida, tan sólo permite una conclusión lícita: limitar el número de estudiantes. Esta estrategia se acompaña de imágenes populistas como la del hijo del director general, por cuyos estudios universitarios las y los contribuyentes tienen que aportar en la actualidad el mismo dinero que para la hija de una familia trabajadora «no orientada a la educación superior». Se trata de una de esas «injusticias» vistosas de las que se sirve gustosamente el proyecto neoliberal.

¿Una existencia puesta al desnudo?

Como resultado no sólo de las miserias presupuestarias, las floridas ensoñaciones [*Blütenträume*] de la industria creativa y de la economía del saber (al igual que las de una carrera exitosa en los mercados del arte y de la formación artística) han dado paso en la Academia de Bellas artes a un sentido de la realidad específico, hecho de angustia existencial, melancolía del futuro y rabia. Esto es algo que cabe observar en todas las caras y niveles de la arquitectura académico-profesional –desde los estudiantes, pasando por el denominado cuerpo central [*Mittelbau*] de profesores e

investigadores contratados hasta llegar a buena parte del profesorado. Ya es posible advertir cómo las y los interesados y afectados reaccionan cada vez con mayor susceptibilidad e irritación precisamente a los lemas neoliberales de la eficiencia y la excelencia. La retórica de las constricciones objetivas podría revelarse eficaz, haciendo que de una u otra manera continúen pareciendo aceptables opciones insolidarias de tipo corporativo y recortes de personal consumados a regañadientes. Sin embargo, al mismo tiempo esa misma retórica se torna transparente en su carácter sistémico. Y la disposición a encontrar en ella algo así como un contenido de verdad va camino de ser prácticamente nula.

Se ha especulado repetidas veces acerca del hecho de que las protestas de 2009 partieran precisamente de una Academia de Bellas artes. ¿Predestina acaso el mito del inconformismo y de una eventual condición de rebeldía de las y los artistas y productores culturales a armar jaleo y a demostrar su desaprobación? ¿Cabe sacar alguna conclusión razonable del hecho de que una Academia de Bellas artes surja, además de como fuente de individualistas y de artistas individuales, como contexto de la resistencia y de la organización de protestas y críticas? ¿Es a pesar de todo la tan vapuleada «crítica artista», a la que Luc Boltanski y Ève Chiapello consideran el vehículo discursivo del capitalismo en red, una fuerza productiva política y social que produce modificaciones concretas?

Sin duda, aquí es preciso prestar atención y discriminar entre la «*critique artiste*», que exige autenticidad, subjetividad y espontaneidad y que de tal suerte contribuye supuestamente a la despolitización y la atomización de las y los trabajadores, y una crítica que ejercen también precisamente las y los artistas, en tanto que trabajadores/as académicos, profesionales y productores culturales específicos, sobre las condiciones de su trabajo (al que pertenece también la actividad de estudio) y que les lleva al mismo

tiempo a vincularse con otras luchas sociales por la justicia, la igualdad de trato, la visibilidad, la no discriminación, el antiracismo, el antisexismo, etc[1].

En una sesión de su último curso sobre el «Coraje de la verdad» y «El gobierno de sí y de los otros», Michel Foucault indagaba en 1984 la continuidad de la tradición del «decir verdadero» de los cínicos, de la *pahrresia*, en las y los artistas modernos. El arte moderno y sus autores/as revelarían lo «elemental de la existencia». La «práctica del arte como puesta al desnudo y reducción a lo elemental de la existencia» dio lugar en el siglo XIX, por ejemplo en Manet y Baudelaire, y más tarde en Beckett y Burroughs, a un «antiplatonismo» que estableció una relación polémica del arte con «la cultura, las normas sociales, los valores y los cánones estéticos»[2]. Mediante el «rechazo perpetuo» de toda forma adquirida el arte moderno cumple una función «anticultural»: «Cabe oponer al consenso de la cultura el coraje del arte en su realidad bárbara. El arte moderno es el cinismo en la cultura, es el cinismo de la cultura vuelta contra sí misma»[3]. Esta imagen de la y del artista cínico y vidente de la verdad, que hace caso omiso de las convenciones culturales y revela el núcleo de los modos de problematización históricos, tal vez no deje de tener algo de inverosímil y de contrafáctico. No obstante, no puede excluirse que esa representación continúe siendo eficaz e informando aún las subjetividades de estudiantes y docentes.

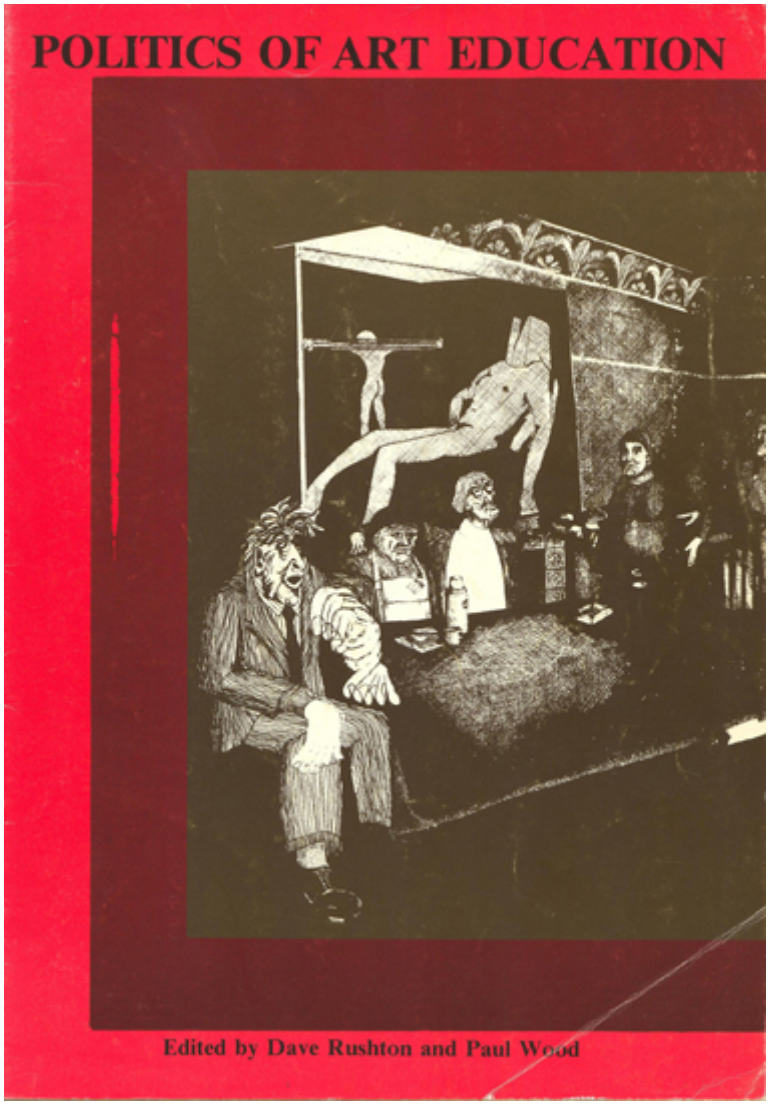
Scritti Politti

No decimos esto por mero afán especulativo, sino entre otras cosas haciendo referencia al carácter históricamente recurrente de muchas expresiones y acciones en el marco de la protesta. Si echamos un vistazo, por ejemplo, a los panfletos y análisis elaborados por los

estudiantes en las facultades de Bellas artes y Diseño, estos recuerdan mucho a los boletines, octavillas, carteles y pegatinas que circularon en otoño de 2009. La impugnación de la organización académica, con sus carreras y rituales, la sistemática devaluación de la idea de hacer carrera, la crítica de una mentalidad insolidaria centrada en el ranking, el escarnio de la movilidad en el mercado de trabajo, la denuncia de todo conformismo neoliberal y muchos otros aspectos que han caracterizado la protesta se presentan como la continuación de una crítica y de una modalidad de la crítica que fueron desarrolladas más o menos entre 1976 y 1979, esto es, en el periodo punk y post-punk, en los *colleges* británicos.

En particular, miembros del Student Community Action Ressources Programme (SCARP), una organización fundada por estudiantes y jóvenes docentes que politizaría la situación en Escuelas de Arte en Inglaterra y Escocia, emprendieron un preciso análisis activista-militante. Buena parte de la crítica de las diferentes reformas de la formación artística llevadas a cabo en Gran Bretaña desde 1960, fueron producidas y coordinadas entonces por Dave Rushton y Paul Wood, que en la década de 1970 eran estudiantes del Lanchester Polytechnic de Coventry y del Newport College of Art, respectivamente, y que desde mediados de la década de 1970 pertenecían como jóvenes docentes a la segunda generación de autores/artistas de la segunda generación de «Art & Language». Sus investigaciones iban dirigidas principalmente contra el *backlash* conservador y neoliberal que, impulsado ya por Margaret Thatcher se instaló también en el ámbito de las políticas educativas a principios de la década de 1970. Un proyecto central de las fuerzas conservadoras era la marcha atrás en la tendencia a la apertura igualitarista-meritocrática de las universidades, *colleges* y Escuelas politécnicas que se produjo en la década de 1960. El diagnóstico de la derecha venía a decir lisa y llanamente que demasiadas personas

tenían acceso a los estudios superiores, razón por la cual no podían ser aprovechadas económicamente como fuerza de trabajo barata porque escasamente formada.



Cubierta de *Politics of Art Education*, edición de Dave Rushton y Paul Wood, Londres, 1979 (Diseño: School Art/ Edinburgh).

Con el titulo de *Politics of Art Education*, Rushton y Wood publicaron a finales de la década de 1970 un detalladísimo estudio sobre el desarrollo de la «expansión» de la formación en la década

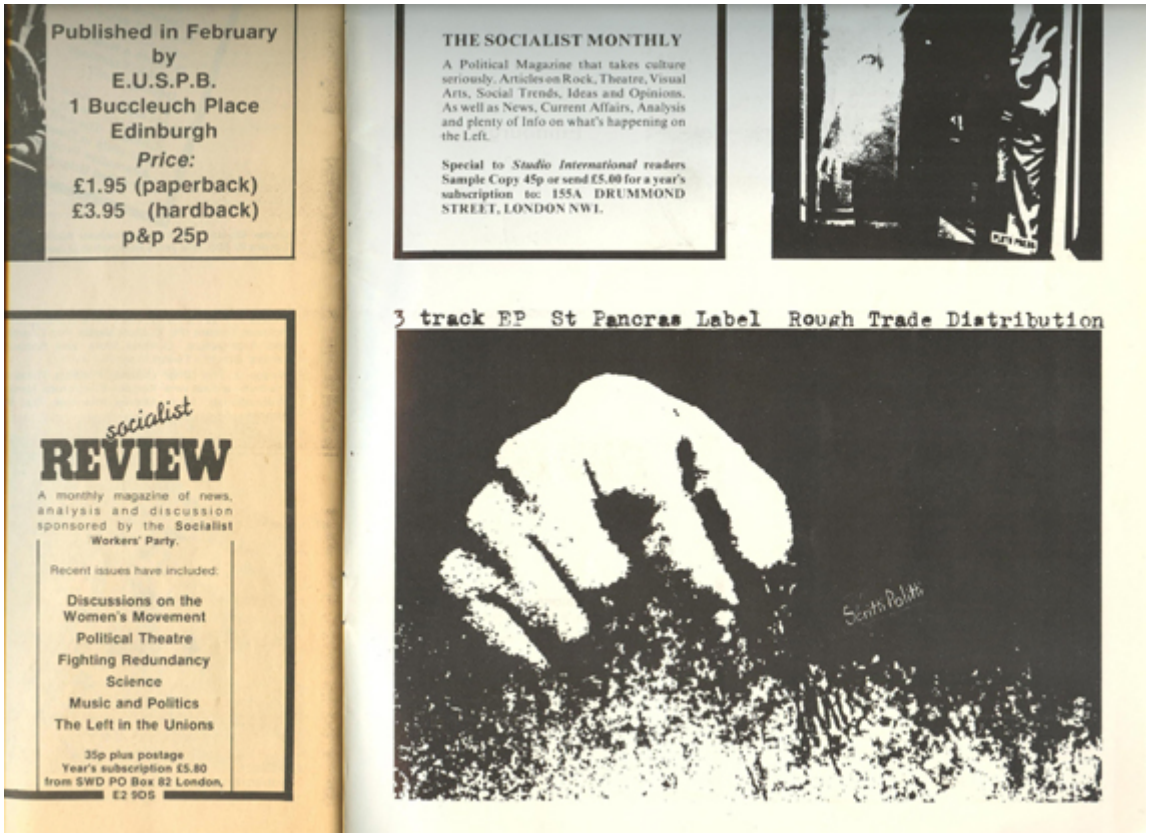
de 1960 hasta su punto final con las medidas de política educativa de los Tories. La apertura de las instituciones educativas no fue en modo alguno, a juicio de Rushton y Wood, tan «neutral» *[value-free]* o «progresista» *[progressive]* como pretendía presentarse. Antes bien, las medidas de política educativa han de entenderse como el «recurso de los socialdemócratas para la mejora» [*means towards ameliorating*] de una «determina organización de la producción» *[a specific organisation of production*][4]. Rushton y Wood hicieron tan legible la funcionalidad de las reformas educativas de la década de 1960 (sobre todo para los actores del ámbito del arte y el diseño) como la reintroducción de la jerarquía entre universidades y escuelas politécnicas y su dictado, favorable a la empresa privada, de la subordinación de las ciencias (pero también del diseño y del arte) a los intereses de la industria, impulsada por los Tories. La conclusión que extraen Rushton y Wood en 1977 es demoledora: «La "enseñanza" en el diseño se reduce en gran medida a unos estudiantes que reciben una mezcla de pericia técnica y formación para la gestión empresarial antes de entrar en la industria "creadora de riqueza": apuntalar el capital, ya sea como estrato directivo en las grandes corporaciones o como empresarios que asumen riesgos tapando las goteras de los monopolios y se ven azuzados por grandes envites –nuevos magnates. Por su parte, la educación "artística" cumple a su vez la función de producir serviciales trabajadores subsociales, cada vez más los hijos e hijas de la burguesía, que se mezclan con la "gente" para apartarles de toda actividad autotransformadora con deflectores culturales sofisticados e inocuos»[5].

Dos estudiantes de la Escuela politécnica de Leeds demostraron cómo las cosas podían ser de otra manera. Tom Soviet (en realidad: Morley) y Green Strohmeyer-Gartside elaboraron en 1977 junto a su compañero de estudios Alan Robinson un mordaz informe sobre

la situación de inhibición ideológica en su escuela; un texto que sería publicado precisamente en *Politics of Art*. A los estudiantes de Leeds se les enseñaba, mediante un sistema de «omisión represiva» [*repressive omission*] en el que se producía hegemonía mediante criterios no explicados, lagunas de definición y modelos conversacionales estereotipados, «una notable ignorancia, indolencia y una ridícula indefensión»[6]. Su experiencia con esta frustrante situación pedagógica tuvo como resultado que abandonaran la Escuela de Bellas Artes e incluso el ámbito del arte.

Soviet y Gartside fueron criticados por su alegato. Se les acusó de que no habían ofrecido ninguna verdadera iniciativa, salvo la invitación a llevar una incierta existencia en el limbo. A lo que ellos replicaron que en el seno de una Escuela de arte no dejaba desde luego de haber posibilidades de poner de manifiesto el *«internal mess of the course»* [el desorden interno del rumbo emprendido] al objeto de contribuir a una reestructuración que fuera socialmente útil. Sólo que ellos habían decidido algo muy distinto: «Los que abogamos por cambiar ideas y actitudes, por provocar cuestionamientos útiles, ya se han desprendido de las viejas herramientas del arte y buscan y se sriven ahora nuevos métodos con los cuales pueden ser alcanzados nuestros objetivos (en este momento esto significa implicarse directamente en el trabajo político, hacer música explícitamente política en un grupo punk y crear las condiciones para recopilar e imprimir una revista de teoría del arte)»[7]. El grupo de rock se llamó Scritti Politi y se concibió más como un «proyecto» interdisciplinar que como un grupo de rock tradicional. El nombre era un homenaje al título de una selección de escritos políticos de Antonio Gramsci, aunque ellos convirtieron el italiano «*politici*» en «*politti*» (como «*polity*»). Las canciones ásperas e influidas por el reggae de los dos primeros singles de 1979 llevaban títulos como «Messthetics», «Hegemony»,

«Scritlocks Door», «OPEC-Immac», «Bibbly-o-Tek» o «Doubt Beat». Scritti Politti y Green Gartside no tardarían en convertirse en una de las propuestas más exitosas del post-punk-pop intelectual de la década de 1980, en una variante sofisticada de todos aquellos fugitivos de las *Art schools* que emigraron de la formación artística a la cultura de la música pop y que caracterizan la historia del pop británico[8].



Recorte de la sección de anuncios de *Politics of Art Education*, con anuncios, entre otros, de la *Socialist Review* y del sello St. Pancras/ Rough Trade (para Scritti Politti), 1979.

Hoy también, la ruptura con los sistemas ideológicos del arte y de la formación artística podrían consistir en la fundación de un grupo punk político. Tal vez esa ruptura precipite una análoga «amalgama

de egoísmo descarado y frívola conciencia social»[9] [*mixture of blatant selfishness and easy social conscience*] y la aversión hacia esa amalgama. Pero la crítica del sistema de una omisión represiva de la crítica en nombre de la autorrealización individual se dirige ahora en las Academias de arte contra formas transformadas de subjetivación, formas en las que las figuras de la vida como proyecto y las del carácter crítico cobran un papel central y en las que el decir-verdadero se enfrenta al «estar ya de vuelta de todo» del interlocutor. No obstante, el punto de partida de la resistencia y de la organización continúa siendo el análisis de la función ideológica y social de la formación artística –el encubrimiento de los modelos racistas, sexistas y homófobos de la inclusión y la exclusión, así como de la estructura de clase de las prácticas y discursos artísticos y pedagógicos. En el «*flabby, liberal mess*» [revoltijo fofo y liberal] que para Green Gartside y Tom Soviet a finales de la década de 1970 fue un factor determinante de su abandono del ámbito del arte, operaba ya una producción gubernamental de sujetos para la cotidianidad reducida a economía y desregulada. Los sonoros llamamientos de hoy en día en favor de la «excelencia» y de los fondos para el adecuado «racionamiento» del número de estudiantes universitarios no pueden separarse al mismo tiempo en un país como Austria del discurso de una eugenesia nacionalista de las políticas de inmigración (que se expresa en la diferenciación entre migrantes deseables e indeseables y de tal suerte entre estudiantes deseables e indeseables). A modo de continuación de la «politics of art education» de la década de 1970 sería preciso desarrollar una economía política del arte y de la producción de sujetos para la empresa cultural que trabajara esas relaciones, pero que acogiera a su vez las incidencias del decir-verdadero cínico, las mismas que también desencadenaron una y otra vez las protestas y ocupaciones de las semanas y meses posteriores a octubre de 2009. Entre otras cosas, esa economía política cínica podría mostrar que la

tematización de los problemas es algo distinto de la impugnación radical de las problematizaciones que subyacen a los problemas, tal y como por ejemplo se pone de manifiesto en la normatividad aparentemente ineludible de la «calidad», la «excelencia» o la «competitividad» (en la asignación de plazas universitarias o en la promoción de la investigación). Esa impugnación podría tornar necesaria una modificación radical de la praxis. ¿Qué tal para variar con un single punk (u otro equivalente imaginable)?

Apéndice: Cerraduras con código numérico. Segunda parte.

Las cerraduras digitales con código numérico en las puertas del auditorio de la Academia de Viena presentadas al principio no son tales. O, para ser más exactos, no tienen ninguna función física de cierre, sino una función exclusivamente simbólica. Se trata de un trampantojo, de pegatinas con una superficie fingida que parece auténtica (que contiene incluso signos de desgaste y rastros de grasa escrupulosamente imitados). Quienquiera que haya pegado esas pegatinas ha sabido anticiparse a un futuro que se convirtió en presente hace mucho tiempo.

[1] Véase Maurizio Lazzarato, «Mai 68, la „critique artiste“ et la révolution néolibérale à propos de Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*», *La Revue internationale des livres et des idées*, núm. 7, septiembre-octubre de 2008, http://revuedeslivres.net/articles.phpidArt=271&PHPSESSID=2418f315788c7349762195ab6780f645

[2] Michel Foucault, *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II. Curso en el Collège de France (1983-1944)*, México DF, 2010, 402 pp.

[3] Ibid., p. 196.

[4] Dave Rushton/Paul Wood, «Section Four – 1970 to 1977» [1977], *Politics of Art Education*, ed. de Dave Rushton y Paul Wood, Londres, The Studio Trust, 1979 [a School book], pp. 29-44, aquí p. 34.

[5]Ibid., p. 43 [*That ‚teaching' in design largely reduces to students receiving a mixture of technical expertise and management training, prior to entering ‚wealth creating' industry: propping up capital as either management strata in large corporations or risk-taking entrepreneurs plugging monopoly's leaks and egged on by high stakes – new tycoons. While 'art' education in turn fulfils the function of producing willing sub-social workers, increasingly the sons and daughters of the bourgeoisie, going out amongst 'the people' to distract them from any transformatory self-activity, with sophisticated and harmless cultural deflectors*]. Rushton und Woods aluden aquí al discurso y a la práctica de la política cultural de las «Community Arts», promovida desde principios de la década de 1970 por el Arts Council británico; las y los artistas debían conseguir un «impacto en la comunidad», "*by assisting those with whom they make contact to become more aware of their situation and of their own creative powers*" [ayudando a aquellos con quienes establecen contacto a cobrar mayor conciencia de sus propias capacidades creativas], con la esperanza de "*to widen and deepen the sensibilities of the community in which they work*" [ampliar y profundizar las sensibilidades de la comunidad en la que trabajen], para "*to enrich ist existence*" [enriquecer su existencia] (Community Arts, *Report of an Arts Council Working Party*, Arts Council de Gran Bretaña, junio de 1974, cit. en ibid., p. 42).

[6] Véase Alan Robinson, Green Strohmeyer-Gartside, Tom Soviet, «Show Us Your Uniqueness» (1977), ibid., pp. 44-50, aquí 48 y ss.

[7] Tom Soviet/Green Strohmeyer-Gartside, «Whatever Next?», *The Noises within Echo from a Gimcrack, Remote and Ideologically Hollow Chamber of the Education Machine: Art School*, edición de Dave Rushton y Paul Wood, Edinburgh School, 1979, pp. 89-91, aquí, p. 91. [*Those of us who are committed to bringing about changes in attitudes, provoking useful questioning, have already discarded the old tools of art making, and are looking for and using more successful methods which achieve our aims (at the moment this includes being involved directly in political work, performing overtly political music in a punk rock band, setting up conditions to compile and print an art theory journal).*]

[8] Véase más al respecto en Simon Frith/Howard Horne, *Art Into Pop*, Londres, Methuen, 1987.

[9] Ibid., p. 90.